



Central Asian Journal of Art Studies

Central Asian Journal of Art Studies

Volume 5. Issue 3. September 2020

2016 жылдың қаңтар айынан жылына
4 рет шығады /

Издается 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» республикалық мемлекеттік мекемесі»

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Қабыл Халықов, бас редактор, филос. ғ. д., проф.,

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

Дамир Уразымбетов, бас ред. орынбасары, өнертану канд., Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Қазақстан)

Анна Олдфилд, PhD, Әлем әдебиеті Ағылшын бөлімінің қауымдастырылған профессоры, Костал Каролина университеті (АҚШ)

Бақыт Нүрпейіс, ө. д., Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Қазақстан)

Биргит Беумерс, PhD, проф., Аберистут университеті Аберистут қаласы (Уэльс, Ұлыбритания)

Еера Тарастти, ғылым докторы, проф., Хельсинки университеті (Финляндия)

Жоулт Хусти, PhD, доцент Печ университеті (Венгрия)

Иоханнес Рау, филос. ғ. д., проф., Бундесвер жетік кадрлар академиясы дүниежүзі қауіпсіздік сұрақтары бойынша ғылыми форум (Германия)

Молдияр Ергебеков, PhD, Сүлеймен Демирел атындағы университет доценті (Қазақстан)

Рафис Абазов, PhD, Колумбия университетінің проф., Нью-Йорк қаласы (АҚШ)

Ритта Джердималиева, п. ғ. д. проф., Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Қазақстан)

Сангуль Қаржаубаева, ө. д., проф., Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Қазақстан)

Серік Нұрмұратов, филос. ғ. д., проф., ҚР БҒМ ҒК филос., саясат. және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан)

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының Ақпарат және коммуникациялар министрлігінде тіркелген. Есепке қою туралы куәлік №16391-ж 10.03.2017 ж.

Редакторлар

Арман Қулышанова, т. ғ. д., профессор

Айгуль Садықова, п. ғ. к., доцент

Светлана Орлова, жауапты ред. (орыс тілі)

Гульбану Омарбекова, жауапты ред. (қазақ тілі)

Дмитрий Широков, жауапты ред. (ағылшын тілі)

Дизайн

Беттеген

Жанар Серикпаева

Алтынгүл Ахмет

Журналдың ресми сайты: <http://cajas.kz/>

Электрондық поштасы:

caj.artstudies.kaznai@gmail.com

Телефон: + 727 272 04 99

Мекен-жайы: 050000, Қазақстан, Алматы қ.

Панфилов қ., 127, каб. 26.

© Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

© Авторлар

Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS) — өнертану (театр, музыка, хореография, кино, бейнелеу және қолданбалы өнер, сәулет және т. б.), гуманитарлық білім берудегі педагогика және өнер мен ғылым философиясы бағыттары бойынша авторлық зерттеулердің нәтижелерін жариялайтын халықаралық ғылыми рецензияланатын журнал.

Жарияланымдарды іріктеудегі басым факторлар: жаңа деректану және әдеби дереккөздерге үндеу, академизм және ғылыми объективтілік, тарихнамалық толықтық пен пікірталас, күрделі гуманитарлық мәселелердің заманауи өлшемі, мәдени артефактілер мен көркем нысандардың жаңа түпнұсқа түсіндірмелері.

CAJAS-та ғылыми мақалалардан басқа, шолулар, тарихнамалық шолулар, деректану материалдары, гуманитарлық ғылым тақырыптарындағы пікірталастар ұсынылуы мүмкін және ғылыми диалогтар құпталады.

Басылымның мақсаты – ғылыми идеялармен алмасу үшін алаң ұсыну, сондай-ақ өнертану саласындағы бірлескен халықаралық ғылыми жобаларды дамыту болып табылады.

CAJAS 2020 жылдың (04.09.2020 ж. №364 бұйрығы) ғылыми қызметтің негізгі нәтижелерін жариялау үшін Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің Білім және ғылым саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті (БЖҒСБК) ұсынған басылымдар тізбесіне енгізілді («Өнертану» бөлімі). Сонымен қатар, CAJAS EBSCO, ҚДБ (Қазақстандық дәйексөз базасы), ҰМҒТСО индекстеледі.

УЧРЕДИТЕЛЬ

Республиканское государственное учреждение
«Казахская национальная академия искусств
имени Т. К. Жургенова»

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Кабыл Халыков, гл. ред., д. филос. н., проф.,

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

Дамир Уразымбетов, зам. гл. ред., канд. иск.,

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

Анна Олдфилд, PhD, ассоциированный проф. Мировой
литературы Английского Отдела. Университет
Костал Каролины (США)

Бахыт Нурпеис, д. иск., проф., Казахская национальная
академия искусств имени Т. К. Жургенова
(Казахстан)

Биргит Беумерс, PhD, проф. Аберистуитского
университета г. Аберистуит (Уэльс, Великобритания)

Еера Тараста, доктор, проф. Университета Хельсинки
(Финляндия)

Жоулт Хусти, PhD, доцент Печского Университета
(Венгрия)

Иоханнес Рау, д. филос. н., проф., научный форум
по вопросам международной безопасности при
Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия)

Молдияр Ергебеков, PhD, доц. Университета им.
Сулеймана Демиреля (Казахстан)

Рафис Абазов, проф. Колумбийского университета
г. Нью-Йорк (США)

Ритта Джердималиева, д. п. н., проф., Казахская
национальная академия искусств имени
Т. К. Жургенова (Казахстан)

Сангуль Каржаубаева, д. иск., проф., Казахская
национальная академия искусств имени
Т. К. Жургенова (Казахстан)

Серик Нурмуратов, д. филос. н., проф., зам. директора
института филос. и религиовед. Комитет
науки МОН РК (Казахстан)

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве
информации и коммуникаций Республики Казахстан.
Свидетельство о постановке на учет №16391-ж от
10.03.2017 г.

Редакторы

Арман Кульшанова, д. и. н., проф.

Айгуль Садыкова, к. п. н., доц.

Светлана Орлова, отв. ред. (русский язык)

Гульбану Омарбекова, отв. ред. (казахский язык)

Дмитрий Широков, отв. ред. (английский язык)

Дизайн
Верстка

Жанар Серикпаева
Алтынгүль Ахмет

Официальный сайт журнала: <http://cajas.kz/>

Электронная почта:
caj.artstudies.kaznai@gmail.com

Телефон: + 727 272 04 99

Адрес: 050000, Казахстан, г. Алматы,
ул. Панфилова, 127, каб. 26

© Казахская национальная академия искусств
им. Т. К. Жургенова

© Авторы

Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS) — международный научный рецензируемый журнал, публикующий результаты авторских исследований по направлениям искусствоведения (театр, музыка, хореография, кино, изобразительное и прикладное искусство, архитектура и т. д.), педагогики в гуманитарном образовании 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 оригинальные трактовки культурных артефактов и художественных объектов.

В CAJAS кроме научных статей могут быть представлены рецензии, историографические обзоры, источниковедческие материалы, дискуссии на темы гуманитарной науки и приветствуются научные диалоги.

Целью издания является предоставление площадки для обмена научными идеями, а также развитие совместных международных научных проектов в области искусствоведения.

CAJAS включен в Перечень изданий, рекомендуемых Комитетом по обеспечению качества в сфере образования и науки (КОКСОН) Министерства образования и науки Республики Казахстан (приказ №364 от 04.09.2020 г.) для публикации основных результатов научной деятельности (раздел «Искусствоведение»).

CAJAS индексируется в EBSCO, КБЦ (Казахстанской базе цитирования), НЦГНТЭ.

FOUNDER:

Republican State Institution «T. K. Zhurgenov
Kazakh National Academy of Arts».

EDITORIAL BOARD

Kabyl Khalykov, Editor-In-Chief, Doctor of Philosophy,
Professor, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy
of Arts (Kazakhstan)

Damir Urazymbetov, Deputy Editor-In-Chief, PhD in
Arts, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of
Arts (Kazakhstan)

Anna Oldfield, PhD, Associate Prof. of World Literature,
Department of English. Coastal Carolina University,
(USA).

Bakhyt Nurpeis, Doctor of Arts, Prof., Dean of Art Studies
faculty of T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy
of Arts (Kazakhstan)

Birgit Beumers, PhD, Prof. Aberystwyth University
(Aberystwyth, Wales, UK)

Eero Tarasti, Dr., Prof., University of Helsinki (Finland)

Zsolt Huszti, PhD, Associate Prof. of the University of
Pecs (Hungary)

Johannes Rau, PhD, Prof., Scientific Forum on
International Security at the Academy of the Leading
personnel of Bundeswehr (Germany)

Moldiyar Yerzhebekov, PhD, Associate Prof. of Suleyman
Demirel University (Kazakhstan)

Rafis Abazov, Prof. of Columbia University (New York,
USA)

Ritta Dzherdimaliyeva, Doctor of Pedagogical Sciences,
Prof. of T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy
of Arts (Kazakhstan)

Sangul Karzhaubayeva, Doctor of Arts, Prof., Head of
Department 'Scenography' T. K. Zhurgenov Kazakh
National Academy of Arts (Kazakhstan)

Serik Nurmuratov, PhD, Prof., Deputy Director of the
Institute of Philosophy, Political Sciences and Religion
Studies of Science Committee of MES (Kazakhstan)

Published Quarterly

The journal is registered with the Ministry of
Information and Communications of the Republic of
Kazakhstan. Registration certificate No. 16391-j dated
10.03.2017.

Editors

Arman Kulshanova, Doctor of History, Prof.
Aigul Sadykova, PhD in Pedagogy, Associate Prof.
Svetlana Orlova, editor (Russian)
Gulbanu Omarbekova, editor (Kazakh)
Dmitry Shirokov, editor (English)

Designer Zhanar Serikpaeva
Layout designer Altyngul Akhmet

Official website: <http://cajas.kz/>
Email: caj.artstudies.kaznai@gmail.com
Phone: + 727 272 04 99
Address: 050000, Kazakhstan, Almaty,
st. Panfilov, 127, office. 26

© 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.

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.

CAJAS in 2020 (order No. 364 dated 09/04/2020) is included in the List of publications recommended by the Committee for Quality Assurance in Education and Science under the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan (CQAES) for publication of the main results of scientific activity (section «Art History»). In addition, CAJAS is indexed by EBSCO, KazBC (Kazakhstan Citation Base), and NCSTE.

SHAKHIMARDEN KUSAINOV ¹¹ T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

SUFISM AND PARASUFISM

SUFISM AND PARASUFISM

Abstract

This article critically considers the definition of Sufism as mystic Islam and provides an alternative definition of Sufism as the Tarikat Islam. It points out that Sufi brotherhoods with a tarikat doctrine – the Path to God through ascetism, seclusion, and prayers with rhythmic body motions, have almost disappeared by the 19th century. They were replaced by the brotherhoods that used the Sufi terminology and attributes, but had goals distinct from those of sufi. Such parasufi currents were Muridism (where sheikhs used their disciples as warriors for Islamic ideals), Ishanism (where sheikhs organised communities of their followers as economic corporations) and Dervishism (degraded mystic form of sufism).

Keywords: sufizm, tarikat doctrine, cathegories, zahira, batina, mysticism, muridism, ishaism, dervishism.

Introduction

Scientists and researchers have been studying Sufism for more than three centuries now. Despite the fact that major scientists such as Goldziher, Meier, Massignon, Tsvetkov, Bertels and others have studied it, this sphere is still at a descriptive stage. Forms and functions of even insignificant Sufi brotherhoods

and works of third-tier Sufis seem to have already been studied (this is particularly proven in the monographs by Schimmel (1999) and Knysh (1991), but the question “What does Sufism mean?” remains unanswered, in our opinion. This is perhaps explained by the fact that Sufism has always had hidden details (esoteric points) in fundamentally open Islam.

Scientists still prefer to notice external features of Sufism, which Sufis call zahira, and only few of them have managed to penetrate the internal, hidden essence of Sufism – batina. Even if such attempts have been successful, as a rule, scientists prefer to trust what they saw – not what they felt. This corresponded to the principles of science in Europe.

Methods

The first European and Russian researchers of Sufism tried to understand the form that emerged in the Arab-Persian space through philosophical ideas of ancient Greek philosophical schools and universities of the Roman-Christian world. One of the most competent researchers of Sufism, Knysh, believed that the serious academic study of Sufism in Europe started with the publication of a monograph in Latin by German Professor of Theology, Tholluck (1821). The theologian, believing that both the Prophet Muhammad and the Arab people in general were inclined to the monastic lifestyle, concluded that the origins of Sufism stemmed from mysticism of the founder of Islam [1, 116 p.]. Many researches of Islam think that Palmer's poor Eastern Mysticism work in 1867 finally attached a tag of mysticism to Sufism in European academic circles, but it did not close the issue. Natalia Chalisova, in her work dedicated to the pillar of Sufism, Farid ad-din Attar, noted that the 20th century had ended with fruitless attempts to determine Sufism and ironically spoke in favour of determining Sufism as "mystic Islam" [2, 141p.].

Radtke wrote that in non-Arab regions, the mistaken and deliberately wrong interpretation of Islam had been particularly concentrated around Sufi schools. He explained the reasons for this

state of affairs as the laziness of mind with which a person understands new ideas and the fact that many scientists still study Massignon's book *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, published in 1922. He specified that there was another explanation – while studying one set of mass literature on Sufism and its problems, it was hard to avoid the influence of those writers who did not understand what Sufism was. In short, certain schools believed that an object of mysticism was mystic, which was mystification [3, 70–71 pp.].

Knysh, warning against the absolutisation of the diversity and multi-faceted-ness of Sufi schools, noted that the uniting pivot in Sufism is the concept of the "path" (at-tarik), which leads a person through moral and ethical purification, self-control and self-perfection to the understanding of the high truths. "This concept is ideal and in practice it is very often perverted, but it is permanently present in all phenomena related to Sufism" [1, 174 p.]. In his other monograph, *Muslim Mysticism*, Knysh compares the levels of the tarikat with a triad of Christian (Catholic) mysticism – via purgative, via illuminativa and inio mystica [1, 349 p.]. At the same time, he wrote that various Sufi philosophers had their own understanding of the levels of the tarikat, which makes any comparison with the Catholic triad incorrect at the very least. Moreover, the levels of the Sufi path, mentioned by Knysh, - "Sharia – tarika – hakika" and "Islam – iman – ishan" – are nothing but the very outer cover of Sufism, which aimed to protect Sufis from attacks by orthodox mullahs who tried to accuse Sufis of heresy, clearly read in the deliberate mention of Sharia and Islam – the original and key terms for Muslims – in

these formulas. Actually, the stages of the *tarikah* include stops – *makama* and are not limited to the number 3. Since they are all arranged internally and based on practical use, they are not limited to the borders of Islam and are more likely to be a basis for Sharia laws rather than a superstructure built on them.

Results

In order to understand genuine Sufism, we should return to its fundamental principles. Modern “Encyclopaedia of Sufism” specifies five aims that a person who chose the Sufi path sets for himself:

1. Purifying soul and revising it;
2. Aiming to please Allah;
3. Adherence to poverty and necessity;
4. Fostering love and mercy in the heart of a religious follower;
5. Embellishing human personality with all beautiful qualities, the prophet called for [4, 10 p.].

We can see that that all five aims, according to the religious vertical, are clear and do not cause any mystical associations.

We should also note that Sufi theoreticians and those who practised it had high esteem for Sharia laws, citing Prophet Muhammad’s hadith: “Sharia is my words [akwali], *tarika* is my actions [amali] and *hakika* is my internal state [ahwali].” [5, 83 p.] Sharia calls for the clear and undistorted fulfilment of traditional Muslim rites, which are far from any mystic practices. Forward claimed that Sufism was not rootless, individualistic and unclear beliefs and customs. The language of the Koran and devotion to the Prophet prescribes it, he said [6, 67 p.]. Makdisi said that Sufism from the very beginning was part of Islamic traditionalism: there had never been the problem of unorthodox Sufism. It grew as

the flesh and blood of orthodox Islam and its security was ensured by the hadiths, the most orthodox Muslim science. In addition to hadiths, there is another sign – Islamic jurisprudence, in which Sufis had always been present [7, 182 p.].

Expressions of Sufi sheikhs can hardly be used for the scientific determinations of Sufi and *tasawwuf*, which amounted to 1,000 in mediaeval ages, according to Abu Mansur abd al-Bagdata (died in 429/1038) [8, 152 p.]. Almost all of them were more metaphors than scientific terms and were emotional as Ibn Gajib’s saying: “Sufism is the heart of Islam” [8, 14 p.].

Discussion

Out of all states, the most enigmatic and unreal is closeness to God (*al-kubra*). However, if we thoroughly study the definition of *al-kubra* given by at-Tusi, the imaginary mystical mist blows away immediately. It says: “The state of the slave’s closeness [to God] means that he proves with his heart Allah’s closeness to him and then approaches Him through obeying Him and his full concentration before His face, always mentioning Him in his heart and in reality” [9, 150 p.]. More simply, this is the usual state of a person who believes in One God deeply.

However, let us not concentrate on the number of various stages (we understand that any numbers are *zahira*), because any discussion about this, to one extent or another, divides and dilutes the holistic structure in which they all are present and which make up the *tarikah*.

We believe that researchers’ lack of attention to the concept of the *tarikah* as something that defines the essence of Sufism, led to the situation in which those, who clearly retracted from Sufi fundamentals but continued to persuade themselves and people around that they

were Sufis, were regarded as Sufis. As a result, in Europe, Sufi started to be treated as a product of a Syrian monastic order, as a mixture of Buddhism and Islam, and as Muslim pantheism. However, many scientists regarded Sufism as mystic Islam.

We think that Sufism should be defined as the *tarikah* Islam – Islam leading to God. The translation is literal but does not fully reflect the meaning of the word *tarikah*, a more precise translation would be: personal Islam leading to God.

We think the lack of attention to the concept of *tarika* was crucial in the beginning of understanding of this religious phenomenon and it makes it possible to see the difference between present Sufi schools and ancient Sufi brotherhoods that have transformed into other organisations now but are still regarded as Sufi.

Sufi schools can be compared to the university departments. After the death of their genius teacher, who established a certain current, his place is occupied by a talented and well-educated closest disciple, who will manage to preserve the high standards set by his teacher for some time. Then new generations come – they are not just uncreative but are unaware how the Teacher worked when he was alive, so the status of the department goes down, while his ideas are distorted, if not disappear altogether. Only the name of the department remains. A similar process took place in Sufi schools.

The vertical of *tarika*, along which the sheikh led his disciples, took the form of a pyramid of power of Sufi leaders over the members of the school and even the population of the surrounding community (sometimes the number of these communities reached dozens of thousands of people); *silsila* – a spiritual chain of esoteric knowledge that linked the Teacher with his disciples from time to time – broke

and was replaced by the oaths of loyalty and even the pagan incantations; the community life was transformed into an economically isolated community in which everyone worked for one treasury.

Goldziher saw trends in the Sufism of 19th century that decayed the value system due to gaps in capacity – spiritual, intellectual and power [10, 26 p.]. Petrushevski believed that after Ibn Arabi, Jalaladdin Rumi, Abd ar-Razzak Kashani and other great sheikhs, Sufism apparently did not create anything new or original in the sphere of ideas and although it expanded, it was based on old ideas and headed for decline. After genius founders of Sufi brotherhoods died, many followers returned to the orthodox forms of Islam. However, there were also groups that acquired features alien to religious organizations. Certain influential dervish orders after the 14th century got rich thanks to the donations and the endowments of land that were fixed by *wakf* and immunity papers by the authorities, while roaming dervishes increasingly turned into the poor that had no relation to Sufi ideas. Petrushevski wrote: “Another form of the decline and decay of Sufism was some orders (or their branches) turned into some kind of military-knight orders which replaced Sufi ideas of spiritual perfection by the fanatical ideas of jihad and under the cover of a holy war raided infidels (Georgia, North Caucasus, Rus, Buddhist people, India and so on) with practically one aim of getting hold of rich military hauls and prisoner slaves. This is what precisely happened to the Shia order of Sefeviyya” [10, 148–149 pp.].

Prominent Egyptian Sufi Sheikh ash-Sharani (died in 1565), in his book *The Scales of Imperfect People*, noted: “Many people call themselves Sufis in our time

and lay their claims to the highest level of holiness, while they are more mistaken than sheep... As soon as one of them receives permission from their imperfect sheikh to gather people for prayers... bless people... (or) even without receiving such permission or hear in his cell a mysterious voice of a demon or a devil, he regards themselves holy men and start gathering crowds of followers from ordinary people and craftsmen.... He tells people that any person... should have a teacher. After trapping them, he eats their meat and bread and assumes the role of a teacher who has known Allah..." [11, 184 p.].

In the Poem about hidden sense Sufi the poet Jalaladdin Rumi wrote about Sufis: "It often happens in this poor life/ The light of truth is their only food./ However, there only few Sufis/Who live only for the light of truth./All others aim at the flesh, Although they are proud of just brothers" [12, 44 p.].

In the past three centuries, many Sufi orders transformed into trade-intermediary networks, political organisations, centres of national self-determination and military resistance to the foreign influence. Sheikhs of the Bektashiya order, for example, represented the interests of conservative military in the Ottoman Empire. We all have grounds to agree with Idris Shah's idea that freemason lodges are Christianised Sufi brotherhoods [12, 50 p.].

The most well-known of Para-Sufi currents are Ishanism, Muridism and Dervishism. Muridism emerged as a response to the Christian empires' colonial policy. Knysh, discussing the activities of North Caucasus sheikhs, noted that it was hard or even impossible to identify clear dependence between the teachings of Sufi brotherhoods and their political positions on European colonial powers. It seems that Sufi ideas and values as such had an

indirect and insignificant impact on the political activities of Sufi sheikhs in various historical circumstances. It is remarkable that Sayyid Jamaladdin, who led a real Sufi lifestyle based on ascetism, isolation from a mundane vanity and Sufi meditation, introduced the founders of North Caucasus Muridism, Gazi Muhammad and young Shamil, to Sufism. He also condemned Shamil's jihad and urged his followers to work on internal perfection, not be preoccupied with a military fight. Knysh noted that Caucasian Muridism was actually interpreted as the regional manifestation of neo-Sufi ideology [1, 340, 341, 347 pp.].

While agreeing with Knysh, we should note that neo-Sufism is too indefinite term and is now applied to Western European Sufism with equally unclear criteria. That is why we think that North Caucasus Sufism of the 18th–19th centuries, like Central Asian Sufism of the early 20th century should be defined as parasufi currents in the form of Muridism. The main idea in Muridism is jihad against infidels, with inevitable bloodshed, which is absolutely contradictory to the Path – the tarikat – of genuine Sufis.

As for Dervishism, we should remember that the title of dervish initially had a high status. Abu Sa'id Abi-l-Hayr (died in 1049) urged everyone who searched for the path to God to lead it through dervishes, because they are gates to Him, in Persian: "dar-e vay ishan" [13, 106 p.].

Many of those who called themselves Sufis due to various circumstances (usually due to a thick internal structure) started confusing Sufi Path, which means the movement of a human soul along the vertical to God, with roaming on Earth. Dervishism is perhaps an acceptable form of the degeneration and decay of Sufi brotherhoods. Sufi Path to God means the

movement of a human soul, while his body can permanently remain in a cell. However, many Muslims who wanted to become Sufis due to various circumstances started to regard Sufi Path as roaming on the Earth. Of course, roaming dervishes played a remarkable missionary role in territories that were not covered or covered formally by Islam, but mixing with pagans and semi-pagans for decades, they themselves acquired mystic elements of local shaman or heretic teachings. Most likely, it is precisely them who gave rise to the idea of mysticism among the first Europeans who showed interest in Sufism, because mixing zikr and kamlaniya can indeed cause strange impressions.

We think that dervishes were a key factor in the development of the cult of Muslim saints in Kazakhstan. We can also add that like any other classification of public movements, our attempt to identify various currents and aspects in parasufism is conditional. In peaceful times, Muridism was more like Ishanism, while ishans could lead military detachments when military conflicts broke out in their territories. For example, according to Krymskiy, in the Russian Empire, Central Asian dervishes took part in both the Andijan rebellion in 1899 and the mutinies among nomads [14, 96 p.]. However, we can say one thing with confidence: that Muridism, Ishanism and Dervishism stopped meeting criteria of genuine Sufism.

As for ascetism, not all Sufis were ascetics – for example, Sufis of the Nakshbandiya order believed that modesty in material consumption was

enough, although the wealth of sheikh, who maintained close relations with the merchants, grew in parallel with the growth of their spiritual influence [6, 282 p.]. That is why it is correct to define Sufism as the Islam of Path, or more precisely – the Islam of Godly Path. In this respect, the metaphoric definition, provided in the “Encyclopaedia of Sufism”, also becomes clearer – “it is the axe of Islam, the path of righteous men, taken from the deeds of associates, this is a path of truth” [5, 16 p.].

Conclusion

We need to clarify another thing. Since the term *tarikāt* cannot be translated into European languages, it should be adopted into the active scientific vocabulary, while Sufism should be defined as the *Tarikat Islam*. We can definitely say that Muridism, Ishanism and Dervishism did not meet the criteria of genuine Sufism – the *Tarikat Islam*. The main reason for the emergence of parasufi currents, in our opinion, was that in the late mediaeval ages, Sufism stopped being influential and almost exhausted its potential among the peoples (Arabs, Persians and Turkic peoples), who produced the greatest Sufis due to the widespread establishment of the orthodoxy. It is most likely that new great Teachers will emerge in Europe, which is steadily becoming Islamicised. The world has at least learnt about one – Frenchman Rene Guenon. This means that the *Tarikat Islam*, or the personal path to God, is becoming relevant and viable again.

References:

1. Knysh, A. *Sufism*. In: *Islam: Essays on Historiography*. Ed. by S. Prozorov, Moscow, Nauka, 1991, 228 p. (in Russian)
2. Chalisova, N. “*Zikr Malika Danara*” from “*Tarikat al-Auliya*” by Farid ad-Din Attar. In: *Sufism in the Context of Muslim Culture*. Moscow, 1989, 341 p. (in Russian)

3. Radtke, B. *Between projection and suppression: Some considerations concerning the study of Sufism*. In: *Shi'a Islam, sects and Sufism: Historical dimensions, religious practice and Methodological considerations*. Ed. by Fred De Jong, Utrecht: M. Th. Houtsma Stichting, 1992, 134 p.
4. Yusuf Hattar Muhammad, *Encyclopaedia of Sufism*, Kazan, 2004, 232 p. (in Russian)
5. Schimmel, A. *World of Islamic Mysticism*, Moscow, 1999, 416 p. (in Russian)
6. Forward, M. *Muhammad: A Short Biography*, Moscow, 2002, 192 p. (in Russian)
7. Makdisi, G. *The Sunni Revival*. In: *Muslim World*. Moscow, 1981, 312 p. (in Russian)
8. Goldziher, I. *Lectures on Islam*, Brokhaus-Efron, 1912, 302 p.
9. Abu Nasr as-Sarraj at-Tusi. *Kitab al-luma' fi-t-tasawwuf* ("The Book of the Most Illustrious in Sufism"), In: *Selected texts on Islam*. Ed. by S. Prozorov. Moscow, 1994, 238 p. (in Russian)
10. Goldziher, I. *Islam*, St. Petersburg, 1911, 51 p. (in Russian)
11. Petrushevski, I. *Islam in Iran in the VII-XV centuries*, Leningrad, 1966, 398 p. (in Russian)
12. Idries Shah, *Sufism*, Moscow, 1994, 448 p. (in Russian)
13. Meier, F. *Teacher and Disciple in order of Naqshbandi*, In: *Sufism in Central Asia*. Ed. by A. Khismatulin, St. Petersburg, 2001, 394 p.
14. Krymskiy, A. *Istoriya Persii, eya literatury i dervishevskoy teosofii* ("History of Persia, its literature and dervish theosophy"), Volume 1, Moscow, 1912, 212 p. (in Russian)

Шахмарден Қусайынов

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

(Алматы, Қазақстан)

СУФИЗМ ЖӘНЕ ПАРАСУФИЗМ

Аңдатпа

Бұл мақалада суфизмді мистикалық ислам ретінде анықтау туралы сыни көзқарас баяндалған және сопылықтың тарикаттық (құдайды іздейтін) ислам ретінде балама анықтамасы берілген. Тарикат жолы доктринасымен сопылық ағайындары – аскетизм, жалғыздық және ырғақты дене қозғалыстарымен Құдайға апаратын жол – XIX ғасырда дерлік жойылып кеткендігін көрсетеді. Шынайы исламды парасуфийлық ағайындар алмастырды, олар сопылық терминдер мен атрибуттарды қолданып, оны қолдана беруде, бірақ сопылық іздеушілерден өзгеше мақсаттарға ие болды. Олардың қатарына муридизм (шейхтар өздерінің студенттерін соғысқа ислам дінінің идеалдары үшін жібереді), ишанизм (экономикалық бірлестіктер түрінде шейхтерді қауымдастыру) және дервишизм (мистицизмнің жоғары деңгейі бар сопылықтың тозған түрі) жатады.

Трек сөздер: суфизм, тарикат ілімдері, категориялар, захир, батина, мистицизм, муридизм, ишанизм, дервишизм.

Шахимарден Кусаинов

Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова

(Алматы, Қазақстан)

СУФИЗМ И ПАРАСУФИЗМ

Аннотация

В данной статье излагается критический взгляд на определение суфизма как мистического ислама и дается альтернативное определение суфизма как тарикатского (богоискательного) ислама. Указывает, что суфийские братства с доктриной тариката-путь к Богу через аскетизм, уединение и молитвы с ритмичными движениями тела-почти исчезли к XIX веку. Подлинный ислам был заменен парасуфийскими братствами, которые использовали и продолжают использовать суфийскую терминологию и атрибуты, но имели цели, отличные от суфийских богоискательских. К ним относятся мюридизм (направление шейхами своих учеников на войну за якобы исламские идеалы), ишанизм (организация шейхами общин в виде экономических корпораций) и дервишизм (деградировавшая форма суфизма с высоким уровнем мистицизма).

Ключевые слова: суфизм, доктрины тарикат, категории, захир, батина, мистицизм, мюридизм, ишанизм, дервишизм.

Author's bio:

Shakhimarden Kabidenovich Kusainov – Candidate of Philological Science, Professor of the 'History and Theory of Cinema' department at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)
ORCID: 0000-0001-9123-7756
e-mail: shahimarden@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Шахимарден Кабиденұлы Құсайынов — филология ғылымдарының кандидаты, Т. Қ. Жұргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, «Қино тарихы мен теориясы» кафедрасының профессоры (Алматы, Қазақстан)
ORCID: 0000-0001-9123-7756
e-mail: shahimarden@mail.ru

Сведения об авторе:

Шахимарден Кабиденевич Кусаинов — кандидат филологических наук, профессор кафедры «История и теория кино» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)
ORCID: 0000-0001-9123-7756
e-mail: shahimarden@mail.ru



TRADITIONAL RESIDENTIAL INTERIOR AS THE BASIS FOR FORMING CULTURAL IDENTITY

SVETLANA MAKHLINA ¹

¹ Saint Petersburg State Institute of Culture
(Saint Petersburg, Russia)

TRADITIONAL RESIDENTIAL INTERIOR AS THE BASIS FOR FORMING CULTURAL IDENTITY

Abstract

The interior is a very important area in a person's life. Everything that surrounds us affects our perception, behaviour, and thinking. That's why a residential interior is an important stimulus in a person's life. Here we must keep in mind that the geographical environment, climate, and landscape determine a lot in the formation of the type of home. The nature of the area affects the formation of national and ethnic characteristics, the character and thinking of the people, affecting the adaptive-adaptive function, adapting the surrounding nature to man and, above all, man to nature.

It depends on what the interior of a person is like from early childhood and how their cultural identity will be formed. As you can see, different cultures lead to different types of interior design. However, there are initially common features that allow you to establish contacts and be the basis for understanding and interacting with each other people from different regions and cultures, which is facilitated by the cultural identity of the individual formed on the basis of the interior.

Keywords: identity, residential interior, traditional dwellings of Africa, Asia, the Far East, Europe, Macedonia, Russia.

Introduction

In Romania and Moldova there is a widespread expression «shapte an de akase». It means the following: the first seven years of life, spent in the father's house, determine the entire future life of a person, influencing his behavior, forms

of communication, etc. This expression is closely related to the proverb: «Ziua se kunoshte de diminyatse»: the day is known by what morning is. One of such forms that determine the whole future life can be considered the interior of the dwelling in which the child is formed.

Caves served as the first human dwellings. However, even at a very early stage, people have been building shelters for themselves. Louis Leakey found in Africa the remains of a dwelling built 50,000 years ago. A pavement of 20 square meters was made from several hundred pieces of lava. From the same lava, supports were made for poles, on which animal skins were secured. Such dwellings resemble chums. Such temporary dwellings were erected only for a few days in a year.

Caves are empty or partly water-filled spaces in the earth. In the prehistoric era, caves served as human dwellings. The first man, driven by cold and rain, took refuge, following the example of animals, in crevices, among stones and in caves. Once inside the cave, he inevitably looked at it, estimated its size and correlated it with the outside world. Thus, he began to distinguish between internal and external space. This inner space was cozy, dark, like the space in the womb, which gave rise to a sense of security. Coming out of the cave, he sees a hole that leads inside. Here one can take refuge in case of bad weather next time. Gradually, a model emerges, the codified conception of shelter – whether he uses the cave or not. U. Eco writes: «At this stage, it is not difficult to convey the model of the cave to the peers with the help of graphic signs. The iconic code is generated by the architectural code, and the “cave principle” becomes the subject of communicative exchange» [1, p. 205].

Later, huts appeared (400–200 thousand years ago). The oval (14.7 m long, 4 to 6 m wide) was laid out with stones – props, next to which stakes and branches were stuck, forming walls. The roof was propped up with tree trunks. In the middle was a hearth. Such a dwelling served as a bedroom, a workshop, and a kitchen. In the same period, dugouts began to be built in places with a more severe climate. The dug hole was covered

with a roll of poles or logs. A whole clan, many families lived in such dugouts. Individual families were housed in niches dug in the ground. They entered such a structure through a hole in the roof. Doors appeared first. Windows are thousands of years younger than doors. «It turned out that they are almost eight thousand years old» [2, p. 90]. Gradually the hearth turned into a kitchen, a bed into a bedroom.

Methods

The article uses the methods of philosophy and cultural studies. The work is based on system and comparative analyzes. At the same time, the methods of such sciences as regional studies, anthropology, ethnography and art history were used.

Results

Interior of nomadic peoples

One of the types of dwellings of nomadic pastoralists is the yurt. According to the use of the main types of dwellings, all nomadic pastoralists living on a vast territory of steppes, semi-deserts, deserts from North Africa in the west to Central Asia in the east, can be divided into residents of tents and residents of yurts.

A common type of dwelling for nomadic pastoralists of North Africa, Western Asia, and parts of Central Asia is a tent. Many nomadic peoples, however, prefer yurts, which are widespread in Central Asia, parts of Central Asia, and South Siberia. Yurts differ significantly from tents. The woolen tent has a large spreading area. It is found among nomads and semi-nomads in the Algerian Atlas, in Morocco, Tunisia and Libya, Egypt, in the Nile Valley. It is also used in North and Central Arabia, and it is used by Kurdish mountain nomads in Turkey, Iran, and Iraq. The Lurs and Bakhtiars of the Iranian plateau, the Pashtuns and Baluchis of Afghanistan and the nomadic pastoralists of the Tibetan plateau, differ in that their tents are

covered not with goat, as usual, but with yak hair. The outer shape of the tent is always individual for each area, although its design is similar everywhere. «In the countries of the Maghreb it (a tent – S. M.) has a square shape, lower than that of the Arab Bedouins, and the Tibetans crown the tents with a gabled roof. The Kurds are laying stones at the base. Such a rather solid dwelling protects the inhabitants well from snowfall» [3, p. 68]. All tent structures, regardless of region, coincide that the wind-sheltered side remains open throughout the day. On hot days, two sides of the tents are opened. This is done so that the wind can pass freely through the entire tent. During sandstorms, the posts are tilted, the ropes are reinforced from below with stones and the tent becomes streamlined. In North Africa, the tent is made of two types, although they are similar in appearance. Summer ones are covered with a light cloth, winter ones are covered with goat hair. The service life of the tent covering is 12 years. An unused tent is rolled up and stored until needed.

The yurt is a capacious container of traditional culture. The movable grates of the yurt made it possible to disassemble and install it within an hour. It could be made higher and lower, bigger or smaller, depending on specific needs. The size of the dwelling was determined by the height of the person. One example of a yurt is the Buryat yurt.

The interior of the Buryat yurt is strictly regulated. It is always oriented along the north-south axis. The entrance is on the south side. The north side was considered honorable. It was there that the altar was located, where the guests of honor were seated. Inside, to the left of the door, there are saddles, harness, the owner's hunting equipment, bow, and arrows. Further, on the same side of the yurt, there were chests where felt beds were folded into bales. Next to the chests were wooden buckets and leather wineskins with

fermented milk. On the right side of the yurt, the female side, unmarried women and the owner's daughters slept. Closer to the exit were tables, shelves with wooden dishes, food supplies, wooden buckets for milking, and other items of female labor. There were also elongated wooden boxes in the yurt, in which food or clothes were stored, but if necessary served as seats or couches. There was a hearth in the center of the yurt. They settled down around the hearth, slept on couches along the walls. The smoke from the hearth went into the hole above. The upper opening was closed with a hexagonal felt lid with a rope. When they wanted the yurt to be lighter or warmer, they pulled this rope. A ray of light passing through the hole became the arrow of the dial, which was represented by the yurt. Time was measured when the sun was at the altar, at the head of the bed, or elsewhere. Here, in the Buryat yurt, there were the guardians of the clan – the ongons, later – the Buddhist altar. On the western side of the yurt, one could see a leather mill. When wooden architecture was mastered, the Buryats continued to build yurts – octangular, hexangular, and then quadrangular. In the center remained a square earthen area for the hearth. The front door was still facing south. The roofs of wooden yurts were covered with a layer of turf, the windows were shuttered with the cleaned peritoneum of domestic animals. The Buryat family lived undivided. Four-generation families of up to 60 people met. Each married son had a separate yurt next to his parents' yurt. (The word «marriage» is literally translated «to acquire a yurt»).

Discussion

The traditional dwellings of the peoples of America are close to the yurt. In Alaska, northern Canada and the Greenland coastline were populations known as the Eskimos. Their summer dwellings were a cone of poles covered with skins or birch bark. Winter dugouts were with one or two

living quarters and a utility vestibule. The living quarters were heated and lit with fat stone lamps. There were sleeping bunks here. During the decampments, igloos were set up – temporary dwellings made of snow blocks. Inside them, a living chamber was built from skin canopy. Igloo is a house made of ice bricks in the form of a round sphere with a low entrance, into which you have to crawl. Zacarius Kuhnuk's film «Atanarjuat: The Fast Runner», which won the 2002 Cannes Film Festival prize, depicts the world of the Inuit (Eskimos), an ethnic group of American Alaska. The film shows the construction of the igloo, its interior. Igloos are also characteristic of the Aleuts on the shores of the Bering Bay. But the igloos were built differently among these peoples.

The Eskimos stack the slabs of snow on top of each other in such a way as to end up with a dome-hemisphere. The height of the built housing is two meters, and the diameter is three to four meters. To strengthen the walls, a stone lamp with burning seal fat is brought into the constructed structure. Due to the heat generated by the lamp, the snow melts on the inner surfaces of the built igloo. After that, cold air is vented into the room, which turns the thawed water into ice, which holds the snow bricks into a monolith. Usually two families live in such a room. This is done in order to keep warm. Therefore, on an area of 8–10 sq. m a large number of people warm their homes with their warmth. In winter, the igloo is entered through the floor. A long tunnel dug in the snow leads to an entrance in the floor. In summer, an entrance is made into the igloo in the wall near the floor. Ice walls let in daylight, but nowadays holes are made in them and they are laid with thin sheets of ice or transparent intestines of animals (as on the island of Baffin's Land). According to Yu. V. Bromley and R. G. Podolny – «this is, most likely, an innovation, inspired by familiarity with

European dwellings» [4, p. 37]. Inside the igloo, snow bunks are made, on which people lie, sit, eat, store clothes and weapons, lamps, etc. All «furniture» is covered with furs and leather.

Numerous tribes of Indians lived in the forested regions of North America, belonging to two large families of languages – Alkino in the east and Athapaskan in the west and in the middle of the habitat. Their winter dwellings were in the form of rectangular semi-dugouts deepened into the ground with several living and utility chambers. The entrance was arranged in the form of a shallow tunnel. In the center there was a stone hearth. The smoke hole, if necessary, was shuttered with a leather cover. In such a dwelling, 5–10 families spent the winter. Among the Athapaskans, the «tipi» dwelling was widespread – a cone-shaped building. This is a structure that was built from a cone-shaped wooden frame, on which animal skins were stretched (in winter), or covered with birch bark (in summer). In such a dwelling, the hearth was located in the center. The northwest coast of America was inhabited by the Aleuts, Tlingits, Haida, Salish, Wakashi, etc. Their dwelling was a large room recessed into the ground, over which towered a structure on wooden posts, covered with a wooden roof with two slopes. Plank bunks were made along the walls. Each family had a bedroom, which was separated from the others by a plank partition or mat. There was a common hearth in the middle of the house. In addition, each family had its own hearth [5, pp. 12–15].

In Africa we see completely different types of dwellings.

Nomad dwellings are represented by easily portable tent or marquee. «Among the Moors and Arab tribes it is “felidge”, among the Tuaregs it is “ehan”» [6, p. 161]. The coverings are made of woolen or carpet cloth. Tuaregs make such coverings from 30 to 40 sewn square pieces of

leather. The man occupies the eastern half of the tent, the woman — the western. On the male side, they keep a camel saddle, weapons, saddlebags. Bags with clothes and personal belongings, food, kitchen utensils are hung on props on the female side.

Arabs, Nubians, Nilots live in Sudan. The Nilots' dwelling is «round, with a cone-shaped thatched roof. The walls are covered with a mixture of clay and chopped straw» [6, p. 165].

The traditional rural dwelling in Ethiopia is tukul. It is a round hut with a cone-shaped thatched roof. Its roof is supported by a pillar, the top of which, in order to protect from rainwater, ends with a clay top. There are beds inside. They represent a wooden frame with short legs tied with straps. In the interior of such a hut there is also a table – a basket with a lid and a wide round base. Such a table is made of leather or wickered of straw. «Traditional etiquette requires feeding the guest from the hands of the host, putting pieces of food directly into the guest's mouth» [6, p. 167]. Quadrangular dwellings are also widespread, the frame of which consists of a wicker base coated with clay. The roof of such dwellings is flat or gable; there is a door and glazed windows. In hot mountain areas, one of the walls is formed by a rock, to which other walls are attached. A gallery is being built around the house, designed to create coolness in it.

The interior of a dwelling in the Far East

A completely different type of home is in Japan. The main building material here is wood. The main material of the reference interior is polished unpainted wood and paper. The stable part that defines the interior is the floor. It is completely covered with tatami mats, which fit tightly to each other. There is a slatted floor under the tatami. When cleaning the tatami, they lift and shake off the dust under it. Twice

a year the tatami is removed, taken out into the street, ventilated, knocked out, and the debris accumulated at the base of the floor is removed. The tatami surface is kept clean at all times. The tatami-covered floor is divided into several sections with wooden beams, which are smoothed flush with the tatami. They correspond to the same beams in the ceiling. «Fusuma» moves along the grooves of these bars. These are wooden frames, pasted over on both sides with thick cardboard. Sliding checkered frames – «shoji» move along these grooves. Behind the shoji grooves, there is a wider slot for «amado» wooden plank shields that slide in at night or in rainy or cold weather.

There is almost no furniture, and bedding and utensils are put away in closets. Unlike the European dwelling, which is divided into rooms with a specific functional purpose, the Japanese dwelling can be divided into different planning options several times a day. A sleeping mattress is put at night, a table is placed during meals, which is then removed to the storage. In the furniture, the bed is almost never found, even now. They eat while sitting on the floor in front of a very low table. So the floor serves as the main place of exercising everyday functions. People sit either on mats, or on «dzabuton» cotton cushions or wicker cushions made of straw or grass, with their legs bent under them. Thick wadded sleeping mattresses are spread out on the floor. They are covered with wadded almost square «futon» blankets. A small pillow is placed under the head. In the old days, a wooden lacquered stand with a soft roller was placed under the head. Now it is used by women with an old hairstyle. The ideal interior was only available for rich class. An ideal interior is characterized by a view of the garden that must open from the room. The characteristic and central detail of the interior is the «tokonoma». This is a niche where exquisite decorations are located –

a scroll with a painting, a vase of flowers. There may be another niche next to it with Z-shaped shelves at different levels on which art objects are placed. Another ceremonial element of the Japanese interior is the Buddhist altar «butsudan», placed against the wall. In addition, the interior also includes a «seinzukuri» non-sliding window for reading with good lighting.

The floor in the bathroom is wooden, in the restroom is wooden or mat. The old toilet in a peasant dwelling was located under the same roof and on the same level with the living quarters [7, pp. 104–110].

The old Japanese bathtub is very peculiar. This is a large barrel with a vertical pipe on the side. Hot coals are put into the furnace under it. Thus, the water heats up, like in a samovar. The Japanese bathe in very hot water. In the villages, baths are taken by seniority – first the head of the family, then everyone else. The guest is given priority. Before the bath, they wash thoroughly with soap. A wall-hung washbasin is used for washing.

There are no stoves in the Japanese dwelling, with the exception of settlements in Hokkaido. They are heated in winter with portable braziers «hibachi» made of metal, clay or porcelain, which are filled with coals. In Hokkaido and northern Honshu, iron stoves are used. There is a widespread «irori» hearth cut into the floor, similar to the adobe hearths of pile dwellings in Southeast Asia. But if there they are heated with wood and a spark extinguisher is hung over them, then the «irori» are heated with charcoal and do not give sparks, but the screen («hidana») is still hung over it and is used, as in pile houses, for drying food. Very small «hibachis» in a faience case — «anka» were placed under a blanket to warm the bed. There are also «kairo» pocket braziers, the size of a cigarette case. A coal dust cigarette in a paper wrapper burns in them. «Kairo» are compatible only with the national costume,

in which they are put in the sleeves or in the belt. Currently they are falling out of use. The traditional type of heating method is «kotatsu». It is an in-depth hearth cut into the floor, similar to «irori». A semblance of a table is placed over it, which is covered with a large wadded blanket. Family members sit around him it hiding their legs under a blanket, or even lowering them into a recess in the hearth and wrapping a blanket around their waist. In addition to the «hori-kotatsu» or «kiri-kotatsu» cut into the floor, «oki-kotatsu» are also used. These are ordinary «hibachi», which are placed on the floor, but a table is placed over it, as well as over the «kiri-kotatsu». The top surface of a «kotatsu» table is usually not solid, but slatted. A smooth square board is placed on top of the blanket when eating or working. In many ways, such a device resembles the Central Asian «sandal». A. S. Arutyunov explains this similarity by the partial similarity of natural conditions (Japan is located in the same latitudes as Afghanistan, Syria, Tunisia, South Turkmenistan and Turkey). Also, by the development of contacts that began in the 4th-5th centuries. [8, pp. 94–95].

After the revolution of 1868, which opened the way for the Europeanization of Japanese life, European styles dominated the construction of public buildings for a long time. Now engineers develop buildings that meet modern requirements. But the house, as a rule, is a synthesis of traditions from different eras and regions of Japan. Takeshi Kitana's films provide an insight into modern Japanese dwellings.

In fact, a modern interior is never as empty and spacious as it should be according to the standard. The bed is not always removed for the day. The dining table «tsukue» is placed on its side against the wall between meals. It is now more massive than the traditional low, individual Zen tables used in good society. If earlier they wrote with a feather, sitting on the floor, at the «seinzukuri», now they use

modern writing instruments. They require chairs and high tables to work with. These pieces of furniture, even folding ones, are found in many homes, even in the countryside. In more prosperous families, there are already many such items. This leads to the fact that the floor area covered with «tatami» is reduced. The area of bare wood floor or covered with linoleum is expanding.

If for a European there is one type of surface – the ground and the floor of the home, on which they walk in shoes. The Japanese, on the other hand, distinguishes between three types of surface: unclean, semi-clean and clean. The unclean surface is soil and parquet. They walk on them in shoes. The semi-clean surface is a polished floor, a carpet, on which one walks only in slippers, but does not sit. A clean surface – mats on which you can sit, lie, and walk only in socks (less often – barefoot). In the lavatory, they use wooden sandals there, as the floor there is considered an unclean surface.

The Japanese specificity with regard to the floor is that it must be at the same level of cleanliness as the surface of the furniture in the European home – tables, seats, shelves. In a modern house, the bathroom, even if it is Japanese, is equipped with a mirror, additional taps with a sink. The level of the premises is below the residential level, but above the ground. A small dressing room with a slatted floor and shelves for linen is being made nearby. These rooms are separated by plywood doors of the «shoji» type. In general, changes in the interior of a Japanese house occur under the influence of constructive techniques inherent in the western interior. A desk and a chair, which are not typical of the traditional Japanese interior, enter everyday life. In modern apartments, meal is taken in the kitchen. In large apartments, there are often musical instruments, a sideboard in the living room, guests are welcome

here, which is not accepted due to the impossibility of paying attention to the guest in a traditional interior. Therefore, guests are more often invited to a restaurant. There is an obvious interaction of different trends in modern Japanese interior design.

Residential interior in Europe

It is clear that a completely different interior took shape in Europe. In folk architecture, mass dwellings have changed little over the centuries. That is why they stood aside from the change in architectural styles. In the north-east of Europe, in the Scandinavian and Baltic countries, they were built mainly from wood. But the construction techniques were different from those used by the eastern neighbors. Finns, Ugric tribes, Eastern Slavs and Caucasian highlanders built log cabins by laying horizontal logs, which were connected at the corners of the building with a mutual cut. Scandinavians and Balts, in order to save money, split logs into boards and filled a wooden half-timbered house with them. In the northern regions of Germany and France, in Holland and England, where wood was in short supply, the walls of the building were filled with small stone laid on clay, and a half-timbered lattice stood out on the plastered and whitewashed facades. The houses were facing the street with their end faces. The facade of the building was narrow, with a sharp triangular crown of a gable roof. The height of the attic could accommodate two or even three floors, the windows of which overlooked the front facade. English architecture is characterized by the method of forming volumes composed of separate elements attached to each other, which contributed to its connection with the garden, which was considered an indispensable part of the dwelling. An integral part of the English residential building is the hall, which is a vast room, always with a fireplace and a staircase leading to the second floor,

where the bedrooms are located. In the popular dwelling of France, the upper part of the building has a jagged silhouette with numerous projections. If the house was not one-storey, then a tower-like staircase extension with a hipped roof adjoined the facade.

Due to the long Turkish rule, Macedonian cities acquired an oriental appearance – houses with overhanging second and third floors, crooked narrow streets. The most primitive dwelling of the Macedonians survived until the beginning of the 20th century. It is a single-chamber structure, divided into two parts by a low partition. People lived in one, cattle were in the other. The open hearth was burned with black smoke. The floor was earthen. The walls were covered with clay, there was no ceiling. Two-storey houses are characteristic of Macedonia, which is explained by the mountainous terrain. The top floor is similar to the layout of a one-storey house (which is quite rare in Macedonia) in the Shtipa area: it is a rectangle divided into four parts. One part is the kitchen, the other two are the living rooms, the fourth is the open sector, which includes the doors of all three rooms. In the mountains, the attic is made closed, there in the warm season they work, rest and sleep, receive guests, hold gatherings. The lower floor, which is built on a sloping ground, has a smaller area than the upper one. There is a winter kitchen where the elderly sleep in winter, utility rooms and a stall. Previously, the peasant family dined at a low round table, sitting on cushions on the floor. The chairs were only in the guest room. They were placed along the walls around a bright carpet. Wardrobes and chests served for storing bed linen and dishes. Along the walls there were shelves with copper and earthenware dishes. The boardwalks were used for sleeping, they also received guests. In our time, such houses can be found in the mountains, mainly the dwelling is furnished with urban

furniture, the old interior furnishings have been preserved little and partially.

In Hungary, Czechoslovakia, Romania, Bulgaria, Ukraine, premises and facades of houses were covered with bright paintings. In ancient times, the dwelling of the Eastern Slavs consisted of one room, in which the family and often cattle were located. Mainly in the north and in the wooded middle lane, houses were built of wood. Dugouts were built in the forest-steppe. Such dwellings were deepened in the ground and covered with a gable roof. In addition, the walls of the houses were made of wicker, coated with clay. In the premises in Ukraine, in South-Eastern Europe, the stove was covered with painting. It was believed that the image of the sacred symbols of the god of fire (he is also the sun god, the god of thunder) promotes well-being. Another type of housing has become widespread as well. It was formed in the following way: next to the dwelling house, a utility was set up, the space between which was covered by a canopy (Russian word *seni* – a hallway is derived from *sen* – a canopy). Over time, this space began to be fenced with walls and it turned into a hallway. Such a dwelling was common among Russians, Belarusians and Ukrainians. For the Ukrainian hut, three sections of the house are characteristic: residential, utility and canopy between them. The Russian hut was made a log cabin. The room was called «klet» (a room). Housing was located here. Under it – in the basement – there were utility rooms. The logs fit tightly together. A carpenter, or building joiner, is a person who joins logs tightly for a log-house. Three features were decisive for the layout of the interior: the location of the stove, the location of the front corner, the direction in which the mouth of the stove was turned. In the northern house, the stove was located near the entrance, it was made on a solid wooden forehearth casing – the base. In the common space, the stove

occupied about a quarter. Sometimes it was used as a bath. A «golbets» was made near the stove – a low box with a door and a staircase to the basement. In every house there was a washbasin by the stove or by the door. In summer, the washbasin was taken out of the house and hung outside at the entrance to the house. A washbasin is “a clay or cast-iron pot with spouts on two opposite sides and ears on the other two. The washbasin is hung by the ears on a rope. To wash your hands or face, you need to press on one of the spouts of the washbasin. When enough water is poured into the palm, the spout is released and the pot takes a normal position» [9, p. 281]. The floor was made in two layers. Chopping blocks of a clean floor are dry, even, and were laid from the edges to the center of the hut. «Vorontsy» is a wide bearing beam, reinforced in the upper part of the hut, going from the wall to the oven for the main support for the beds and the oven. At the junction of the beam there are corners. Each of them has its own name - stove, woman’s kut, red, back (at the entrance, above the beds). The red corner, the central and honorable place in the hut, was illuminated more than other corners. It housed an icon-case, a table, icons, a Bible, prayer books, a cross, candles, lithographs of Russian tsars, and later photographs of deceased family members. «Babi kut» («woman’s corner», «shomnosa», «zadoski», «zapechye») is a purely female part of the hut. Utensils, dishes, hand millstones were kept here, and a special cabinet was installed here, the panels of which were covered with free brush painting or images of lions, flowers, geometric ornaments. The most important element of the hut interior was the table. Its place in the space of the hut was constant. The table was placed with the narrow side along the floorboards, with the narrow side against the western wall of the hut. The place at the table was an indicator of a person’s family and

social status. The table is one of the most significant items of peasant life from a ritual point of view. It has a significant place in the wedding and funeral rites [10, p. 153]. The tablecloth was also given a sacred meaning. The tablecloth was not always covered, but only in ritually marked cases. During the wedding feast, the tablecloth was turned inside out so that there was no damage to the young marrieds [11, p. 120]. For Russians, the tablecloth was laid on the table only on special occasions, for the Karelians it was unacceptable to sit at a table not covered with a tablecloth [10, p. 102]. Kitchenware were subdivided into everyday and festive. Dinner utensils consisted of a large earthen or wooden bowl in which food was served, a porcelain or earthenware cup with kvass, wooden spoons, and a birch bark or copper salt shaker. The utensils for cooking were in the «hot pot» - the stove cavity on the pole and in the stove itself. The household used copper boilers with bows, pans with legs. They cooked porridge, cabbage soup, fish soup, meat in copper pots and iron pots. Fish was baked in cast-iron pans and in clay pots [12, p. 90-91]. Copper dishes were displayed and served as a measure of prosperity. In everyday life, birch bark, wooden dugout, cooper and ceramic dishes were widely used. A sieve for sifting flour was endowed with numerous symbols. It embodied the idea of wealth and fertility [13, p. 101]. There were plates on the open shelf – «zablyudnik». An important element of the interior of the hut were benches, which, in addition to their direct purpose, served as a place to sleep, a wooden headrest was placed under the head. The bench at the door had a special status. It could serve as a workplace for the owner of the house, as well as for beggars and a person who came without an invitation. The space of the hut is clearly semiotized into male / female. The female space is near the stove and at the threshold, the male space

is the front and red corner. The women's and festive premises were «gorenki», «svetelki», «bright rooms». Usually they were located on the second floor of the house and were particularly clean and well-kept. The walls in the bright room were covered with tapestries, the ceilings were painted white. A bed, a painted wardrobe, a sofa quite often decorated the interior of this room. The bright room could include a chest of drawers, a wardrobe, a cupboard for tea dishes, family photographs and portraits of members of the imperial family. Ceremonial samovars stood on a chest of drawers or a small table. In addition, a table covered with a white linen tablecloth, a mirror, and colorful prints on the wall testify to the urban influence on peasant life in the middle of the 19th century. But the principle of arranging furniture was traditional for a peasant hut. Mainly girls lived here – marriageable brides. Married couples had their own, separate from other family members, places for sleeping (kleti, chambers, on a bench under the beds). The old people slept on (near) the stove, on the «golbets», at the threshold, children slept on the stove. All utensils and furniture inside the hut are grouped along the walls, the middle remains free. The threshold as the border of the house was defended with amulets [14, p. 99].

Interior is a very important area in human life. Everything that surrounds us affects our perception, behavior and thinking. That is why a residential interior is an important stimulus for human life. Here it must be borne in mind that the geographical environment, climate, landscape determine a lot in the formation of a type of dwelling. The nature of the area influences the formation of national and ethnic characteristics, the character and thinking of the people, influencing the adaptive function, adapting the surrounding nature to human and, above all, human to nature. This was very well shown by G. D. Gachev in the book

«National Images of the World: Cosmo-psycho-logos» [15].

Even at an early stage of human development, the features of activity and culture were reflected in his first structures – huts, caves, dugouts (in fact, they were the same caves in a flat area). Already in those days, one can trace the zones of activity on the undivided area of the house of our distant ancestors: the hearth is the «kitchen», the place around it is the «dining room-living room», the bed is the «bedroom», etc.

Conclusion

Regional studies makes it possible to study culture on a global scale both in space and in time, revealing its forms in specific historical and ethnic varieties [16, pp. 10–11]. G. S. Lebedev and A. S. Gerdt introduced the concept of «historical and cultural zone» as a specialized analogue of the concept «region» in the cultural and historical aspect. Historical and cultural zones are formed on a certain territory in a certain climate and landscape, and when the composition of the population, culture, economic structure, language, political system and affiliation changes, they are distinguished by the stability of the boundaries and a high degree of stability of the area. «It is within the framework of relatively stable historical and cultural zones that the processes of mixing and synthesis of production, economic, linguistic, racial, ethnographic components take place» [16, p. 9] Their dynamics and constant characteristics have essential common features. The phenomenon of regional culture is revealed in the mental and practical self-identification of a territorial community. Ultimately, it is a polylogue within a certain integrity. These include those noted by A. Ya. Flier methods of dissemination of cultural phenomena, their functioning, forms of communication, accumulation and variability of experience, its assimilation, symbolization and

labeling of the environment, methods of sociocultural organization and regulation, evolution of cultural systems, their change and the formation of a new cultural order [17, p. 377–380].

As you can see, different cultures lead to different types of interior formation.

However, there are initially common features that make it possible to establish contacts and be the basis for understanding and interaction with each other of people of different regions and cultures, which is facilitated by the identity formed on the basis of the interior.

References:

1. Eco U. Absent structure. Introduction to Semiology. – St. Petersburg: Petropolis, 1998. – 431 p.
(in Russian)
2. Bromley Yu. V., Podolny R. G. Created by mankind. – Moscow: Politizdat, 1984. – 272 p.
(in Russian)
3. Stein L. In the black tents of the Bedouins. – Moscow: Main edition of oriental literature of the publishing house «Nauka», 1981. – 270 p. (in Russian)
4. Bromley Yu. V., Podolny R. G. Created by mankind. – Moscow: Politizdat, 1984. – 272 p.
(in Russian)
5. Makhlina S. T. Images of the world in a traditional residential interior. – St. Petersburg: Aleteya, 2012. – 264 p. (in Russian)
6. Ethnology. Textbook. For higher education institutions. – Moscow: Nauka, 1994. – 383 p.
(in Russian)
7. Makhlina S. T. Semiotics of the culture of everyday life. – St. Petersburg: Aleteya, 2009. – 232 p. (in Russian)
8. Arutyunov S. A. Modern life of the Japanese. – Moscow: Main edition of oriental literature of the publishing house «Nauka», 1968. – 232 p. (in Russian)
9. Zelenin D. K. East Slavic ethnography. – Moscow: Nauka. The main editorial office of oriental literature. 1991. – 511 p. (in Russian)
10. Lavonen N. A. Table in the beliefs of the Karelians. – Petrozavodsk, Periodica, 2000. – 173 p.
(in Russian)
11. Balashov D. M., Marchenko Yu. I., Kalmykova N. I. Russian wedding. Wedding ceremony in Upper and Middle Kokshenga and Uftyug (Tarnogsky district of the Vologda region). – Moscow: Sovremennik, 1985. – 390 p. (in Russian)
12. Trifonova L. V. The traditional interior of the Zaonezhsk dwelling and the associated household order // Zaonezhie. – Petrozavodsk, 1992. (in Russian)
13. Toporkov A. Water in a sieve, devil in a mortar ... // Rodina. – 1994. M No. 6. (in Russian)
14. Loginov K. K. The interior of the peasant hut in the rituals and beliefs of the inhabitants of Zaonezhie region // Zaonezhie. – Petrozavodsk, 1992. (in Russian)
15. Gachev G. D. National images of the world: Cosmo-psycho-logos. — Moscow: Sovetski pisatel, 1995. – 447 p. (in Russian)
16. Foundations of Regional Studies: Formation and Evolution of Historical and Cultural Zones of European Russia / Edited by. A. S. Gerdt, G. S. Lebedeva. – St. Petersburg:

- St. Petersburg State University, 1999. – 392 p. (in Russian)
17. Flier A. Ya. Culturology for culturologists. – Moscow: Soglasie, 2010. – 672 p. (in Russian)

Светлана Махлина

*Санкт-Петербургский государственный институт культуры
(Санкт-Петербург, Россия)*

ТРАДИЦИОННЫЙ ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР – ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Аннотация

Интерьер – это очень важная область в жизни человека. Все то, что нас окружает, оказывает воздействие на наше восприятие, поведение и мышление. Вот почему жилой интерьер – это важный стимул в жизнедеятельности человека. Здесь надо иметь в виду, что географическая среда, климат, ландшафт многое определяют в становлении типа жилища. Характер местности влияет на формирование национально-этнических особенностей, характер и мышление народа, влияя на адаптивно-адаптирующую функцию, приспособлявая окружающую природу к человеку и прежде всего человека к природе.

Именно в зависимости от того, каков интерьер личности с раннего детства зависит, каким сформируется его культурная идентичность. Как видим, разные культуры приводят к разным типам формирования интерьера. Однако существуют изначально общие черты, позволяющие устанавливать контакты и быть основой для понимания и взаимодействия друг с другом людей разных регионов и культур, чему способствует сформировавшаяся на основе интерьера культурная идентичность личности.

Ключевые слова: идентичность, жилой интерьер, традиционные жилища Африки, Азии, Дальнего Востока, Европы, России.

Светлана Махлина

*Санкт-Петербург мемлекеттік мәдениет институты
(Санкт-Петербург, Россия)*

ДӘСТҮРЛІ ТҰРҒЫН ҮЙ ИНТЕРЬЕРІ — МӘДЕНИ СӘЙКЕСТІЛІКТІ ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ НЕГІЗІ

Аңдатпа

Интерьер – адам өміріндегі өте маңызды сала. Бізді қоршаған барлық нәрсе біздің қабылдауымызға, мінез-құлқымызға және ойлау қабілетімізге әсер етеді. Сондықтан тұрғын үй интерьері – адам өміріндегі маңызды ынталандыру болып табылады. Тұрғын үй типін қалыптастыруда географиялық орта, климат, ландшафт көп нәрсені анықтайтынын ескеру қажет. Жергілікті жердің табиғаты ең алдымен айналадағы табиғатты адамға, адамды табиғатқа бейімдей отыра, ұлттық-этникалық ерекшеліктердің қалыптасуына, адамдардың табиғаты мен ойлау қабілетіне, бейімделу функциясына әсер етеді.

Тұлғаның мәдени болмысының қалыптасуы оның ерте жастан бастап өскен интерьеріне байланысты. Көріп отырғанымыздай, әртүрлі мәдениеттер интерьердің әртүрлі қалыптасуына әкеледі. Алайда, бастапқыда байланыстарды орнатуға мүмкіндік беріп жалпы адамдардың бір-бірімен түсінуі мен өзара әрекеттесуі үшін негіз болатын әртүрлі аймақтар мен мәдениеттерден келген ортақ белгілер бар. Бұған интерьер негізінде қалыптасқан адамның мәдени сәйкестілігі ықпал етеді.

Трек сөздер: сәйкестілік, тұрғын үй интерьері, Африка, Азия, Қиыр Шығыстағы, Еуропадағы, Ресейдегі дәстүрлі тұрғын үйлер.

Author's bio:

Svetlana Tevel'evna Makhlina – Doctor of Philosophy, Professor of the Higher Attestation Commission of the Russian Federation, Professor at the Department of Theory and History of Culture at the St. Petersburg State Institute of Culture, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation, Full Member of the International Academy of Informatization, Full Member of the Academy of Culture, Member of the International Association of Arthritics (ICON), Member of the International Association of Art Critics (AICA), Member of the Union of Artists of the Russian Federation (St. Petersburg, Russia)

ORCID: 0000-0002-3133-931X

e-mail: makhlina@pochta.tvoe.tv

Автор туралы мәлімет:

Светлана Тевельевна Махлина – доктор философиялық ғылымдарының докторы, профессор ВАК РФ, профессор кафедрасының теориясы және тарихының Санкт-Петербург мемлекеттік мәдениет институтының «Мәдениет теориясы және тарихы» кафедрасының профессоры, Ресей Федерациясының жоғары мектебінің құрметті қызметкері, Халықаралық ақпараттандыру академиясының толық мүшесі, мәдениет академиясының толық мүшесі, Халықаралық арт-критика ассоциациясының мүшесі (ICON), Халықаралық өнертану қауымдастығының мүшесі (AIS), Ресей Федерациясы суретшілер Одағының мүшесі (Санкт-Петербург қ., Ресей)

ORCID: 0000-0002-3133-931X

e-mail: makhlina@pochta.tvoe.tv

Сведения об авторе:

Светлана Тевельевна Махлина – философия ғылымдарының докторы, профессор, Санкт-Петербург мемлекеттік мәдениет институтының «Мәдениет теориясы және тарихы» кафедрасының профессоры, Ресей Федерациясының жоғары мектебінің құрметті қызметкері, Халықаралық ақпараттандыру академиясының толық мүшесі, мәдениет академиясының толық мүшесі, Халықаралық арт-критика ассоциациясының мүшесі (ICON), Халықаралық өнертану қауымдастығының мүшесі (AIS), Ресей Федерациясы суретшілер Одағының мүшесі (Санкт-Петербург қ., Ресей)

ORCID: 0000-0002-3133-931X

e-mail: makhlina@pochta.tvoe.tv



МРНТИ 18.41.85

ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАЛЫҚ ШЫҒАРМА- ШЫЛЫҚТЫҢ ЭСТРАДА ӨНЕРІНДЕ ЖАҢҒЫРУЫ

ЗУЛЬФИЯ ҚАСИМОВА ¹

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

ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚТЫҢ ЭСТРАДА ӨНЕРІНДЕ ЖАҢҒЫРУЫ

Аңдатпа

Қазақ халқының ғасырлар бойы қалыптасқан музыкалық өнерінің қазіргі жаңашаланған түрлерін қарастыру – мақаланың негізгі өзегі болып отыр. Жаһандану кезеңінде ұлттық сана-сезімді сақтап, кейінгі ұрпаққа жалғастыру – заман талабы, әрі бұл өзекті мәселе Қазақстан музыка мәдениетінің негізінде ерекше көрініс тапқаны анықталды. Отандық музыкатану ғылымында эстрадалық өнер бойынша зерттемелер жоқтың қасы. Сол себепті бұл бағыттағы музыка өнерінің тарихи және теориялық арқауын жан-жақты зерделеу – жаңашылдығы мол ғылыми тақырып екені айқындалды. Мақала барысында тарихи, теориялық талдау, сипаттама, салыстырмалы зерттеу әдістері негізге алынды. Нәтижесінде ғасырлар бойы қазақ халқының мұңын, қуанышын дәріптеп, өмір бойы қасындағы серігі болған әншілік дәстүрлердің, ұлы далада туындаған көркемділігі мен эстетикалық мағынасы айтарлықтай жоғары өнердің қазіргі заманға лайықталып, сақталуының қажеттілігі, әрі оның сапасын әлі де көтеру керектігі пайымдалды.

Тірек сөздер: ән, өнер, эстрада, поп-музыка, дәстүрлі ән, синтез, жаһандану, өңдеу, интерпретация.

Кіріспе

Жаһандану дәуірі музыка өнерінің болмысын, функциясын, маңызын, мазмұны мен мәнін түгелдей өзгеріске ұшыратты. ХХ ғасырда пайда болған поп-музыка бағыты кең танымалдыққа ие болды. Индустрияландырумен

байланысты техникалық прогресс өнімі болып табылатын аудиомәдениет осы музыка өнерінің таралуына ең бірінші себеп болды. Орындаушының танымалдығы аясы кеңейген сайын, оған деген сұраныс та, нәтижесінде оның қаржылық жағдайы да

айтарлықтай өсетін болды. Мұндай жағдай біртіндеп музыка өнерінің кең бұқараға бағытталған жеңіл-желпі түрлерін өрістетті. Әншінің шеберлігі, ән мағынасының тереңдігі, эстетикалық және философиялық мәні артқы орында қалды. Ең алдыңғы қатарға қабылдауға оңай, құлаққа тез сіңіп, көңіл көтеруге бейімделген, әрі батыс елдері жастарының сол заманда ескі көзқарасқа протест ретінде пайда болған жеңіл жүрісі мен таяз құндылықтарын насихаттайтын поп-музыканың көптеген стильдері мен бағыттары әлемді жайлады. Бұл құбылыстар мәдени экспансияның ролін аса дамытты. Басым болып тұрған батыс елдерінің заманауи мәдениеті өзге мемлекеттерге модель болды. Үш аккордтан (тоника, субдоминанта, доминанта) тұратын ән өнері бүкіл әлемге қанатын жайды. Көптеген өзінің ұлттық дәстүрі мен салт-санасы бар елдер де осы үш аккордқа өз інжу-маржандарын өңдеп, ұлттық интонациялық құрылымы сақталған ұлттық эстрадасын қалыптастырды.

Әдістер

Ғасырлар бойы ел санасын сомдап келген қазақ халқының бай музыкалық дәстүрлері ХХІ ғасырда да өз өміршеңдігін жоғалтпай, заманауи талаптарға сай жалғасын табуы анықталып, осы эволюциялық бағыт тарихи тұрғыдан қарастырылды. Өнердің көне түрлері бүкіл ұлттық мәдениетімізге негіз болғаны жөнінде сөз болып, ұлттық интонациялық, құрылымдық (композициялық), ырғақтық қоры айқындалып, теориялық тұрғыдан ерекшеліктері ашылды. Сондай-ақ, халықтың ұлттық сана-сезімінің, дүниетанымының терең ұғымдарын өз бойына сіңірген музыка өнері елді жаһандану кезеңінің кері әсерінен сақтауға ықпал ете білетін құбылыс ретінде қарастырылып, осы бағытта жаңашыл заманауи түрлері

дәстүрлі аутентті түпнұсқаларымен салыстырылып зерделенді.

Нәтижелер

Қазіргі музыка жаһанданудың бір ажырамас бөлігі екенін де айта кету қажет. Заманауи мәдениет синтездігімен, көпқырлығымен ерекшеленеді. Стильдердің, бағыттардың, жанрлардың ғана емес, жалпы өнер түрлерінің синтезі ғасырға сай техникалық прогресстің әсері болып табылады. Құлаққа ерекше боп естілетін әртүрлі музыкалық тембрлер, интонация, ырғақ, ладтық құрамдары араласып, түрлі эксперименттік үдерістер көптеген жаңашылдықтар туғызды.

Қазақстан эстрадасы негізінен ұлттық қасиеттерімен ерекшеленеді. Бұл да ұлттық музыканың және батыс елдерінен келген поп-музыканың негізгі элементтерінің синтезінен туындаған құбылыс. Оның түп-тамыры Қазақстанда еуропа үлгісіндегі академиялық музыкасының қалыптасуы кезеңімен байланысты. ХХ ғасырдың 2-жартысында бой көтерген бұқаралық ән, романс, вальс – осы еуропалық жанрлардың ұлттық сарынмен үйлесуінің бір көрінісі. М. Төлебаев, Н. Тілендиев, Ш. Қалдаяқов сынды композиторлар қазақ әуенін жаңа формаға салып, отандық эстрада өнерінің алғашқы қадамы болды. Әлбетте, бұл жанрлар өзінің эстетикалық көркемдігімен, әуезділігімен, ой тереңдігімен елдің ілтипатын жаулап алды.

Жалпы, дәстүрлі ән танымал музыкада алуан түрде көрініс табуда:

- 1) «Той-бизнес» және фольклорлық-ғұрыптық жанрлардың болмысы;
- 2) Дәстүрлі әндердің эстрадалық өңделуі;
- 3) Дәстүрлі музыканың жанрлық және стильдік элементтерінің қазіргі поп-музыкаға таралуы;
- 4) Заманауи аранжировка әдістерінің ұлттық аспаптарды қолдану немесе

олардың тембрлерін имитациялау арқылы ұлттық рең беруі.

Пікірталас

Фольклорлық шығармашылықтың архаикалық түрлері әрқашан халықтың өмірімен, оның дүниетанымымен және философиялық көзқарастарымен тығыз байланысты. Жаһандану жағдайында халықтың өмір сүру ерекшеліктерін бейнелейтін отбасылық ғұрыптық жанрлар (бесік жыры, үйлену тойы, жерлеу) жаңа болмысқа ие болды. Бұған отбасылық мерекелерді музыкалық және би номерлері сияқты көңіл көтеру іс-шараларымен әрленген жаңа форматта өткізілуімен қатар, олардың заманауи композицияларға негіз болғандығы дәлел. Жалпы, фольклорлық үлгілер дәстүрлі ауызша және қазіргі заманғы жазбаша шығармашылықта шоқтығы биік нағыз жауһарлар туындауына себеп болғанын атап өткен жөн.

Еліміздің Тәуелсіздікке қол жеткізуі жаһандану дәуірінің өркендеу кезіне сәйкес келді. Қазақстан осы жағдайда әлемдік үдерістерге белсенді қатысып, халықаралық деңгейге шығуға атсалысты. Отандастарымыз түрлі спорттық және мәдени шараларда биік дәреже көрсетіп, еліміздің қазіргі заман талаптарына сай дамуын айқындады. Қазақстан әлемдік үрдістердің бір бөлігі екеніне өзіндік ерекшелігі бар поп-индустрия дәлел бола алады. Ұлттық негізге құрылған поп-музыка әлемде белгілі көптеген стильдер мен бағыттарды да қамтиды. Батыс мемлекеттерінен енген кейбір жанрлар мен стильдердің біздің ұлттық жанрлармен ұқсастығы белгіленеді. Бұл тұрғыдан терме, толғау жанрларының америкалық рэп, хип-хоп, R&B стильдерімен жақындығын атап кету керек.

Қазақ даласында қанатын кең жайған ән өнері қазіргі кезде ерекше орын алады, әрі жоғары сұранысқа ие.

Әншінің вокалдық дарынын көрсетуге қолайлы кең тынысты лирикалық композициялармен қатар, заманауи стильдердегі билеуге лайықталып, ырғақтық «битті» негіз ететін әндер де көпшілікке тараған. Сондай-ақ, қазақ халқының көнеден келе жатқан салт-дәстүрі шоғырланған отбасылық ғұрыптармен тығыз байланыста орындалатын фольклорлық жанрлардың да жаңашаланған түрлері ерекше назар аудартады. Мысалы, үйлену тойында орындалатын жар-жар, беташар, сыңсу, қоштасу әндері, сәбидің (ұрпақтың) дүниеге келуіне арналған «Әлди-әлди», тұсау кесер жырларын айта кету керек. Бұл әндер белгілі бір отбасылық мерекенің міндетті бір бөлігі болып, әрі фольклорлық шығармашылықтың қазіргі замандағы көрінісі деп батып айтуға болады. Қазіргі заманның көзқарасы, дүниетанымы, құндылықтары негізінде құрылған жаңа фольклор әйтсе да ұлттық салттардың әлі де тірі екенін, олардың осы күнде де қадірленіп, қастерленетінін айқындайды. Осылайша еліміздің әлемдік жаһандану үрдісіндегі орны белгіленді: Қазақстан – қазіргі кезге дейін сақталған терең түп-тамыры мен салт-санасы бар мемлекет. Демек, Елбасы Н. Ә. Назарбаевтың бағдарламалық мақаласында белгіленген жаңа үлгідегі жаңғырудың бірінші шарты болып табылатын өзіндік мәдениет, басыбайлы ұлттық кодтың сақталауы еліміздің мәдениетінде көрнекті орын алады [1].

Қазақстан Тәуелсіздігі еліміздің тарихының, мәдениетінің жаңғыруындағы маңызды кезеңі болды. Жаңа саяси құрылымның идеялық негіздері халықтың ұлттық сана-сезімін оятып, көнедегі менталитет, салт-сананы жандандыруға бағытталды. Шығармашылық зиялы қауым бар күшін дәстүрлі мәдениеттің жаңғыруына жолдады. XX ғасырдан әлемдегі жетекші музыкалық бағыт боп қалыптасқан

танымал музыка да осы тұрғыда өз үлесін қосты. ХХІ ғасырда бай тарихи жолдан өткен қазақ халқы өз салтын жаһандану үдерісіне қосты. Соның бір көрінісі – бұрын қастерлі мәні болып, енді көркемдік және эстетикалық мағынаға ие болған танымал ғұрыптық әндер.

Әлемде шоу-бизнес (Showbusiness) деп аталатын көңіл көтеру индустриясының Қазақстанда басқаша біл бөлігі қалыптасты. Ел арасында «той-бизнес» деп кеткен ұлттық мәдениеттің ерекшелігімен байланысты бұл бағыт сахналық шоу-бизнеспен қатар жүреді. Оның бейнесі ретінде қабылданатын есімдер де пайда болды. Әсіресе, Ақылбек Жеменей «Қызыл өрік» әнімен, Заттыбек Көпбосынұлы – «Ақмаржан», Асхат Тарғын – «Мария Магдалена», Абай Бегей – «Аспанға қараймын», Серікбол Сайлаубек «Ой, жеңге» т. б. әндерімен үлкен танымалдыққа ие болды. Бұл орындаушылардың шығармашылығы ең алдымен осындай той-томалаққа бағытталған, көңіл көтеретін, құлаққа тез сіңімді жеңіл-желпі әуендерді негіз етеді.

Жаңа дүниеге келген бала өмірінің маңызды кезеңдеріне арналған ғұрыптар аясында Қайрат Нұртастың «Тәй-тәй», Жазира Байырбекованың «Тұсау кесер», «Әлди-әлди», «Бесік жыры»

әндерін атап өтуге болады. Қазіргі кезде «Тұсау кесер» тойында жиі орындалатын Ж.Байырбекованың әнін айта кету керек.

Жалпы, тұсау кесер ғұрпы сәбидің аяғына тұсаулап байланған жіпті кесумен баланың өмірінің жүре бастау, әлемді тану сияқты жаңа бір кезеңін айқындайды. Ертеде бұл жоралғыны істемесе бала сүрінгіш, өзіне сенімсіз, епсіз болып өседі деген сенім болған. «Тұсау кесер» әндерін әйел адам орындаған, ол анасының баласына деген ілтипатын бейнелейтін нәзік, кішігірім диапазондағы қарапайым әуенге құрылады. Балалар фольклоры әндері әдетте ықшамды, жеңіл болып келеді.

Ж. Байырбекова орындайтын «Тұсау кесер» әні де дәстүрге жақын.

Ән мәтінінде ғұрыптың барысы бейнеленген («тұсауыңды кесейін, ала жіпті шешейін») және осы салтқа қатысы бар «тәй-тәй», «қаз-қаз» сөздері, ежелгі ұлт санасына тән «айналайын», «балапаным», «ботақаным» сияқты еркелету сөздері де кеңінен қолданылған, жаңа қадам басқан нәрестеге бата-тілектері айтылады.

Сәбилік кездің балғындығы, үлкендердің оған деген махаббаты мен шапағаты 1 октава көлеміндегі орташа екпінде, бірқалыпты ырғақта кейбір

Тұсау кесер

Ор. Ж. Байырбек, Н. т. З. Касимова

$\text{♩} = 90$

Тұ - са - уың - ды ке - се - йін, А - ла жіп - ті ше - ше - йін,
Бө - бе - гім шың кө - ніл - мен, Ті - ле - гім бұл ө - мір - де,

Құт - ты бол - сын та - ла - бың се - нін, Тәй - тәй ба - ла - па - ным
Тұ - сал - ма - сын қа - да - мың се - нін,

Қаз - қаз бо - та - қа - ным Бай - қап қа - да - мың - ды бас. Ай - на - ла - йын,

Тәй - тәй ба - ла - па - ным Қаз - қаз бо - та - қа - ным Бай - қап қа - да - мың - ды бас.

дыбыстардың әрленуі арқылы нәрестенің ойнақы, аңғал кейпін бейнелейтін қарапайым, ашық, мөлдір тұнық әуені арқылы суреттелген.

Үйлену ғұрпы әндерінің көнеден келе жатқан негізгі түрлері – жар-жар, беташар және сыңсу. Өз болмысын жоғалтқан сыңсу әндері әдетте қызды ұзату кезінде айтылған. Ертеде ол ұзақ мерзім көлемінде орындалса (бірнеше тәулік немесе бірнеше ай, келін ұзатылып кеткен күнге дейін), ендігі кезде ол ұзату тойын өткізіп бітіп, шығарып салу кезінде қыздың соңғы сапарын сүйемелдейді. Бұл тұрғыдан Гаухар Әлімбаева, Роза Әлқожа, Әйгерім Қалаубаева, Динара Әлжан, Жазира Байырбекованың орындауындағы әндер көп сұранысқа ие.

Г. Әлімбаеваның «Ақ келін» әні ерекше танымал. Бұл жас келіннің жаңа

өмірге алғаш қадамында айтылатын өсиет ән. Көнедегі аушадияр жанрына жақындығы байқалады. Әннің бүкіл қазақ музыкасына тән философиялық мәні бар. Бұл жерде жаңа түскен келіннің күйеу жігіттің ата-анасымен, туыстарымен қарым-қатынасы, әке үйіндегі әлпештеп өскен жастық шағы, парасатты, ортасына сыйлы болуы жайында өсиет айтылады. «Ақ келін» сөзінің өзі жаңа тұрмыс құрып жатқан жас қыздың пәктігін, жастығын білдіреді. Сондықтан да әнде бүгінгі той балалық, еренсіз жастық шақпен қоштасу күні екені айтылады.

Ғибратты мазмұнына сай әннің әуені баянды болып келеді. Әрбір музыкалық фраза жеке бір ойдың көрінісі ретінде айқын көрсетілген: ұзақ дыбысқа үзіліспен тоқталып, төменгі дыбыстарға қайтып бару (біресе бірінші, біресе екінші басқышқа):

Ақ келін

Ор. Г. Әлімбаева, Н. т. З. Касимова

♩ = 70

Бір-ак күн-де ку-ан-тып қос а-на-ны Сың-су ай-тып қыз көң(і)-лі
 бо-са-ға-ны Әл-пеш-те-ген ә-кең-нің ап-пақ қы-з(ы)ең
 Ақ ке-лін боп ат-та-дың, Ақ ке-лін боп ат-та-дың бо-са-ға-ны
 Ап-пақ гүл-дей а-ған-қа жи-на біт-кен Үл-бі-рей-сің ү-міт-тен жа-
 ра-лып п(е)ң Бас-қа той-лар бас-та-ум бү-гін-гі той
 Бү-гін-гі той кош-та-су, Бү-гін-гі той кош-та-су, ба-ла-дык-пен.

Қазіргі кездегі келіннің қоштасу әндері бұрынғыдан айырылысады. Ежелде бұл қызды ұзату тойының міндетті бір бөлігі болған, әрі қыз елімен, жерімен қош айтысып, өзі шығарып айтқан, ал дәл сапараға аттанар алдында әке-шешесімен, бауырларымен көрісіп қоштасқан. Бұл әндердің ғұрыптық қызметі болған. Қазіргі дүниетаным аспектінде бұл жора, басқа да ғұрыптық жоралғылар сияқты, көркемдік мағынаға ие болған [2, 33]. Соның әсерінен бұл әндердің орындаушылық үлгісі, мазмұны мен міндеті өзгерген. Жаңашыл түрдегі келіннің қоштасу әндері түңіліп жылауды талап етпейді, оны айтуға арнайы әншіні шақыртады немесе осы бағыттағы әндердің таспасын қосып, қайын-жұртына шығарып салады

Көркемдігі жағынан құнды шоқтығы биік дәстүрлі халық әндері мен ауызекі-кәсіби композиторлардың шығармашылығын насихаттаудың бір жолы – оларды эстрадаға өңдеп орындау. Бұл орайда ел арасында көптеген әншілік интерпретациялар белгілі. Халық әндері «Назқоңыр», «Бір бала», «Желкілдек», «Әдемі қыз», «Япурай», «Долана», «Дайдидау» т.б. қатар, Абайдың «Көзімнің қарасы», «Желсіз түнде жарық ай», Ақан серінің «Балқадиша», «Маңмаңгер», Әсеттің «Қисмет», Үкілі Ыбырайдың «Гәкку», Кененнің «Ой, жайлау», Мұхиттың «Көк айдай», Естайдың «Құсни – Қорлан» әндерінің эстрадалық трактовкалары ел көңілінен шығып, өзіндік орын алып жүр.

Әрине, поп-музыка бір жағынан дәстүрлі әндерді дәріптесе, екінші жағынан олардың мағынасы мен мәнін бұрмалап, тереңінен жеткізе білмейді. Дәстүрлі әндер идеялық-эстетикалық, көркемдік құндылығы жоғары, философиялық ой, ақыл-парасатты негіз етеді. Көңіл көтеруге және жеңіл

қабылдауға бағытталған поп-музыка аутентикалық музыканың бар байлығын түсіндіре алмайды. Дегенмен, ол қазақ музыкасының әуендік-интонациялық кодын сақтап, ұлттық сана-сезімінің оянуына мүмкіндік тудырады.

Қазақтың дәстүрлі ән мәдениеті ғасырлар бойы қалыптасып келе жатқан бай рухани мұрамыз. Көне архаикалық фольклорды негіз еткен бұл дәстүр халықтық және композиторлық кәсіби сала болып бөлінеді. Халық әндерінің өзін халық арасында қара өлең деп аталатын қарапайым әуенге құрылған шағын туындылар («Дедім-ай-ау», «Гүлдерайым», «Еркем-ай», «Бүлдірген», «Үкілі-ай қыз», «Угай-ай» т. с. с.) және көркемдігі жағынан да, құрылымы жағынан да күрделі болып келетін, авторлық шығармашылыққа жақын әндер («Назқоңыр», «Тілеуқабақ», «Япурай», «Әдемі қыз», «Гаухартас», «Қызыл бидай» т. б.) деп қарастыруға болады. Тарихи жолы көптеген қиындықтарға толы қазақ халқының музыкалық дарыны жөнінде көптеген естеліктер сақталған. Осы қиын-қыстау кездерде өмір сүрген көптеген әнші-композиторлардың шығармалары ұмыт болып, кейбіреулерінің авторлары ел жадынан шығып, халық шығармасы деп тарап кеткен. Күрделі құрылымды халық әндерінің артында биік деңгейлі ақын, әнші тұрғаны анық, дегенмен ол жайттардың мәнін ашу қазіргі кезде қиындыққа соғады.

Осындай жағдайларда біршама мұраларынан айырылған қазақ халқы үшін қалған қазынасын сақтаудың, болашақ ұрпаққа жеткізудің түрлі жолдары қазіргі кезде маңызды. Бұл тұрғыдан ұлт жауһарларының эстрадалық өңдеулері осы мәңгі әуендердің әрі қарай жалғасып, жаңа шығармашылыққа негіз болатынына

сенім тудырады. Мамандар әдетте халық әндерін бұрмалап, эстрадаға қосқанды жөн көрмей жатады. Әсіресе, ырғақтық жағына келетін болсақ, еркін өлшемде жүретін қазақ әні поп-музыкада қалыптасқан квадраттыққа бейімделді. Дәстүрлі орындаудағыдай жігермен, толғаныспен айтатын әндер жеңіл «әуенше» ретінде қабылданатын болды. Шетелдің күрделі, шебер орындаушылықты қажет ететін, бірақ көркемдік жағынан орташа поп стиліндегі әндердің қасында халықтық шығармашылық жұпыны көрінетін болды. Себебі әннің маңызды элементтерінің бірі (әйтпесе одан да артығы) өз болмысын өзгертіп, туындының мәнін өзгертіп жіберіп отыр. Мұның өзі қазақ әншілері көбінесе музыкалық жағынан қарапайымдау, орындауға ыңғайлырақ, немесе көркемдігі тек әуенінде емес, музыкалық тілінің басқа да құрамдары маңызды шығармаларды таңдайды. Ал ол басқа маңызды бөлшектері сыртта қалған кезде жалғыз монодиялық әуеннің құны болмай қалады. Мысалы, Біржанның, Мәдидің әуені ғана емес, ырғағы жағынан, өлшемі жағынан, дауыстың тембрін ойнату жағынан күрделі шығармаларын сол күйінде эстрадаға өңдей білсе, сол «Гәкку», «Назқоңыр», «Япурай» т. б. әндерді толыққанды барлық элементтерін ескере отырып кәсіби өңдеулер істелсе, дәстүрлі ән өнерінің өз мәнін аз да болса сақтай отырып әрі қарай жалғасуына мүмкіндік болар еді. Дегенмен, өкінішке орай, көп музыканттар жеңіл табысты көздеп, халық шығармашылығының тарихы мен теориясына үңіліп, зерделеуден бас тартады, бұл бағытты арзан дүниеге баламалайды.

Белгілі әнші, көптеген байқаулардың жүлдегері Гаухар Қаспақованың

орындауындағы Әсет Найманбаевтың «Қысмет» әнін орындауына тоқтала кетейік. Жалпы, «Қысмет» – Әсеттің әнші-композитор ретінде қолтаңбасы әбден шыңдалған кезде шығарған туындысы. Музыкалық тілі жағынан өзі туып-өскен Арқа дәстүріне жақын, жоғары регистрде тыңдаушылардың көңілін өзіне аудартатын, профессор С.Елеманованың терминімен айтқанда, «ақындық әуендік формуламен» (АМФ – акынская мелодическая формула) [3, 52] басталып, кең ауқыммен орындалады. Бұл күрделі ән түрлі әншілік иірімдерге бай, әрі үлкен орындаушылық шеберлікті қажет етеді [4]. Сол себептен әр әншінің тісі бата бермейтін шоқтығы биік туындалырдың бірі.

Г. Қаспақованың бұл әнді таңдауы оның талғамының, әншілігінің биік дәрежеде екенін көрсететіні анық. Жастайынан дәстүрлі әншілікті меңгерген, бұл дәстүрдің бүге-шүгесін ұғына білген әнші үшін осындай қиын шығарманы эстрадаға өңдеп айту қиындыққа соқпаған. Әншінің айтуынша, бұл әнді өңдеу өте күрделі, еңбек көп жұмсалатын үдеріс болды. Себебі әнді барынша көркемдік, эстетикалық құндылығын сақтай отырып, түпнұсқасына барынша жақындата орыдауды қалаған Гаухардың өңдеушіге деген талабы жоғары болды. Нәтижесінде өңдеудің біршама кемішіліктері болғанымен, жоғарыда айтылған өлшемдік, ырғақтық еркіндікке бет бұрып, квадраттықтан арасында бас тартып отырады. Бұл тұрғыдан поп-музыка стилінде қалыптасқан квадраттықтан мүлде бас тарту қиындыққа соғатынын да ескеру керек.

Әншінің орындаушылығына келетін болсақ, бұл әнде дәстүрлі әншілік пен эстрадалық әншіліктің тоғысуын байқауға болады. Екі дәстүрді де

игерген Г. Қаспақова Әсеттің «Қысметін» нақышына, иірімдеріне келтіре орындай білді. Диапазонының кеңдігі, әнді эмоциялық тұрғыдан сезіне білуі, оның ырғақтық және әуендік иірімдерін келтіруі соншалықты қиын дүниені жоғары деңгейде алып шығып, беделді дәстүрлі әншілердің оң бағасын алуына мүмкіндік туғызды.

Төмендегі ноталық мәтін осы «Қысмет»

әнінің жеткізушісі Дәнеш Рақышевтің интерпретациясында беріліп отыр. Ол «Ұлы даланың көне сарындары» атты көптомдық антологиядан алынды. Г. Қаспақова және Д. Рақышевтің орындаушылығын салыстыра қарағанда жақындығы аңғарылады. Әлбетте, жас әнші көп әншілер ұстаз тұтатын ән шеберінің орындаушылығын құлағына талай сіңіргені айқын.

Қысмет

Д. Рақышевтің ор., Н. т. Е. Жаманбаилов

Хуу! Ар-ғын-мын, а - тым Ә - сет,
а - рын - да - ған, А - рын - дап ән - са - ла - ма,
о - о - о - о - о - оу, да - ры - ма - ған. Ас - пан - ның а - я - сын - да
ән шал - қыт - қан, Бұл - бұл - мын дау - сым көк - те да - мыл - да - ған.
Кө - ме - кей көк қа - бы - сын ән - мен аш - сам, То - ті - ліп мер - уерт мар - жан
са - уыл - да - ған. Ә - ри - тәй, ә - ри - тә - ри - тә - ри - тәй,
Ә - ри - тә - ри - тә - ри - тәй. Хау - лү - лү - лү - лү,
Хау - лү - лү - лү - лү - лау, Ли - ла - ла - лил - лау,
Хау - лай, лә - лә - ла - ли - ли - лау, Ха - ли - ла - ли - ла - ли - лау, Ә - ли - лә - ли - лә - ли - ләй,
Ә - ди - лә - ли - лә - ли - ләй, Ә - ди - лә - ли - лә - ли - ләй, Ә - ди - лә - ли - лә - ли - ләй.

Енді бір назарға ілінетін ән – Димаш Құдайбергеннің орындауындағы «Дайдидау» әні. Димаш – қазіргі таңда бүкіл әлемді өз өнерімен таңқалдырып отырған жаңа бір құбылыс екенін айта кеткен жөн. Эстетикалық мәні мен көркемдік қызметі жоғалған музыка өнеріне қайта өмір сыйлап, биік сапа ұсынып отырған жас талант әншілік өнерге техникалық тұрғыдан мол жаңашылдық енгізуде. Қазақтың ғана емес, ұлттық емес, жалпыдүниелік игілік деп атауға келетін Димаштың шығармашылығы, бірегей дарыны, оның дауысы жөнінде мамандар мен әуесқойлардың арасында көптеген дауласуда. Бірақ бөріне мәлім бір нәрсе: Димаш – феномен, оның дүние жүзіне асқақтап отырған вокалдық мүмкіндіктері адам бойына сыймайтын, ұлық қасиеттер. Алты регистрде ән шырқайтын Димаш үш дауысты еркін меңгерген: баритон, тенор, колоратуралық сопрано. Біреулер оны контратенор десе, екіншісі лирикалық тенор, енді біреуі драмалық тенор деп пікір таластыруда [5, 7].

Осындай тылсым дарынның иесінің репертуарын құрайтын «Дайдидау», «Самалтау» т. б. сияқты бірнеше халық әндері бар. «Дайдидау» әнін ерекше атап өткен жөн, себебі әлем бойынша әр түрлі ұлттағы әншінің жанкүйерлері дәл осы әнді шырқап, қазақ тілін үйренуге талпынып жүр. Әнші жастайынан сүйсіне айтатын махаббат тақырыбындағы лирикалық туынды таза эстрадалық мәнерде орындалады. Қарапайым м.7 көлемінде баяндалатын әуенді орындаушы тембр, динамика қарама-қарсылығымен әрлеген. Сондай-ақ, еуропа музыкасында кездесетін әннің аяғына жақындағанда жоғары регистрде кульминация – шарықтау шегін қосып, артынан бәсеңдетеді. Аранжировкасына

келетін болсақ, эстрадалық өңдеуге халық аспаптарын қосып, тембрлер синтезін пайдаланады. Қарапайым халық әнін осылай түрлендіре орындаған ән бүгінгі таңда талғампаз тыңдарманның көңілінен шығып жүр.

Жоғарыда аталған дәстүрлі музыканың эстрадада көрінісінің енді бір түрі – дәстүрлі музыканың жанрлық және стильдік элементтерінің қазіргі поп-музыкаға таралуы және заманауи аранжировка әдістерінің ұлттық аспаптарды қолдану немесе олардың тембрлерін имитациялау арқылы ұлттық рең беруі деп белгіледік. Бір мақала көлемінде барлық тұстарын ашып қарастыруға мүмкіндік болмағандықтан, тек қана осы бағытта еңбек етіп жүрген орындаушыларды айтып өтпекпіз. Дәстүрлі әншілік жанрлар мен стильдер элементтерінің поп-музыкамен байланысын көбінесе рэп, хип-хоп стилінің негізінде көруге болады. Мысалы, Ерболат Құдайбергеновтің шығармашылығы осы қазақтың термесі мен батыстың хип-хоп стильдерінің тоғысуының дәлелі. Оның «Мен қазақпын мың өліп, мың тірілген», «Біздің жігіттер» т. б. сияқты әндері осы ойды айқындайды. «Ринго» тобы «Толғау» әнінде өздерінің биік орындаушылық деңгейін көрсетіп, дәстүрлі өнерді эстрадаға байланыстыра білді.

Ал ұлттық аспаптарды пайдаланып, олардың тембріне имитация жасау отандық эстрадада өте жиі кездесетін құбылыс. Әсіресе, осы аспаптарды шығармашылығының незігі еткен «Муз-арт», «Қоңыр» топтарын, Өмірқұл Айниязов, дәстүрлі орындаушылар Айгүл Қосанова т. б. атап өту керек.

Қорытынды

Осылайша, Қазақстанның поп-музыкасы көптеген стильдер мен

бағыттарды қамтитыны белгіленді. Олардың барлығы ұлттық музыкаға негізделген, нақтырақ айтқанда, батыс елдерінде қалыптасқан поп-музыка мен қазақ өнерінің негізгі элементтері синтезделген. Жаһандану заманының өнімі болып табылатын поп-музыка өз жеңілдігімен, тиімділігімен ел назарын жаулап алды. Академиялық үлгідегі өнер артқы қатарға кетіп, көпшілік бұқара поп-музыканы қабылдайтын болды. Дегенмен, сол бұқаралық өнер түрін де дұрыс құндылықтарды қалыптастыруға бағыттап, салауатты ұрпақ тәрбиелеуге

пайдалану қажет. Бұл орайда ғасырлар қойнауынан келе жатқан дәстүрлі музыкалық өнеріміздің жаңа көрінісі маңызды, әрі осы бағыттағы музыка өнерінің деңгейін көтеру үшін білімді де, дарынды өнерпаздарды дайындау көкейкесті мәселелердің бірі. Әйтсе де, қазіргі заман әншілерінің арасында осы жолда тәжірибелер істеп, бұл бағытта еңбек етіп, әртүрлі нұсқалар ұсынып жүр. Рухани, мәдени бай, сауатты мамандар тапшылығы алда шешілетін мәселе деп сенеміз.

Әдебиеттер:

1. Назарбаев Н. Н. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания. – URL: http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya
2. Касимова З. М. Интеграционные процессы в музыкальной культуре тюркоязычных народов (на материале свадебных песен). – Алматы: «Әлем әдебиеті», 2014. – 282 с.
3. Елеманова С. А. Казахское традиционное песенное искусство: генезис и семантика. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – 187 с.
4. Ұлы даланың көне сарындары: Антология. Үш томдық. – Т. 1: Музыкалық фольклор. Дәстүрлі ән өнері. – Алматы: «Brand Book», 2019. – 752 б.
5. Касимова З. М. Дауысының шегі жоқ майталман әнші // Әбдіхалыққызы А. Димаш: эссе. – Алматы: Palitra-Press. 2019. – С. 6 – 10.

References

1. Nazarbayev N. Vzglyad v budushee: modernizatsiya obschestvennogo soznania [Prospection: modernization of public consciousness] [http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya accessed at 12.04.2017]
2. Kassimova Z. Integratsionnye processy v muzykalnoi culture culture turkoyazychnyh narodov (na materiale svadebnyh pesen) [Integration processes in the musical culture of the Turkic-speaking peoples (on materials of wedding songs)]. Almaty: Alem adebieti Publ., 2014. 282 pp. (In Russian)
3. Elemanova S. Kazakhskoe traditsionnoe pesennoe iskusstvo: genesis i semantica [Kazakh traditional song art: Genesis and semantics]. Almaty: Dayk-Press Publ., 2000. 187 pp. (In Russian)
4. Uly dalanyn kone saryndary: Antologiya. 3 Vols, V.1 – Muzykalyk folklor. Dasturlı an oneri [Ancient motifs of the great steppe: Anthology. V.1 – Musical folklore. Traditional song art]. Almaty: Brand Book Publ., 2019. 752 pp. (In Kazakh, Russian, English)

5. Kassimova Z. Dausynyn shegi zhokh maitalman anshi [A singer with unlimited possibilities]. In: Abdikhalykkyzy A. Dimash: essay. Almaty: Palitra-Press Publ, 2019. P. 6–10 [In Kazakh].

Зульфия Касимова

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

МОДЕРНИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В ИСКУССТВЕ ЭСТРАДЫ

Изучение современных модернизированных форм музыкального искусства казахского народа, которое складывалось на протяжении веков, является идейной основой данной статьи. Сохранение национального самосознания и передача главных духовно-культурных ценностей следующему поколению – это требование эпохи глобализации, так, эта актуальная проблематика разрабатывается на основе музыкальной культуры Казахстана. В отечественном музыковедении исследований в области эстрадной музыки очень мало. Так, выявляется, что историко-теоретические аспекты музыкального искусства в этом направлении на сегодняшний день – новая научная тема. В процессе написания статьи использованы исторический аспект, теоретический анализ, обзор и сравнительно-сопоставительные методы исследования. В результате раскрывается необходимость сохранения необычайно богатого в художественно-эстетическом плане песенного наследия казахского народа – верного спутника его жизни, в котором изливались печали и радости, а также важность их достойного представления и продолжения на современном этапе.

Ключевые слова: песня, искусство, эстрада, поп-музыка, традиционная песня, синтез, глобализация, интерпретация, обработка.

Zulfiya Kasimova

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

MODERNIZATION OF TRADITIONAL MUSICAL CREATIVITY IN VARIETY ART

Abstract

The study of modern modernized forms of musical art of the Kazakh people, which has been developing over the centuries, is the ideological basis of this article. Preservation of national identity and transfer of the main spiritual and cultural values to the next generation is a requirement of the era of globalization, so, this topical problem is developed on the basis of the musical culture of Kazakhstan. There is very little research in the field of pop music in the national music industry. Thus, it is revealed that the historical and theoretical aspects of musical art in this direction today represent a new scientific theme. The article relies on historical aspect, theoretical analysis, review and comparative methods of research. The article reveals the need to preserve the unusually rich artistic and aesthetic vocal heritage of the Kazakh people – a faithful companion of their life, in which they poured out sorrows and joys, as well as the importance of its worthy representation and continuation at the present stage.

Keywords: song, art, variety, pop music, traditional song, synthesis, globalization, interpretation, processing.

Authors' bio:

Zulfiya Malikkyzy Kasimova – candidate of Art Studies at the Department “Variete Art” of T. K. Zhurgenov KazNAA
(Almaty, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0002-4943-1835
e-mail: kzm07@mail.ru

Авторлар туралы мәлімет:

Зульфия Маликқызы Қасимова – өнертану кандидаты, Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА «Эстрадалық вокал» кафедрасының оқытушысы
(Алматы, Қазақстан)
ORCID ID: 0000-0002-4943-1835
e-mail: kzm07@mail.ru

Сведения об авторах:

Зульфия Маликовна Қасимова – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры Эстрадный вокал КазНАИ им. Т. К. Жүргенова
(Алматы, Казахстан)
ORCID ID: 0000-0002-4943-1835.
e-mail: kzm07@mail.ru



МРНТИ 18.17.65

ДАМИР УРАЗЫМБЕТОВ¹,
ГУЛЬНАРА ГИЗАТОВА¹^{1,1} Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер
академиясы
(Алматы, Қазақстан)

АЛМАБЕК МЕЙІРБЕКОВТІҢ БАЛЕТТІК ШЫҒАРМА- ШЫЛЫҒЫ. ЗАМАНДАС- ТАРЫНЫҢ ТОЛҒАНЫСТАРЫ

АЛМАБЕК МЕЙІРБЕКОВТІҢ БАЛЕТТІК ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ. ЗАМАНДАСТАРЫНЫҢ ТОЛҒАНЫСТАРЫ

Аңдатпа:

Қазіргі Қазақстан композиторларының ішінде Алмабек Мейірбековтың есімі ерекше орын алады. С. Ә. Күзембаеваның айтуынша, оның музыкасында «жарқын ұлттық колорит, эмоционалды байлық, әуезді жылулық және оркестрлік тапқырлық» бар. Бұл мақалада авторлар замандастарының естеліктері арқылы композитордың шығармашылық портретін бейнелейді. А. Мейірбековтің біздің пікірімізше, әлі күнге дейін лайықты бағасын алмаған. Музыкалық шығармашылығының мәнін түсіну үшін, оның туындыларын тыңдау керек. Композитордың балет шығармашылығы сан жағынан бай емес, бірақ бір ғана «Алдар Көсе» балеті еліміздің жетекші музыкалық театрының сахнасында көруге тұрарлық.

Тірек сөздер: Алмабек Мейірбеков, балет, балалар балеті, Алдар Көсе, Қазақстан композиторы, композитор, қазақ музыкасы

Кіріспе

Қазіргі Қазақстан композиторларының арасында Алмабек Ордабекұлы Мейірбековтың (1955–2008) есімі ерекше орын алады. Ол симфониялық оркестрге, қазақ халық аспаптары оркестріне, камералық және эстрадалық музыкаға, сондай-ақ кинофильмдер

мен театрлық спектакльдерге арналған туындыларды дүниеге әкелді. Олардың ішінде екінші (1980) және үшінші (1987) квартеттер, фортепианоға арналған соната-қиял (1983), скрипка мен фортепианоға арналған соната (1985), гобой мен камералық оркестрге арналған концерт (1989), «Ерден» халық

аспаптар оркестріне арналған пьеса (1989), «Бақсы» симфониялық картинасы (1991), D-dur симфониясы (1991), «Қобыз сазы» симфониялық күйі (1991) бар. 1991), «Бастау» халық аспаптар оркестріне арналған күй (2007) және басқа да шығармалар. Оның әндерін танымал қазақстандық эстрада әртістері орындады.

Осы мақалада авторлар композитордың замандастарының естеліктеріне жүгінеді, олар «жанды сөзбен» А. О. Мейірбековтың шығармашылық портретін салады. Оның музыкалық шығармашылығының мәнін түсіну үшін әлі тиісті баға алмаған шығармаларды тыңдап қана қоймай, онымен бірге жұмыс істейтін адамдардың көзімен «көру» керек. Оның шығармалары әртүрлі себептерге байланысты сирек орындалады. Композитор замандастарының міндеті – оның шығармашылығына деген қызығушылықты жандандыру, А. О. Мейірбековтың шығармаларын оқу процесіне және орындаушылық өнеріне енгізу.

Әдістер

Авторлар негізгі әдіс ретінде аналитика мен бақылауға негізделген эмпирикалық әдісті қолданады. Сонымен қатар, бастапқы ақпаратты қалпына келтіруге және бекітуге ықпал ететін замандастармен сұхбаттасу әдісі қолданылады.

Нәтижелер

Отбасының досы және Қазақ радиосындағы әріптесі Ж. М. Мылтықбаева: «ол асылдың сынығы, тектінің тұяғы, зиялы қауымның отбасынан шыққан, бұл әңгіме мәнерінен-ақ сезілді. Ол нағыз ер-азамат – мінсіз, қайырымды, және

мейірімді. Аласа бойлы, көзілдірікте, өте ұқыпты, киімдері мұнтаздай таза, сөздері мен әрекеттерінен де ұқыптылық байқалатын» [1].

Құрманғазы атындағы консерваториядағы студенттік жылдарынан бастап А. О. Мейірбеков сабырлы, зиялы, парасатты адам ретінде танылды. Ол оқуға өте байсалды қарады. Ол теориялық пәндерді жақсы көрді: гармония, сольфеджио, музыкалық шығармаларды талдау. Бірде мақала авторларының бірі сыныптасын таңғы сағат 7-де консерваторияда кездестірді. Консерваторияда осындай ерте уақытта не істеп жатыр деген сұраққа А. О. Мейірбеков сағат 11:30-да басталатын мамандық бойынша сабаққа дайындалатынын айтты. Бұл оқиға өзінің болашақ мамандығы, кәсібі алдындағы жауапкершіліктің айқын мысалы болып табылады.

Көптеген әріптестері оның жоғары тәртібі мен барлық іске жауапкершілікпен қарайтынын атап айтады. «Оның жұмысы, оның өмірі сияқты, ол туралы жоғары ұйымдастырылған, ақылды, жан-жақты, нәзік ақыл-ойы мен орнымен әзілдей білетін, әзіл-қалжыңға жүйрік адам ретінде айтады [2].

«Біздің «нарықтық уақыт» деп аталатын заманға ол үйренбеген, бейімделмеген. Бейімделудің өзі оның мінезі-құлығы, болмысы үшін қолайсыз болды. < ... > Жалпы алғанда, ол таза және шынайы болды, сондықтан да оның музыкасы соншалықты саф алтындай таза, жанға жақын және шынайы. Ол үлкен монументалды музыкалық картиналарды қалдырды. Оның шығармашылық мұрасы маңызды және Қазақстанның музыкалық мәдениетінде лайықты орын алады» [1].

А. О. Мейірбековтің оркестрлік стилі

оны партитурада ойды нақты жеткізе алатын композитор ретінде сипаттайды. Ол дыбыстық эффектілермен жабылмайды. Оркестрдің сыртқы қарапайымдылығының артында жоғары кәсібилік жатыр. Ол оркестрді бояғыш/палитра ретінде пайдаланады, онда аспаптар шебер таңдалған, олардың техникалық мүмкіндіктері әртүрлі өзгеріп отырады, соңқылар/штрихтар мен динамикалық реңктер «бұзылмай, қысылып шықпай» және «айқайламай» ерекшеленеді. Оркестрдің дыбысының біркелкілігі опера музыкасына тән эмоционалды экспрессивтілікпен біріктіріледі. Әріптесі және композитор А. Ж. Тоқсанбаев былай дейді:

«А. О. Мейірбековтің оркестрлік стилі – бұл ең алдымен классикалық дәстүрлерге, романтиктер кезеңінің оркестрлік стиліне сүйену, бұл әсіресе «Алдар Көсе» балет жүйелілігінде/сюитасында (аспаптық музыканың циклдік формадағы негізгі бір түрі) көрініс табады. Ол оркестр туындыларын жеткізудің шебері болды!» [3].

Композитордың шығармашылығы әр түрлі жанрларға бай. Музыкалық тақырыптардың, әңгімелер мен сюжеттік коллизиялардың кең ауқымы оның көкжиегін, ой-өрісін, әлемдік және қазақ мәдениетінің мұрасына бет бұруын көрсетеді. А. О. Мейірбековтың шығармаларының тілі айқын музыкалық тілмен, әуезді және симфониялық дамумен және бимен қызықтырады. Композитор В. Е. Недлиннің еңбектерін зерттеушілердің бірі былай деп жазды: «Оның барлық шығармашылығы композицияның қолданылатын техникасының күрделілігіне қарамастан жеңілдік пен еркіндікке толы» [4, 380 б.].

А. О. Мейірбеков педагогикалық қызметте де Ж. Елебеков атындағы Республикалық эстрада-цирк

колледжінде өзін көрсете білді және Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы мен Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында аспапта ойнауды және партитураны оқуды, сольфеджио мен музыка теориясынан сабақ берді, музыкалық шығармаларды талдау мен үйлесімділікті үйретті. Оның бастамасымен Ж. Елебеков атындағы РЭЦК-де халық аспаптар ансамблі (2006) құрылды.

Композитор А. А. Мәмбетов өзінің естеліктерінде: «Ол өмірді жақсы көрді. Ол қуаныш сыйлағанды жақсы көрді. Ол балаларды жақсы көрді және олардың жетістіктері мен сәтсіздіктері үшін алаңдады. Өмірінің соңғы жылдарын арнаған эстрада-цирк колледжі оған ғибадатхана болды. Студенттер оған сенді, өйткені «Алмабек-ағай», оны балалар атағандай, олар үшін білімнің музыкалық энциклопедиясының тасымалдаушысы болды және ол өз білген – түйгенін, білімін сабақтан сабаққа сүйіспеншілікпен жеткізді» [5]. А. О. Мейірбеков өз оқушыларын өте жақсы көрді және олар үшін алаңдады: «Оның эстрадалық-цирк колледжінің студенттері консерваторияға түскенде – бұл фактіні мақтан тұтады» [6].

Гүлнара Сейіткереқызы Мейірбекова жұбайы туралы былай дейді: «Бір кездері Алмабек Ордабекұлы үстел теннисінен бірінші ракеткасы болған. Ол жас кезінде консерваторияда оқып жүргенде тенниспен айналысқан. Тау-Түрген Композиторлар одағы мен шығармашылық үйінде бильярд үстелдері тұрды. Онда композиторлар өз шеберліктерін шыңдады. Алмабек Ордабекұлы бұл ойынды жақсы көріп, тамаша бильярдшы атанды» [6]. Бір күні сыныптастары мен әріптестері А. О. Мейірбековті еске алып, онымен олар

көптеген жылдар бойы түрлі концерттер мен жобаларда бірге жұмыс істеді. Сол кезде А. Р. Райымқұлова: «Балалар, өзімізге менің айтқанымды мойындайық: ол бәрімізден де өнерлі болды», – деді.

Дискуссия

А. О. Мейірбеков балет театрына біраз музыка жазып үлгерді. Бірақ тіпті бір «Алдар Көсе» балеті де оны еліміздің жетекші музыкалық театрының сахнасында көруге тұрарлық. Оның жұмысын тыңдап, талдай отырып, осы талантты композитордың көптеген шығармалары би билейтінін байқауға болады. Бұл тек симфониялық оркестрге арналған музыка ғана емес, сонымен қатар қазақ халық аспаптары оркестріне арналған камералық шығармалар. Тіпті ол қалдырған шығармалардан да: оның қаншалықты талантты және ерекше болғанын айтуға болады. Оның таланты Құдайдан», – деп еске алды замандастары [1]. В. Е. Недлина былай деп жазды: «Алмабек Мейірбековтың стилі ұлттық композиторлық мектеп стилінің ерекшелігін, дәуірдің стилистикалық ерекшеліктерін және академиялық музыканың жалпыланған қасиеттерін қамтиды, бірақ сонымен бірге ол өзгеше, өзіндік ерекшелігі бар, қайталанбас» [4, 382 б.].

Оның балет музыкасында композиторлық ерекшеліктері айқын көрінді. Музыкатанушы А. П. Волненко композитордың осы тақырыппен әуестенуінің пайда болу уақытын еске алды: «Алматыдағы Құрманғазы атындағы консерваториясының студенті болған кезінен, осы көңілді, қалжыңбас және күлдіргіш, әзілқой – Алдар Көсе – Алмабек қызығушылық танытқаны есімде. Ол бізге, оның сыныптастарына осы кейіпкердің қулықтары туралы шабыттана әңгімелейтін. «Иә, сен

Алдарға ұқсайсың», – деп ойладым мен бірнеше рет, – «дәл сондай әзілқеш, тек қарапайым және сабырлы» [7].

1980 жылдардың ортасында А. О. Мейірбеков балетмейстер М. Ж. Тілеубаевпен бірге алғашқы «Алдар Көсе» балалар ұлттық балетінде жұмыс істеді. Халық ертегілеріне негізделген балеттің күлкілі, әзіл-оспақ және ойын тақырыптық бағыты екі талантты суретшінің шығармашылық тұжырымдамасы мен көзқарасына жақын болды. Симфониялық оркестрге арналған «Алдар Көсе» балетінің сюитасы 1986 жылдан басталады. Г. С. Мейірбекова музыка жазудағы соңғы нүкте сол кезде қойылмағанын еске алды – композитор үнемі партитурамен жұмыс істеп, жаңа мәліметтер ойлап тапты. Ол былай дейді: «Алмабек, кішіпейіл және ақылды, қиялшыл және жан дүниесі бала сияқты еді. Ол ұзақ уақыт бойы музыканы басында ойластырып, оны үздіксіз ойнап, содан кейін ғана жазды. Мен оған: «Бірден жаз, ұмытып кетесің» деп айтқанымда, ол әзілмен жауап берді: «Мен Хачатурян сияқты – алдымен ойланып, басымда құрастырамын және орындаймын, содан кейін жазамын» [6].

Композитор клавирде музыка жазған кезде, оны оркестрлік дыбыста ұсынды. А. О. Мейірбеков балет музыкасына қажетті оркестрлік жазуды, аспап (музыка шығармаларын оркестрмен орындауға ыңғайлау) техникасын және оркестрлік бейнелеуді жақсы меңгерген. Ол әр түрлі тембрлерді, жеке аспаптарды және оркестрдің колористикалық әдістерін қолданды.

А. Ж. Тоқсанбаев былай деп еске алды: «Алмабек бұл балетті жазған кезде мен партитураны көрдім, біз оны 30 жыл бұрын талқыладық. Мұнда таза авангардтық, ультра заманауи

әдістер жоқ. Барлығы да біздің педагогымыз Юлий Сигизмундович Сурвилло консерваторияда оқытқандай. Оның каллиграфиялық қолжазбасы болғанын атап өткен жөн. Ол өз ойларын партитурада нақты жеткізе білді. Көптеген композиторлар ноталық мәтіннің дизайнына немқұрайлықпен қарайды, көбінесе қол ойдың артында қалмайды. Ал Алмабек бәрін мұқият жазды. Бұл кәсіби шеберліктің және қолөнерге ұқыпты қараудың көрсеткіші. <...> Оркестршілер мұндай музыканы қуана ойнайды, онда партитуралар барлық аспаптық ережелерге сәйкес жазылады» [3].

Абай атындағы МАОБТ-ның (Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының) дирижері Н. С. Жарасов А. О. Мейірбековтың көптеген шығармаларын жазды. Олардың ішінде увертюра, гобойға арналған концерт, «Алдар Көсе» балетінің сюитасы және басқалары бар. Ол: «Мені, сол кездегі жас дирижерді, оның музыкасына қатты таң қалдырды. Бұл музыка жарқын, жанды, серпімді, нәзік оркестрлік жазумен жазылған, өте қызықты болды, бей-жай қалдырмады. Ол оркестрді жақсы білетін және «естіген» [8].

«Алдар Көсе» балетінің партитурасы композитормен аяқталған жоқ. Барлық ноталық материалды композитордың ұлы Ерден Ордабек әр түрлі мемлекеттік және жеке мұрағаттарда мұқият жинады, ал композитор Нұрасыл Нұридин цифрландырды.

Балет сюитасы 10 фрагменттен тұрады:

1. Кіріспе
2. Алдар
3. Дуэт
4. Ку-бала
5. Би (Марш)
6. Мулла

7. Байдың биі

8. Би

9. Адажио

10. Қарақшылар

А. О. Мейірбеков классикалық еуропалық дәстүрлерді ұлттық музыкамен: «айқын сырт пішіннің құрылуын, фольклорға жаңаша көзқарас, оркестрді мінсіз меңгеру, тембрлік бояуларды шебер үйлестірді. Доп тәрізді ол бір аспаптан екіншісіне күрделі әуендерді лақтырып, жарқын мәнерлі бейнелер жасады» [7]. Композитор балеттегі шығыс колоритін, бояуын лада, ырғақ, үйлесімділік және тембрдің өзгеруімен білдірді. Балеттің тағы бір ерекшелігі – В. Е. Недлина «[композитордың] «ащы» дыбысталмайтын аккордтарды қолдануы [4, 391 б.] деп атайды. Балет музыкасында А. О. Мейірбеков соққы тобына (литаврам, ксилофон, тәрелке, бубна) аса айрықша, үлкен мән берді. «Көбінесе мыс тембрлері арқылы шығыс колоритін ғана емес, (шақыруға арналған карнай – мыс үрмелі музыкалық аспап) сонымен қатар музыканың әзіл-оспақ сипаты да беріледі» [4, б.391].

Кейіннен «Алдар Көсе» сюитасынан кейін А. О. Мейірбеков П. А. Штиффманның (1990) өлеңдеріне арналған вокалдық – симфониялық сюитаны – «Айлакердің қулықтары» атты музыкалық ертегісін жазды. В. Е. Недлина оны балалар театрына арналған қойылымдар тақырыбында композитор іздеудің жалғасы деп санауға болады. «Олар жеке жұмыс, туынды ретінде ойластырылды. Бірақ стиль мен бейнелі жүйе бір. Бәлкім, А. О. Мейірбеков болашақта оларды бір тұтасқа қосуды жоспарлаған шығар» [9].

«Айлакердің қулықтары» вокалды-симфониялық сюитасының партитурасы 8 фрагменттен тұрады:

1. Allegro molto (1 фрагменті) – [Скерцо]
2. Moderato (2 фрагменті)
3. Allegretto (4 фрагменті) – Алдау амалдары
4. Moderato (5 фрагмент) – Ақымақ батырлардың әні
5. Анданте (7 фрагменті)
6. Moderato (8 фрагменті) – Алдау амалдары
7. Allegretto (сансыз үзінді, саны жоқ) – Айлакер әні
8. Allegro molto (сансыз фрагмент) – [Увертюра]

Балет сюитасы мен музыкалық ертегі сюжеті тақырыптық бірлікке, жақын үйлесімділікке, әуезді сызыққа ұқсас, сондықтан олар екі бөлімде жазылған шығарманың әсерін тудырады. «Синкопирленген (музыкадағы синкопа – ырғақты екпіннің күшті үлестен әлсізге ауысуы), пунктирлі остинатты (музыкалық композиция әдісі мен техникасы, әуезді фразаны бірнеше рет қайталау) ырғақты фигуралар – бұл ортаазиялық уссулдардың (ұрмалы-соқпалы аспаптарда) аллюзиясы» [4, б. 391]. Олар балеттің кез-келген санында, ұрмалы-соқпалы аспаптар мен әуендерде (сонаталық формадағы музыкадағы бөлімде) кездеседі.

«Алдар Көсе» сюитасының музыкасының жарқын эмоционалдылығына (әсершілдігіне) аспаптардың, оркестрлік топтардың үйлесімділігімен, әртүрлі тембрлерді салыстыру арқылы қол жеткізіледі. Балет сюитасының нөмірлері арасында логикалық байланыс бар, онда әртүрлі фрагменттер бейнелі контрастпен, динамикамен және қарқынмен сипатталады. Балет сюитасының партитурасы жарқын және анық болып дыбысталатынына және естілетініне қарамастан, композитор

шеткі регистрлерді пайдаланады және сонымен бірге партитура оркестршілер үшін өте ыңғайлы. Н. А. Римский-Корсаковтың айтуы бойынша ол әр аспаптың «мәнерлі ойын аймағын» қолданады [10, б. 18]. Н. С. Жарасов сюита жаттығуларынан, даярлықтан кейін «филармонияның симфониялық оркестрі музыканттарының өте жақсы пікірлерін естігенін айтты. Олардың бірі, тәжірибелі концертмейстер, виолончелист Ю. В. Гусев дайындықтан кейін: «Қандай жарқын, қызықты шығарма!» деп таңданысын білдірді [8].

Сюитаның оркестрлік жазбасын Бішкекте дирижер Н. С. Жарасов жүзеге асырды. Содан кейін, 1980 жылдардың соңында Абай атындағы МАОБТ-ның (Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының) бас балетмейстері М. Ж. Тлеубаев театрдың репертуарлық жоспарына екі рет спектакль енгізді. Бірақ қойылым көрсетілмей қалды. Бүгінгі таңда «Алдар көсе» спектаклінің қойылымы аяқталған балет партитурасының жоқтығымен қиындай түсті. «Музыканың аталған сюитадан «Айлакердің қулықтары» музыкалық ертегісінен, сондай-ақ композитордың басқа да шығармаларынан үйлесімді және драмалық негізделген компиляциясы жағдайында ғана оның құрылуы мүмкін» [11, б. 255].

А. П. Волненко «қазіргі заманның барлық композиторлары балет жанрына, оның ішінде балалар балетіне жүгінбейтінін, аса ден қоймайтынын байқайды. Қимыл, қозғалыстар мен дене қимылдарының өзара сәйкес үйлесімділігі және би тілімен сюжетті, көңіл-күйді жеткізу, бейнені, мінезді жасау оңай емес. Бұл жанрдың патшайымы – музыка. Міне, бәрі нақ соған байланысты. Ол жарқын, айқын көрініп тұрған, бедерлі, сондықтан да

хореографтарды шабыттандырады» [7].

2017 жылы Д. Д. Уразымбетов А. В. Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінің және Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы студенттері, сондай-ақ Абай атындағы МАОБТ-ның балет әртістері үшін балеттің бес фрагментін сахналады. Олардың арасында:

1. «Қыздар ауылда» музыкасына [Увертюра] «Айлакердің қулықтары» сюитасынан;

2. «Алдар Көсе» сюитасынан Қу баланың музыкасына арналған «Бай және оның қызметшілері»;

3. «Алдар Көсе» сюитасынан Марш музыкасына арналған «Жас жігіттер»;

4. «Алдар Көсе» сюитасынан би музыкасына «Айсұлудың вариациясы»;

5. «Алдар Көсе» сюитасынан дуэт музыкасына «Адажио».

Қорытынды

2017 жылдың 3 сәуірінде Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының Оқу театрында хореография факультеті ұйымдастырған «XX ғасырдың аяғы – XXI ғасырдың басындағы хореографиялық өнер және білім беру мәселелері» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның ашылуы аясында «Алдар Көсе» балетінің «Адажио» премьерасы өтті. Д. Д. Уразымбетовтың хореографиясындағы дуэтті Абай атындағы МАОБТ-ның (Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының) жетекші солистері Айман Егісбаева мен Әсет Мырзақұлов әсерлі және шынайы орындады. «Композитордың қаламынан синкопирленген, өткір ырғақты әуендер («Алдар») шығады, Адажио кең ұзын лентамен баулы, «Қу бала» әзілімен жарқырап шығады, жарқын

нүктелі/пунктирлі ырғақта «Би» (Марш) жазылған. Композитор неткен тапқыр, ол лирикалық бейнелерді де, әзілдерді де қалай шебер үйлестіреді және олар өте сәтті болады» [7]. В. Е. Недлина «Алдар Көсе» балетінің басты ерекшелігі – «қарапайымдылық пен жеңілдіктің бай оркестрлік құралдармен үйлесуі, автордың күрделі тоналды-гармоникалық ойлауы және құрылуына ерекше көзқарасы, тәсілі» дегенді баса айтады [4, 392 б.]. А. П. Волненко былай дейді: «Мен музыканы қайта-қайта тыңдай отырып, шаршамайтынымды, музыканы тыңдағанда жанымның жадырайтынын, қалжырамайтынымды, сергитінімді ойда ұстаймын, күлемін, жымиямын, мұңаймаймын. Бұл Алмабек музыкасының ерекшелігі: ол мейірімді, жарқын. Мен бұл сөзден қорықпаймын, Алмабектің музыкасы – керемет, ғажайып музыка. Алмабектің болмысы да – жұмсақ, жайдары күлкісімен, мейірімді жүзінен нұр шашып тұратын жан, ең бастысы – жаны жомарт!» [7].

Композитордың ұлы Е. А. Ордабек 2015 және 2018 жылдары Алматыда Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясында және 2016 жылы Астана қаласының Мемлекеттік академиялық филармониясында А. О. Мейірбеков музыкасына арналған концерттері ұйымдастырды. Дирижерлер Муслим Эмзе мен Берік Батырханның жетекшілігімен өткен концерттерде «Алдар Көсе» балетінен сюиталар мен «Айлакердің қулықтары» музыкалық ертегісінің үзінділері орындалды. Концерттердің бірінде белгілі қазақстандық музыкатанушы Юрий Аравин өнер көрсетті. 2019 жылғы 12 қарашада Нұр-Сұлтан қаласындағы «Қазақстан» ОКЗ-да А. О. Мейірбековтың камералық музыкасы шырқалған тағы бір концерт өтті. 2019 жылғы 12

қарашада Нұр-Сұлтан қаласындағы «Қазақстан» ОКЗ концерттерінде А. О. Мейірбековтың камералық музыкасы шырқалған тағы бір концерт өтті.

«Жарайсың, Алмабек! Сен тірісің, сен бізбен біргесің. Сенің музыкаң әзілге, жомарттыққа, жан жылуына толы, өмірдің энергиясы, күш-қуаты мен қуанышын береді. Балеттің премьерасын үмітпен күтемін!» [7], – дейді А. П. Волненко. А. А. Мәмбетов те оның айтқанымен келіседі. Ол былай дейді:

«Біздің заманымызда – адамгершілік пен моральдың құлдыраған – ал Алмабек болса, әдептілік, ар-намыс және абырой ережелері бойынша өмір сүруді жалғастырды. <...> Оның қолдары ғана алтын емес, ойлары да алтын болды. <...> Композитордың іздері – бұл ноталар. Алмабек көптеген әдемі де әсерлі музыка жазды және ол көптеген адамдарға қуаныш әкеледі. Нағыз композиторлар өлмейді – олар өз музыкаларында өмір сүреді [5].

Әдебиеттер:

1. Ж. М. Мылтықбаеваның естеліктері. – Алматы, 2015. – 11 қыркүйек // А. О. Мейірбеков әулетінің жеке мұрағаты.
2. Р. Т. Жүнісовтың естеліктері. – Алматы, 2015. – 28 Тамыз // А. О. Мейірбеков әулетінің жеке мұрағаты.
3. Г. Б. Гизатованың А. Ж. Тоқсанбаевпен әңгімесі. – Алматы, 2020. – 20 мамыр // Г. Б. Гизатованың жеке мұрағаты.
4. Недлина, В. Е. Алмабек Меирбеков // Очерки о композиторах Казахстана / Сост. А. С. Нусупова. – Алматы: Алматы-Болашақ, 2013. – С. 379–401.
5. А. Ә. Мәмбетовтың естеліктері. – Алматы, 2015. – 8 шілде // А. О. Мейірбеков әулетінің жеке мұрағаты.
6. Д. Д. Уразымбетовтың Г. С. Мейірбековамен әңгімесі. – Есік–Алматы, 2020. – 15 мамыр. Автордың жеке мұрағаты.
7. Д. Д. Уразымбетовтың А. П. Волненкомен әңгімесі. – Алматы–Мәскеу, 2020. – 20 мамыр // Д. Д. Уразымбетовтың жеке мұрағаты.
8. Н. С. Жарасовтың естеліктері. – Алматы, 2013. – 14 қаңтар // А. О. Мейірбеков әулетінің жеке мұрағаты.
9. Д. Д. Уразымбетовтың В. Е. Недлинамен әңгімесі. – Есік–Алматы, 2020. – 20 мамыр // Д. Д. Уразымбетовтың жеке мұрағаты.
10. Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки. – 2-е изд. – Москва: МузГиз, 1946. Том 1. – 124 с.
11. Уразымбетов, Д. Д. Мыңтай Тілеубаев балалар балетінің орындалмаған ниеті // Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университетінің Хабаршысы. – 2020. – №1 (81). – 252–256 б.

References:

1. Memoirs of Zh. M. Myltykbayeva. Almaty, 2015. September, 11. Private archive of the A. O. Meirbekov's family. (In Russian)
2. Memoirs of R. T. Dzhunusov. Almaty, 2015. August, 28. Private archive of the A. O. Meirbekov's family. (In Russian)
3. Gizatova, G. B. Conversation by A. Zh. Toksanbayev. Almaty. 2020. May, 20. Personal archive of G. B. Gizatova. (In Russian)
4. Nedlina, V. E. Almabek Meirbekov. In: Ocherki o kompozitorakh Kazakhstana [Essays on composers of Kazakhstan]. Comp. A. S. Nusupova. Almaty: Almaty-Bolashak Publ., 2013. P. 379–401. (In Russian)
5. Memories of A. A. Mambetov. Almaty, 2015. July, 8. Private archive of the A. O.

- Meirbekov's family. (In Russian)
6. Urazymbetov, D. D. Conversation with G. S. Meirbekova. Esik–Almaty, 2020. May 15. Personal archive of D. D. Urazymbetov. (In Russian)
 7. Urazymbetov, D. D. Conversation with A. P. Volnenko. Almaty–Moscow, 2020. May 20. Personal archive of D. D. Urazymbetov. [Published for the first time].
 8. Memories of N.S. Zharasov. Almaty, 2013. January, 14. Private archive of the family of A. O. Meirbekov. (In Russian)
 9. Urazymbetov, D. D. Conversation with V. E. Nedlina. Esik–Almaty, 2020. May, 20. Personal archive of D. D. Urazymbetov. (In Russian)
 10. Rimskii-Korsakov, N. A. Osnovy orkestrovki [Orchestration Basics]. 2 ed. – Moscow: MuzGiz Publ., 1946. Iss. 1. 124 p. (In Russian)
 11. Urazymbetov, D. D. “Unimplemented intentions of children’s ballet by Mintai Tleubayev”. Bulletin Of Kazakh National Women’s Teacher Training University. 2020. No 1 (81) : 252–256. (In Russian)

Дамир Уразымбетов, Гульнара Гизатова

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

БАЛЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛМАБЕКА МЕИРБЕКОВА. РАЗМЫШЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОКОВ

Аннотация

Среди композиторов современного Казахстана имя Алмабека Меирбекова занимает особое место. По мнению С. А. Кузембаевой, его музыка имеет «яркий национальный колорит, эмоциональную насыщенность, мелодическую теплоту и оркестровую изобретательность». В предлагаемой статье авторы намечают штрихи к творческому портрету композитора через воспоминания современников. Чтобы понять суть музыкального творчества А. О. Меирбекова, нужно слушать его произведения, которые, на взгляд авторов, еще не получили своей должной оценки. Балетное творчество композитора не богато количеством, но даже один балет «Алдар Косе» стоит того, чтобы увидеть его на сцене ведущего музыкального театра страны.

Ключевые слова: Алмабек Меирбеков, балет, детский балет, Алдар Косе, казахстанский композитор, композитор, казахская музыка

Damir Urazymbetov, Gulnara Gizatova

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

ALMABEK MEIRBEKOV'S BALLET MUSIC. REFLECTIONS OF CONTEMPORARIES

Abstract

Among the composers of modern Kazakhstan the name Almabek Meirbekov occupies a special place. According to Sara Kuzembayeva, his music has ‘a bright national flavour, emotional richness, melodic warmth and orchestral ingenuity’. In this article, the authors outline strokes for the creative portrait of the composer through the memoirs of his contemporaries. To understand the essence of the musical work by

A. O. Meirbekov, they need to listen to his works, which in authors' opinion have not yet received their due appreciation. The composer's ballet work is not rich in quantity, but even one ballet Aldar Kose is worth seeing on the stage of the leading musical theatre.

Keywords: Almabek Meirbekov, ballet, children's ballet, Aldar Kose, Kazakhstani composer, composer, Kazakh music

Авторлар туралы мәлімет:

Дамир Дүйсенұлы Уразымбетов – Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының балетмейстер өнері кафедрасының аға оқытушысы, ғылыми-редакциялық бөлімнің басшысы, өнертану кандидаты.

(Алматы, Қазақстан).

e-mail: lenida@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8471-1405

Гүлнар Бисенғалиқызы Гизатова – Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының оқу-әдістемелік бірлестігі – жобаларды басқару тобының ғылыми хатшысы.

e-mail: gbisen@list.ru

ORCID: 0000-0002-9131-3445

Сведения об авторах:

Дамир Дуйсенович Уразымбетов – кандидат искусствоведения, руководитель научно-редакционного отдела, старший преподаватель кафедры балетмейстерского искусства Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан).

e-mail: lenida@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8471-1405

Гульнара Бисенғалиевна Гизатова – ученый секретарь учебно-методического объединения – группы управления проектами Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова

e-mail: gbisen@list.ru

ORCID: 0000-0002-9131-3445

Authors' bio:

Damir D. Urazymbetov – PhD in Arts, Head at the Scientific Editorial Department, senior lecturer at the Department of the Art of Choreography Directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

e-mail: lenida@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8471-1405

Gulnara Gizatova – scientific secretary of the Educational and Methodical Association – Project Management Group of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

e-mail: gbisen@list.ru

ORCID: 0000-0002-9131-3445

КРИСТИНА МИХАЙЛОВА¹

¹ Университет «Туран»
(Алматы, Казахстан)

ОСОБЕННОСТИ МЕТАМОДЕРНИЗМА В АЗИАТСКОМ АВТОРСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

ОСОБЕННОСТИ МЕТАМОДЕРНИЗМА В АЗИАТСКОМ АВТОРСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Аннотация

В статье рассматривается возможность определения метамодернизма как доминантной культурной логики современности ввиду отличий его сущностных характеристик от характеристик постмодернизма и модернизма. Легитимизируется исследование азиатского кинематографа в контексте метамодернистской структуры чувства. Приводятся количественные показатели проявления изучаемых категорий, на частных примерах знаковых фильмов демонстрируется аналитический разбор выразительных средств киноязыка и идейно-тематического содержания кинотекста как философского текста. В результате автор, сделав обобщение, предпринимает попытку охарактеризовать особенности метамодернизма в азиатском авторском кинематографе.

Ключевые слова: метамодернизм, азиатский кинематограф, авторский кинематограф, киноязык, кинотекст, философский текст

Введение

Термин «метамодернизм» введен в широкое обращение во второй половине XX века. Инициаторы актуализации термина, голландский философ Тимотеус

Вермюлен и норвежский теоретик медиа Робин ван ден Аккер, определили метамодернизм как доминантную культурную логику современных западных капиталистических обществ.

Разработки названных учёных, от первых «Заметок о метамодернизме» (2010 г.) [1] до книги «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма» (2019 г.) [2, 39 с.], являются смысловым теоретическим ядром, необходимым для верного восприятия понятия. Метамодернизм – это не культурная парадигма, философская концепция, стилистический регистр, дискурс, движение, манифест или программа. Метамодернизм есть структура чувства.

«Структура чувства» представляет собой фиксацию изменений посредством интуитивного схватывания целого до выявления его частей и описания их характеристик. Данный подход позволяет исследователям вводить в интеллектуальную среду феномены доселе нетипологизированные, обращать внимание на детали более призрачные и свободнее пользоваться возможностями актуальных тенденций междисциплинарности. Стоит отметить, что подход особо привлекателен в среде изучения произведений синтетических искусств, обладающих сложносоставной пластикой, к коим относится и кинематограф.

Системный обзор работ по метамодернизму позволяет выделить ряд ключевых сущностных характеристик структуры чувства: просвещённая наивность, Новая чувственность, Новая искренность, осцилляция, неоромантизм, перформатизм, реконструкция, возрождение мифа, постирония, этика подлинности, утопический поворот и др. Наиболее значимыми в контексте изучения кинематографа видятся просвещённая наивность, осцилляция, различные проявления юмора, изменённое

состояние сознания, рассмотрение категории «Я и Иной», стремление к возрождению метанарративов.

Просвещённая наивность предполагает действие с рациональным предубеждением против его бессмысленности, но признанием большей пользы от него, чем от бездействия.

Осцилляция представляет собой повторяющийся в той или иной степени во времени процесс изменения состояний системы около точки равновесия. В контексте художественного произведения следует понимать как колебание рассматриваемой идеи или явления между заявленными пределами. К примеру, в философском контексте или стилистическом.

Постирония. Используемая в контексте метамодернизма Вермюленом и Аккером, а также Ли Константину [2, 221 с.] категория «постирония» в данном исследовании расширяется до категории «юмор». Рассматривая юмор как таковой, его различные проявления, будут изучены ирония и постирония. В продолжение названных характеристик автор вводит понятия «весёлость духа» (по Г. Гессе «Игра в бисер» (1943 г.) [3]) и «светлый смех» (по Н.В. Гоголю «Театральный разъезд» (1842 г.) [4]). Весёлость духа есть серьёзное и глубокое приятие действительности, радостное бодрствование и духовная уверенность в кризисных условиях. Светлый смех есть смех высшего порядка, содержащий в себе безусловную радость существования. Таким образом, юмор будет рассмотрен посредством выявления примет иронии, постиронии, «веселости духа» и «светлого смеха».

Изменённое состояние сознания.

Категория основывается на восьмом принципе метамодернизма «Одновременность и генеративная неоднозначность» (Simultaneity and generative ambiguity) из десяти базовых принципов, выведенных Сетом Абрамсоном [5]. Он утверждает, что многомерные метамодернистские рассуждения, вбирающие в себя парадоксы и противопоставления, требуют изменённого состояния сознания, которое, впрочем, не стоит отождествлять с культурой применения психотропных веществ, сопутствующей постмодернизму. Ирония постмодернизма обычно ассоциируется с апатией и сарказмом, в то время как постирония с энтузиазмом и серьёзностью, где в изощрённой архитектуре шуток содержится искренний посыл.

Категория «Я и Иной» является совокупностью пятого, шестого и седьмого базовых принципов метамодернизма из десяти, выведенных Сетом Абрамсоном [5] – «Коллапс расстояний» (The collapse of distances), «Множественная субъективность» (Multiple subjectivities) и «Коллаборация» (Collaboration) соответственно. Я и Иной – как никогда в истории – незнакомцы; вещи, которыми пользуется человек, произведены незнакомыми людьми со всего мира, однако в то же время каждый в любой момент посредством современных технологий имеет возможность тесного, интимного контакта. Связи с этим рождается множественная субъективность личности, а также ранее невообразимые альянсы, где слишком разные в глобальном смысле люди коллаборируются по исключительно узким, специфическим вопросам. Общим ключом к пониманию

категории является понятие парадокса – «выбор-парадокс» [6] Вермюлена и Аккера, третий базовый принцип «Парадокс» (Paradox) Сета Абрамсона [5]. Метамодернизм постулирует, что субъективную истину полагается понимать как «объективно истинную для меня», а категорию объективная истина называть универсальной.

Под *метанарративами* следует понимать «великие повествования», всеобъемлющие общечеловеческие установки, такие как религия, мифология, культура, история, вера в науку, искусство, идеи прогресса, всеобщего счастья, идеалы разного толка и пр. Постмодернизм утверждался как эпоха комментариев к великим повествованиям, но не время создания их. Метамодернизм подразумевает избирательное возвращение к метанарративам при условии их плодотворного практического применения, сознательное обращение к «мифам», которые могут быть полезны. Невозможно с точностью утверждать, что возрождение мифа происходит исключительно при таких обстоятельствах. С осторожностью следует рассматривать данный вопрос в контексте восточной цивилизации, не испытавшей в полной мере «смерть Бога, автора и субъекта». Значительный интерес в азиатской культуре вызывает создание новейших мифов, связанных с приспособлением человека к условиям глобализации. Также в составе данной категории изучены случаи реконструкции в противовес деконструкции постмодернизма, где в восточном сознании были разрушены, безусловно, несколько иные понятия, чем в западноевропейском.

Особое звучание приобретает тот факт, что метамодернизм предполагает

«раскачивающееся напряжение (оба-никто)» [1] между модернизмом и постмодернизмом. Для проведения водораздела между модернизмом,

постмодернизмом и метамодернизмом вниманию читателя предлагаются сравнительные таблицы.

Таблица 1. Обобщающий сравнительный анализ, выполненный по разработкам Вермюлена и Аккера [1]

	Модернизм	Постмодернизм	Метамодернизм
Принципиальная основа	Утопический синтаксис (временное упорядочение)	Безысходный паратаксис (пространственный беспорядок)	Атопический метаксис (пространство-время, которое одновременно ни в порядке, ни в беспорядке)
Теоретическая основа	Ницше, Шопенгауэр, Кьеркегор, Бергсон, Фрейд, Ортега-и-Гассет, Камю, Адорно	Жан-Франсуа Лиотар, Жак Деррида, Фредерик Джеймисон, Чарльз Дженкс, Ихаб Хассан	Робин ван ден Аккер, Тимотеус Вермюлен, Сет Абрамсон, Александра Думитреску, Элисон Гиббонс
Сущностные характеристики	Индивидуализм, эпатажность, революционность, экспериментализм, стилевое новаторство, динамизм, принципиальная независимость от внехудожественных контекстов, акцент на художественной форме	Абсолютная свобода самовыражения, плюрализм, скептицизм, отказ от метанарративов, насмешка, ирония, интертекстуальность, пастиш, деконструкция	Новая искренность, просвящённая наивность, осцилляция, перформатизм, реконструкция, возрождение мифа, этика подлинности, постирония

Таблица 2. Сравнительный анализ Валерия Брайнина-Пассека [7], дополненный разделом «метамодернизм» автором данного исследования

Модернизм	Постмодернизм	Метамодернизм
Скандальность	Конформизм	Отрешенность
Антимещанский пафос	Отсутствие пафоса	Романтический пафос
Эмоциональное отрицание предшествующего	Деловое использование предшествующего	Осцилляция (между модернизмом и постмодернизмом, к примеру)
Первичность как позиция	Вторичность как позиция	Преемственность
Оценочность в самоназвании «Мы – новое»	Безоценочность в самоназвании «Мы – всё»	Постирония в самоназвании «Мы – ничто и всё»
Декларируемая элитарность	Недекларируемая демократичность	Гуманность
Преобладание идеального над материальным	Коммерческий успех	Целевая направленность на определённую аудиторию
Вера в высокое искусство	Антиутопичность	Идеализм нового толка
Фактическая культурная преемственность	Отказ от предыдущей культурной парадигмы	Интеграция
Отчетливость границы искусство-неискусство	Всё может называться искусством	Расширение границ искусства

В контексте метамодернизма были исследованы политология, философия, психология, социология, литературное творчество, современное искусство и др. При этом характерно сосредоточение фокуса внимания на «западной» культуре. География наиболее значимых исследований метамодернизма на данный момент определяется следующим образом: Нидерланды, Бельгия, Швейцария, Великобритания, Ирландия, Румыния, Эстония, Новая Зеландия, Австралия, Россия, США. Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер поясняют этот факт знакомством теоретиков в

большей мере с «западным» контекстом, а также своеобразным кризисом доминирования [6]. Очевидно, что учёные предпочитают занять в этом отношении позицию политкорректную, из скромности ставя вопрос о целесообразности применения категорий метамодернизма вне «западного» контекста, что, однако, не мешает подвергнуть строгому научному анализу художественные произведения современной азиатской культуры. Проявленность наиболее актуальных для изучения кино категорий в фильмах, отобранных автором исследования, позволяет оценить степень соответствия

произведений метамодернистской структуре чувства, а также выявить ряд характерных особенностей. География изучения азиатской культуры в контексте метамодернизма после

исследования автора следующая: Восточная Азия – Южная Корея, Япония, Китай, Гонконг, Тайвань; Юго-Восточная Азия – Филиппины; Центральная Азия – Казахстан.



Рисунок 1. Карта исследований метамодернизма

Целенаправленного полноценного изучения кинематографа в контексте метамодернизма пока не состоялось ввиду новизны термина. Системный обзор статей, упоминающих те или иные произведения в качестве примеров к теоретическим разработкам метамодернизма, позволяет выделить следующих режиссёров: Уэс Андерсон, Мишель Гондри, Спайк Джонз, Миранда Джулай, Чарли Кауфман, Джарел Хесс, Майкл Миллс и др.; следующие феномены: «quirky cinema», «mockumentary», «tumblecore», «indie-культура»; следующие фильмы: «Бесподобный мистер фокс» (реж. Уэс Андерсон, 2009 г.), «Космополис» (реж. Дэвид Кроненберг, 2012 г.), «Семейка Тененбаум» (реж. Уэс Андерсон, 2001 г.), «Страна приливов» (реж. Терри Гиллиам, 2006 г.), «Фонтан» (реж. Даррен Аронофски, 2006 г.), «Кролик и бык» (реж. Пол Кинг, 2009 г.) и др.

Методы

Для выявления особенностей метамодернизма в азиатском авторском кинематографе использовался системный подход, а также взаимодополняющие научные методы исследования, такие как семиотический анализ,

стилистический анализ, герменевтический анализ в рамках историко-культурного подхода. В контексте метамодернистских категорий (просвещённая наивность, осцилляция, юмор, изменённое состояние сознания, «Я и Иной», метанарративы) были рассмотрены, согласно разработкам семиотики документального кино А. М. Божеевой [8, 32 с.], элементы киноязыка : тема, идея, стиль, форма, пространство-время, образ, а также экспериментальный параметр – «художественное открытие».

Результаты

Сформирован специальный принцип отбора фильмов. Первично были определены все азиатские авторские фильмы, за последнее десятилетие принимавшие участие в конкурсных программах международных кинофестивалей класса А, таких как Каннский кинофестиваль, Берлинский кинофестиваль, Венецианский кинофестиваль, кинофестиваль в Сан-Себастьяне и пр. В поиске неочевидных фильмов из второстепенных программ кинофестивалей автор руководствовался подборками Британского института кино. Учитывалось также региональное

признание (награды азиатских киноакадемий, ассоциаций кинокритиков и пр.). Если в фильме не обнаруживалось искомым признаков, то он не вводился в пул исследования. В окончательный список были включены тридцать пять фильмов, каждый из которых примечателен проявлением метамодернистских категорий.

Южная Корея

- «Я киборг, но это нормально» (реж. Пак Чхан Ук, 2006 г.)
- «Поэзия» (реж. Ли Чхан Дон, 2010 г.)
- «Пылающий» (реж. Ли Чхан Дон, 2018 г.)
- «Прямо сейчас, а не после» (реж. Хон Сан Су, 2015 г.)
- «Ночью у моря одна» (реж. Хон Сан Су, 2016 г.)
- «Окча» (реж. Пон Чжун Хо, 2017 г.)
- «Паразиты» (реж. Пон Чжун Хо, 2019 г.)

Япония

- «Лес скорби» (реж. Наоми Кавасе, 2007 г.)
- «Тихие воды» (реж. Наоми Кавасе, 2014г.)
- «Ан» (реж. Наоми Кавасе, 2015 г.)
- «Сияние» (реж. Наоми Кавасе, 2017 г.)
- «Видение» (реж. Наоми Кавасе, 2018 г.)
- «Сын в отца» (реж. Хирокадзу Корээда, 2013 г.)
- «Дневник Уммимати» (реж. Хирокадзу Корээда, 2015 г.)
- «Третье убийство» (реж. Хирокадзу Корээда, 2017 г.)
- «Магазинные воришки» (реж. Хирокадзу Корээда, 2018 г.)
- «Асако 1 и 2» (реж. Рюсукэ Хамагути, 2018 г.)

Китай

- «Натюрморт» (реж. Цзя Чжанкэ, 2006 г.)

- «Прикосновение греха» (реж. Цзя Чжанкэ, 2013 г.)
- «И горы сдвигаются с места» (реж. Цзя Чжанкэ, 2015 г.)
- «Пепел – самый чистый белый» (реж. Цзя Чжанкэ, 2018 г.)
- «Бегемот» (реж. Чжао Лян, 2015 г.)
- «Чёрный уголь, тонкий лёд» (реж. Дао Инань, 2014 г.)
- «Озеро диких гусей» (реж. Дао Инань, 2019 г.)
- «Я не Пань Цзиньлянь» (реж. Фэн Сяоган, 2016 г.)
- «Ангелы носят белое» (реж. Вивиан Цюй, 2017 г.)
- «Прощание» (реж. Лулу Ванг, 2019 г.)

Тайвань, Гонконг

- «Убийца» (реж. Хоу Сяосянь, 2015 г.)
- «Няня Тао» (реж. Энн Хуэй, 2011 г.)

Филиппины

- «Лола» (реж. Брийанте Мендоса, 2009 г.)
- «Мама Роза» (реж. Брийанте Мендоса, 2016 г.)

Казахстан

- «Ореховое дерево» (реж. Ерлан Нурмухамбетов, 2016 г.)
- «Закрывается на зиму» (реж. Джанибек Муртазин, 2016 г.)
- «С дипломом в аул» (реж. Самгар Рахим, 2019 г.)
- «Холодные летние ночи» (реж. Амир Аменов, 2019 г.)

Немаловажно количественное проявление метамодернистских категорий в фильмах. На основании полученных данных созданы соответствующие таблицы. Показатели рассчитаны по шкале: «+» – категория присутствует в фильме; «++» – категория ярко выражена в фильме; «+++» – категория является основополагающей в фильме

Выводы
ТАБЛИЦА ПО ФИЛЬМАМ И КАТЕГОРИЯМ
(ЮЖНАЯ КОРЕЯ, ЯПОНИЯ)

	Ф1	Ф2	Ф3	Ф4	Ф5	Ф6	Ф7	Ф8	Ф9	Ф10	Ф11	Ф12	Ф13	Ф14	Ф15	Ф16	Ф17	
K1	+++	++	++	+++	++	+	+	++	+++	+	++	++	++	++	++	++	+	33
K2	++	+++	+++	+++	-	++	+++	-	+	-	+++	-	++	+	+++	+++	+++	32
K3	+++	+	++	+++	+++	++	+++	++	+	+++	-	-	++	+++	-	++	-	30
K4	+++	+++	+++	-	-	-	-	+++	+++	+++	++	+++	-	-	+	-	-	24
K5	+++	+	+++	+++	++	+++	++	++	++	+	++	+++	+++	++	+++	++	+++	40
K6	++	+	++	-	++	+++	+++	+++	+++	+++	++	+++	+++	+++	++	++	++	39
	16	11	15	12	9	11	12	12	13	11	11	11	12	11	11	11	9	

Рисунок 2. Проявление категорий в фильмах Южной Кореи и Японии

ВЫВОДЫ

ТАБЛИЦА ПО ФИЛЬМАМ И КАТЕГОРИЯМ
(ЮЖНАЯ КОРЕЯ, ЯПОНИЯ)

<p>Ф1 - Я КИБОРГ, НО ЭТО НОРМАЛЬНО</p> <p>Ф2 - ПОЭЗИЯ</p> <p>Ф3 - ПЫЛАЮЩИЙ</p> <p>Ф4 - ПРЯМО СЕЙЧАС, А НЕ ПОСЛЕ</p> <p>Ф5 - НОЧЬЮ У МОРЯ ОДНА</p> <p>Ф6 - ОЖЧА</p> <p>Ф7 - ПАРАЗИТЫ</p> <p>Ф8 - ЛЕС СКОРБИ</p> <p>Ф9 - ТИХИЕ ВОДЫ</p> <p>Ф10 - АН</p>	<p>Ф11 - СИЯНИЕ</p> <p>Ф12 - ВИДЕНИЕ</p> <p>Ф13 - СЫН В ОТЦА</p> <p>Ф14 - ДНЕВНИК УМИМАТИ</p> <p>Ф15 - ТРЕТЬЕ УБИЙСТВО</p> <p>Ф16 - МАГАЗИННЫЕ ВОРИШКИ</p> <p>Ф17 - АСАКО 1 И 2</p>	<p>К1 - ПРОСВЕЩЁННАЯ НАИВНОСТЬ</p> <p>К2 - ОСЦИЛЛЯЦИЯ</p> <p>К3 - ЮМОР</p> <p>К4 - ИЗМЕНЁННОЕ СОСТОЯНИЕ СОЗНАНИЯ</p> <p>К5 - Я И ИНОЙ</p> <p>К6 - МЕТАНАРРАТИВЫ</p>
---	---	---

Рисунок 3. Расшифровка обозначений по фильмам Южной Кореи и Японии

ВЫВОДЫ

ТАБЛИЦА ПО ФИЛЬМАМ И КАТЕГОРИЯМ
(КИТАЙ, ГОНКОНГ, ТАЙВАНЬ, ФИЛИППИНЫ, КАЗАХСТАН)

<p>Ф18 - НАТЮРМОРТ</p> <p>Ф19 - ПРИКОСНОВЕНИЕ ГРЕХА</p> <p>Ф20 - И ГОРЫ СДВИГАЮТСЯ С МЕСТА</p> <p>Ф21 - ПЕПЕЛ - САМЫЙ ЧИСТЫЙ БЕЛЫЙ</p> <p>Ф22 - БЕГЕМОТ</p> <p>Ф23 - ЧЁРНЫЙ УГОЛЬ, ТОНКИЙ ЛЁД</p> <p>Ф24 - ОЗЕРО ДИКИХ ГУСЕЙ</p> <p>Ф25 - Я НЕ ПАНЬ ЦЗИНЬЛЯНЬ</p> <p>Ф26 - АНГЕЛЫ НОСЯТ БЕЛОЕ</p> <p>Ф27 - ПРОЩАНИЕ</p>	<p>Ф28 - УБИЙЦА</p> <p>Ф29 - НЯНЯ ТАО</p> <p>Ф30 - ПОЛА</p> <p>Ф31 - МАМА РОЗА</p> <p>Ф32 - ОРЕХОВОЕ ДЕРЕВО</p> <p>Ф33 - ЗАКРЫТО НА ЗИМУ</p> <p>Ф34 - С ДИПЛОМОМ В АУЛ</p> <p>Ф35 - ХОЛОДНЫЕ ЛЕТНИЕ НОЧИ</p>	<p>К1 - ПРОСВЕЩЁННАЯ НАИВНОСТЬ</p> <p>К2 - ОСЦИЛЛЯЦИЯ</p> <p>К3 - ЮМОР</p> <p>К4 - ИЗМЕНЁННОЕ СОСТОЯНИЕ СОЗНАНИЯ</p> <p>К5 - Я И ИНОЙ</p> <p>К6 - МЕТАНАРРАТИВЫ</p>
---	--	---

Рисунок 4. Проявление категорий в фильмах Китая, Тайваня, Гонконга, Филиппин и Казахстана

Таблицы наглядно демонстрируют, что метамодернистские категории актуальны для азиатского кинематографа: просвещённая наивность проявлена на 64 из 105 возможных отметок, что составляет 61%; осцилляция проявлена на 71 из 105 возможных, что составляет 68%; категория «юмор» проявлена на

59 из 105 возможных, что составляет 56%; категория «изменённое состояние сознания» проявлена на 50 из 105 возможных, что составляет 48%; категория «Я и Иной» проявлена на 72 из 105 возможных, что составляет 69%; категория «метанарративы» проявлена на 86 из 105 возможных, что составляет 89%.

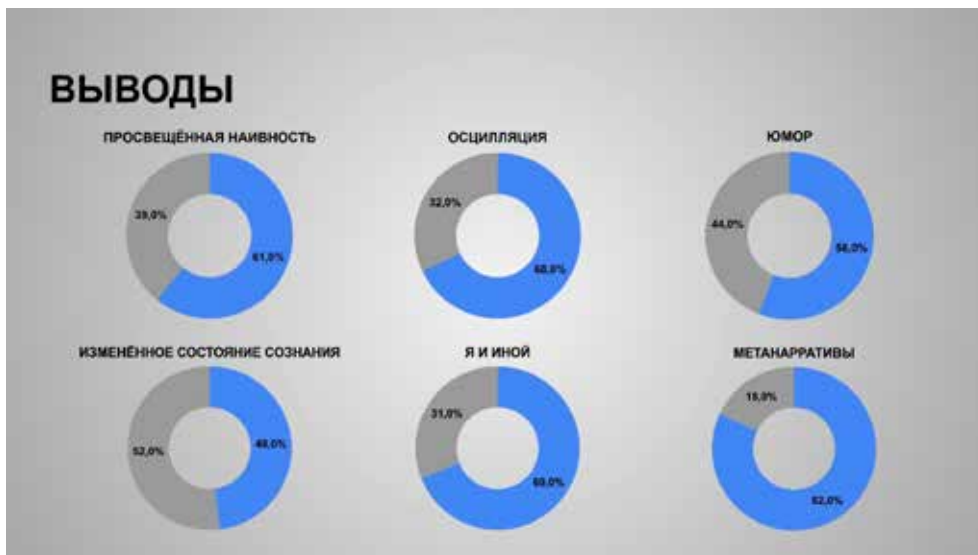


Рисунок 6. Диаграммы, наглядно демонстрирующие количественные результаты по категориям

В пяти из шести случаев категории проявлены более чем на 50%. Таким образом можно считать рассмотрение азиатского кинематографа в контексте метамодернизма возможным и целесообразным. Более всего проявлены в азиатском кинематографе метамодернистские категории «метанарративы», «Я и Иной», осцилляция. Количественные показатели позволяют выделить следующие фильмы, в которых метамодернистские категории наиболее явственны: «Я киборг, но это нормально» (реж. Пак Чхан Ук, 2006 г.) – 16 из 18 возможных отметок; «Чёрный уголь, тонкий лёд» (реж. Дао Инань, 2014 г.) – 16 из 18 возможных отметок; «И горы сдвигаются с места» (реж. Цзя Чжанкэ, 2015 г.) – 16 из 18 возможных отметок; «Пылающий» (реж. Ли Чхан Дон, 2018 г.) – 15 из 18 возможных отметок; «Я не Пань Цзиньлянь» (реж. Фэн Сяоган, 2016 г.) – 15 из 18 возможных отметок; «Тихие воды» (реж. Наоми Кавасае, 2014г.) – 13 из 18 возможных отметок; «Прикосновение греха» (реж. Цзя Чжанкэ, 2013 г.) – 13

из 18 возможных отметок; «Бегемот» (реж. Чжао Лян, 2015 г.) – 12 из 18 возможных отметок; «Прямо сейчас, а не после» (реж. Хон Сан Су, 2015 г.) – 12 из 18 возможных отметок; «Сын в отца» (реж. Хирокадзу Корээда, 2013 г.) – 12 из 18 возможных отметок. Названные фильмы можно условно считать «ТОП-10 метамодернистских фильмов азиатского кинематографа». Некоторые наиболее интересные образцы из ТОП-10 будут рассмотрены подробно в качестве частных примеров. Изучение казахстанского кино в контексте метамодернизма освещено автором в отдельной статье [9].

Дискуссия

«Пылающий» / «Beoning» (реж. Ли Чхан Дон, 2018 г.)

Тема: социальное неравенство.

Идея: задать вектор преодоления социальных проблем.

Стиль. Фильм выполнен в стилистике реализма с намеренной, слегка преувеличенной эстетизацией происходящего. Режиссёр создаёт символистские акценты, которые

в общей канве живописного повествования выглядят уместно: сцены взаимодействия героев с башней, видной из окна Хэми, сцены с телевизором и отношением Чон Су к экранным событиям, сцена танца Хэми на ферме, финальная сцена убийства и другие.

Форма. Фильм имеет классическую трёхактную драматургическую структуру и является вольной экранизацией произведения «Сжечь сарай» Харуки Мураками. Главные герои – Чон Су, Хэми, Бен – яркие представители своего социального класса, на чём режиссёром сделан особый акцент, т.к. в мир каждого из них погружение происходит в каждом акте соответственно. Очередность погружения не лишена логики. В первом акте обыграно знакомство с миром героини Хэми. Её специфическая работа, униформа, самооценка и философское отношение к жизни, реакция на её образ Чон Су, пантомима в баре и, в качестве апогея, комната – всё это является калейдоскопом первой части, которая погружает зрителя в атмосферу уникального мироощущения Хэми (с ударением на «женское»). Несмотря на своё объективно неблагоприятное и шаткое положение, героиня определяет его как субъективно достаточное для жизни. Главной ценностью Хэми как личности является её отношение к происходящему, способность обогащать реальность собственной фантазией. Это очевидное приспособленчество, превращаемое при помощи сознательной философской позиции Хэми в кантовское «как если бы». Данный синтез автор преподносит как личностное превосходство Хэми над другими персонажами, вследствие чего она становится неким трофеем для двух героев, которые

не так гармоничны и являются лишь носителями противоположных друг другу ценностей. Во втором акте происходит знакомство с миром Бена. Некое «всемогущество» и априори негативная «вседозволенность» компенсируется его искренним интересом к окружающему, отсутствием высокомерия, умением держаться на равных с людьми, стоящими ниже по социальной лестнице. Его имущество (квартира, машина и пр.), эрудиция, речь, поведение, редкие размышления о жизни рисуют образ «героя нашего времени». До появления конфликта в третьем акте, он – воплощение благополучия и человеческого достоинства. Тем самым подготовлена подходящая почва для раскрытия героя Чон Су в третьем акте. Его личностные характеристики проявляются постепенно, притом он является не инициатором, а скорее ведомым во многих отношениях человеком. Самый значительный поступок (убийство Бена) он совершает на пределе своих возможностей, однако в изменённом состоянии сознания одновременной нерешительности и крайней решительности. В этот момент композиционно герой «закольцовывается», т.к. совершает поступок, идентичный с поступком отца, линия взаимоотношений с которым полна противоречивых чувств для Чон Су. На уровне драматургического построения прослеживается типичная для метамодернизма осцилляция. Ансамбль главных героев есть некая гегелевская «триада», где мир Чон Су есть тезис, мир Бена – антитезис, мир Хэми – синтез. Отождествление зрителя происходит с Чон Су, таким образом начальная позиция для движения маятника – его точка зрения. Второй акт на подсознательном уровне устремляет

нас в противоположном направлении, где зритель симпатизирует Бену. Третий акт возвращает маятник в первоначальное положение, однако открытый финал не дает однозначного ответа на вопросы: действительно ли виновен Бен, действительно ли прав Чон Су.

Пространство-время. Физически фильм происходит в единственном пространственно-временном измерении, метафизически он происходит в плоскости национального метанарратива о положении человека в современной Южной Корее. Объектом внимания режиссёра, Чон Су и Бена является женское мировосприятие Хэми как таковое, недостижимое как светлый идеал. Характерно и то, что действующие лица – далёкие друг от друга люди, сведенные вместе стечением обстоятельств, что выражает метамодернистскую категорию «Я и Иной».

Образ. Важно отметить, что главные герои, все трое, – достаточно инфантильные молодые люди, которые в силу этого представляются более

острыми индикаторами состояния презентуемой социальной прослойки. Эстетика взрыва (сожжение сарая) выступает характеристикой центрального образа как уничтожения старого, но в смысле одновременно рекреационном и ему противоположном.

Ли Чхан Дон презентует глубокое почтение перед искренним стремлением человека к правде. Он создаёт предпосылки для своих героев действовать вопреки консервативным устоям с целью провести их через глубинное перерождение с осознанием истинных ценностей, которые полагает субъективными. Проблемы общества в истории имеют второстепенное значение, режиссёр не обходит их молчанием, но и не делает фундаментом собственных размышлений, претендуя скорее на тонкий психоанализ, чем на социальную критику. В этом смысле можно отметить акт «молчания» как действия. Ли Чхан Дон более сосредоточен на художественном открытии как таковом, нежели в рамках рассматриваемой проблематики.



Рисунок 7. Кадр из фильма «Пылающий» / «Beoning» (реж. Ли Чхан Дон, 2018 г.)

«И горы сдвигаются с места» / «*Shan he gu ren*» (реж. Цзя Чжанкэ, 2015 г.)

Тема: осмысление истории государства/нации через историю личного выбора.

Идея: посредством многофигурной композиции создать обобщённый образ изменений в китайском обществе, связанных с процессами мировой глобализации.

Стиль. Стиль Цзя Чжанкэ – это набор паролей. Каждая составляющая его киноязыка в контексте всей фильмографии выглядит как элемент монументального целого, который, со всем тем, трудно вычленишь. Тон задаёт актриса Чжао Тао. Она воплощает разные амплуа, но всегда незримо исполняет одну и ту же роль, которая максимально проясняется в документальной картине Цзя Чжанкэ «Легенды города над морем» (2010 г.). Чжао Тао слоняется по фильму как символ обречённой исчезнуть, но вечно восстающей из пепла красоты. Своеобразная физиогномика её лица приобретает при простой улыбке максимально точное визуальное выражение категории «весёлость духа», введённой автором данного исследования. Режиссёр особое внимание уделяет образам актрисы в разные временные периоды: разноцветная, светящаяся и поющая Тао 1999 года, строгая и печальная, но не потерявшая своей яркости Тао 2014 года и земляной отпечаток Тао 2025 года, одевающей в костюмы своей молодости собаку. Отдельным самостоятельным художественным приёмом Цзя Чжанкэ в «И горы сдвигаются с места» можно считать его акценты на технологиях разных времен – подчёркивается как их утилитарное, так и отвлечённое, переносное значение. Операторски временные эпохи отражены через соотношение сторон экрана – он

постепенно расширяется, композиции становятся более открытыми, помещающими героев в свободную среду, полную одиночества. В категории «юмор» фильм проходит путь от искреннего юного смеха режиссёра и его героев в первой части до горькой постиронии в последней, когда онлайн-переводчик нелепо служит посредником в разговорах отца и сына, а группа молодых китайцев американского происхождения изучают китайский на курсах, снова по-юному смеясь над собой.

Форма. Фильм полон небольших субъективных деталей, которые являются метафизическими ретрансляторами своей эпохи, в том числе документальные личные кадры в первой части. По-прежнему Цзя Чжанкэ пользуется эстетикой маленьких и больших взрывов, снятых с общего плана. По-прежнему герои танцуют и поют, когда им хорошо или грустно. Драматургически фильм представляет собой лаконичный образец многофигурной композиции: линия разлучённых Тао и Лянцзы продолжается через странную любовную связь разведённой преподавательницы и повзрослевшего Доллара, которая полна поэзии, но бесплодна.

Пространство-время. Фактически фильм разделен на три пространственно-временные части, метафизически же он представляет собой абстрактный внутренний мир китайского народа.

Образ. В фильме создан образ светлого будущего, которое осталось в прошлом. Автор не морализирует, но полон лучезарной печали. Образ в полной мере вписывается в категорию «просвещённая наивность», т.к. ностальгия по утраченному, тоска по месту, где дух чувствует себя свободно (как лейтмотив фильмов режиссёра)

лаконично сочетается с активными, действующими и решительными персонажами, никогда открыто не рефлексирющими и не скорбящими.

Фильмография Цзя Чжанкэ представляет собой вдумчивое размышление о природе времени: вечность в «Натюрморте» (2006 г.), единовременные происшествия в «Прикосновении греха» (2013 г.), эпохальность в «И горы сдвигаются с места» (2015 г.) и «Пепел – самый чистый белый» (2018 г.). Вместе с тем фильмы, рассмотренные как одно целое, являются воплощением метамодернисткой просвещённой наивности: герои его

постоянно стоят перед выбором-парадоксом, но не интеллектуальным, а жизненным; они полны «горького» знания, но действуют с непосредственностью. Художественным открытием можно назвать созданный режиссёром мир, который реализует слитность надежд и разочарований. В этом мире существуют талисманы: Чжао Тао, актёры, переходящие из фильма в фильм в одном и том же образе, определённый выбор местности, массовые скопления людей как дань китайской традиции «жэнао», сюрреалистичные выступления разных артистов, которые люди наблюдают как дети и пр.



Рисунок 8. Кадр из фильма «И горы сдвигаются с места» / «Shan he gu ren» (реж. Цзя Чжанкэ, 2015 г.)

«Тихие воды» / «Futatsume no mado» (реж. Наоми Кавасе, 2014г.)

Тема: взросление человека.

Идея: переход ребёнка из состояния наблюдающего «волны жизни» в состояние пребывающего в них через страх одиночества, принятие смерти и временности всего сущего.

Стиль. Характерный стиль «тихого кино» Наоми Кавасе, где чем тише режиссёр и реципиент, тем больше история имеет потенциал к раскрытию. В данном фильме автор, оставаясь верной себе, снова помещает героев

на окраинах, близких к дикой природе. Неразрывная связь персонажей с океаном выражается через взгляд юноши-протагониста в ряде диковинных для него сцен: подруга купается в океане в школьной форме, её отец рассуждает о занятии сёрфингом как о метафоре жизни, старик-моряк, глядя на спокойную воду, предвещает большую бурю. Океан пугает городского мальчика также, как пугает взрослая жизнь со своими противоречиями. На преодоление этого страха направлен весь событийный ряд. На то, чтобы

уверить героя и одарить его смелостью взрослого, направлены все поэтические средства режиссёра. Наоми Кавасе как художника волнуют вопросы общечеловеческого характера, в уста и действия своих героев она вкладывает личное отношение к этим вопросам, сводит авторское присутствие к минимуму и создаёт таким образом уникальный авторский стиль.

Форма. Линейное повествование на первый взгляд скупое на события, которые, однако, предельно смыслово насыщены: это смерть женщины-шаманки, которая принимает переход в иной мир как дар и учит свою дочь верному отношению к утрате, это расследование таинственного несчастного случая или убийства, когда в воде найден неопознанный труп, это поездка взрослеющего сына к отцу в Токио с вопросом о причинах распада семьи, это первая любовь в жизни юноши и девушки. Тут скрывается очень своеобразный феномен фильмов данного режиссёра: Наоми Кавасе не боится пафоса повествования и умеет с ним работать, доводя простейшие истории до уровня древнегреческой трагедии своим пристальным вниманием. Её герои плачут и

умирают перед камерой, в фильмах присутствуют крайне эмоциональные сцены, интимные моменты, сакральные ритуалы, даже в одних «Тихих водах» есть одновременно всё названное и больше.

Пространство-время. Фильм происходит в единственном пространственно-временном измерении, но череда метафоричных обращений к безвременному пространству океана как к бытию находит своё логичное развитие в следующих сценах: белеющий в предрассветной тёмной воде труп, проливание океана страшным ливнем на остров, финальная сцена плавания героев нагишом в глубоких прозрачных водах как инициация.

Образ. Всё средства автора направлены на создание метанарратива о жизни и смерти вне контекста культуры, религии, современности.

Стиль «тихого кино» можно назвать большим авторским художественным открытием Наоми Кавасе, исследующей реальность исключительно как необъятный мир без времени и пространства. Фильмы как образец «философии в нефилософских формах» сосредоточены в области онтологических вопросов.



Рисунок 9. Кадр из фильма «Тихие воды» / «Futatsume no mado» (реж. Наоми Кавасе, 2014 г.)

Резюмируя, проведённые в отношении каждого фильма аналитические изыскания позволяют выявить особые метамодернистские категории, характерные для кинематографа азиатских стран: стремление к неразложимости воспринимаемого образа («молчание»), сосредоточенность на женском восприятии, детская непосредственность в проявлении чувств («слёзы без стыда»), использование эстетики взрыва и «светлый смех» как проявление юмора.

Молчание как категория, введённая А.С. Марковой, подразумевает «вслушивание глазами, мышление “не словами”» [10, 94 с.]. Рассматривая молчание в контексте кинообраза, исследователь полагает его как «неразложимость воспринимаемого визуального образа на его составляющие» [10, 94 с.], что актуально для изучения азиатского кинематографа по двум причинам. Во-первых, такого рода «молчание» более всего возможно выразить в кинематографе. Во-вторых, в своих фундаментальных философских основах восточная культура характеризуется большей сдержанностью, чем западная. Таким образом, данная категория подразумевает возможность выражения мыслей и чувств через «несказанные слова», в том числе и в плоскости киноязыка. К примеру, фильмы Наоми Каваса построены по закону принципиального авторского молчания и сосредоточенного созерцательного внимания, в «Поэзии» и «Пылающем» подобная предустановка осуществляется как философски, так и драматургически: главные герои действуют в молчании, а их мотивы домысливаются зрителем (аналогично для фильма «Сын в отца» Хирокадзу Корээды). «Третье убийство» Хирокадзу Корээды, «Асако 1 и 2» Рюсюкэ Хамагути, «Пепел – самый чистый

белый» Цзя Чжанкэ и «С дипломом в аул» Самгар Рахима – примеры прямого, не метафорического использования молчания. В «Третьем убийстве» это возможность позволить герою оставаться скрытым на протяжении всего фильма в рамках жанровой установки; в «Асако 1 и 2» молчание – это, как ни парадоксально, речевая характеристика Асако; в «Пепел – самый чистый белый» это выражение достоинства на языке цзянху; в «С дипломом в аул» молчание отражает гражданскую позицию презентуемого общества.

Слёзы без стыда. Александра Думитреску, вводя понятие «слёзы без стыда» [11], вкладывает в него возможность свободного выражения эмоций. Продолжая размышление о названной выше категории (молчание) важно отметить, что категория «слёзы без стыда» не противопоставляется ей, а развивает. Сдержанность имеет место быть, но она не тотальна. В тех случаях когда эмоция выражается, она не сопровождается стыдом, чувством вины, дискомфортом, ощущением собственной ничтожности или беспомощности, а полноценно проживается. Таким образом, данная категория подразумевает детскую непосредственность в проявлении чувств. Обращаясь к примерам можно отметить, что частично «слёзы без стыда» обусловлены эстетикой реализма («Няня Тао» Энн Хуэй, «Прощание» Лулу Ванг) и гиперреализма («Лола», «Мама Роза» Брианте Мендоса). Но в ряде фильмов Наоми Каваса («Лес скорби», «Тихие воды», «Видение»), Ли Чхан Дона («Поэзия», «Пылающий») и Хон Сан Су («Прямо сейчас, а не после») категория является основополагающей, персонажи максимально откровенны перед камерой в моменты катарсиса и их подлинные эмоции – это

киноэксперимент на грани этики и эстетики.

Женское восприятие. Уделяя большое внимание женским образам, режиссёры, чьи фильмы представлены в данном исследовании, смещают смысловой акцент с женщины-символа на женское восприятие в целом. Рассматриваются его психологические аспекты и противоречивость, уточняются аутентичные (к примеру, национальные) детали. Женщина становится главным героем, потому что ведя реципиента вслед за ней, автор получает возможность высказывать мысли более интимные, совершать драматургические ходы менее логичные, создавать иную атмосферу, позволяющую полнее выразить метамодернистскую структуру чувства. Таким образом, в качестве сосредоточенности на женском восприятии рассматриваются:

– главная героиня женщина («Я не Пань Цзиньянь» Фэн Сяогана, «Прощание» Лулу Ванг, «Няня Тао» Энн Хуэй, «Пепел – самый чистый белый» и «И горы сдвигаются с места» Цзя Чжанкэ, «Прямо сейчас, а не после» и «Ночью у моря одна» Хон Сан Су, «Я киборг, но это нормально» Пак Чхан Ука, «Поэзия» Ли Чхан Дона, «Окча» Пон Чжун Хо, «Лес скорби» и «Тихие воды» Наоми Кавасе, «Убийца» Хоу Сяосяня, «Дневник Умимати» Хирокадзу Корээды, «Асако 1 и 2» Рюсукэ Хамагути);

– идея создания женского обобщающего образа («Ангелы носят белое» Вивиан Цюй, «Лола» и «Мама Роза» Брианте Мендоса, «Чёрный уголь, тонкий лёд» Дао Инаня, «Холодные летние ночи» Амира Аменова, «Видение» Наоми Кавасе, «Дневник Умимати» Хирокадзу Корээды);

– стремление к лиричности и чувственности («Убийца», «Ночью у моря одна», «Прямо сейчас, а не после» Хон Сан Су, «Поэзия» и «Пылающий» Ли Чхан

Дона, «Ан» и «Тихие воды» Наоми Кавасе).

Эстетика взрыва. Михаил Эпштейн в предисловии к работе «Русский постмодернизм» вводит понятие «взорваль», описывая «тональность и визуальность взрыва, его архетипику и апокалиптику как плоть и кровь нашего времени» [12]. «Взрывчатость – в основе современной экспрессии» [12]. Соглашаясь с ним, многие работы приводят точную дату смерти постмодернизма и рождения чего-то нового-странного – 11 сентября 2001 года. Авторы азиатского кинематографа активно пользуются эстетикой взрыва как такового, прямо и косвенно показывая фейерверки, салюты, выстрелы, возгорания, бенгальские огни и пр. Смыслово взрыв имеет широкий спектр подразумеваемых явлений, однако в значительной степени меньше представлен как огонь, несущий смерть. Скорее взрыв для азиатского кинематографа – это изменение или предпосылка к нему. Таким образом, в категории «эстетика взрыва» рассмотрены все случаи использования режиссёрами данного художественного приёма в разных контекстах. Фильмы, в которых эстетика взрыва проявлена «прямым текстом»:

– «Бегемот» Чжао Ляна – первый кадр – взрыв в карьере, череда последующих взрывов на протяжении всего фильма – метафора монотонного масштабного самоуничтожения;

– «Чёрный уголь, тонкий лёд» Дао Инаня – фейерверк как большой бессмысленный взрыв, приносящий радость ночью, но нелепый днём – центральный образ фильма, а символичное заведение со спорной репутацией в канве повествования носит название «Дневной фейерверк»;

– «Я киборг, но это нормально» Пак Чхан Ука – героиня трансформируется в киборга и стреляет пальцами, её

специфические особенности появляются после взрыва-инициации – удара током;

– «Пылающий» Ли Чхан Дона – Бен сжигает для развлечения пустующие сараи фермеров, заброшенные хозяевами, что является объёмной метафорой на социальные проблемы капиталистического общества;

– «Видение» Наоми Кавасе – растение, способное дарить счастье, рождается при самопроизвольном возгорании определённого места в лесу;

– «Третье убийство» Хирокадзу Корээды – место убийства, к которому множество раз возвращаются персонажи – это место сожжения человека, ритуал его предания огню – метафора мщения за всех невинных жертв;

– «Дневник Умимати» Хирокадзу Корээды – Судзо в апогее событий отправляется на традиционный смотр фейерверков, отражающихся на воде (съёмка происходит с воздуха), а затем зажигает с сёстрами бенгальские огни дома как символ своеобразной инициации в мир взрослых.

Отдельного внимания заслуживает ряд фильмов, где взрыв как глобальное изменение демонстрируется отражённо:

– «Паразиты» Пон Чжун Хо – кульминационный момент проливного ливня и затопления в связи с ним визуально решён как большой водный взрыв. По пути бедной семьи домой на улицах города взрыв-дождь выглядит поэтично и очищает, в подвальном помещении их жилища он представляет собой катастрофу, угрожающую жизни, в подвальном помещении частного дома взрыв-дождь никак не проявлен, а для богатой семьи – досадная помеха пикнику. Маленького мальчика, решившего спать под взрывом-дождём призвана защитить палатка, которая не протечёт, т.к. «заказана с Америки»;

– «Мама Роза» и «Лола» Брианте

Мендоса – взрыв-дождь, заливающий места событий, есть спасение через смерть, притом это не лёгкий нудный дождь, навевающий тоску, а постоянный мощный ливень, уничтожающий всё на своём пути;

– «Сияние» Наоми Кавасе – прощание героя со зрением происходит как угасание пепелища, т.к. метафорично большой взрыв был самой его жизнью, от которой теперь остаются только воспоминания-блики.

В рассмотренной фильмографии Цзя Чжанкэ взрыв – это обязательный элемент каждой истории. Данная тема заслуживает отдельного исследования, т.к. мастерская работа режиссёра со взрывами добавляет произведениям ещё один уровень прочтения (разрушение зданий, улетающее как ракета футуристическое сооружение в «Натюрморте») или, как минимум, углубляет имеющиеся уровни как метафора (стрельба всех главных героев в «Прикосновении греха»), стрельба Цяо в «Пепел – самый чистый белый») или деталь (взрывы на реке в «И горы сдвигаются с места»).

Светлый смех и весёлость духа вместо иронии и постиронии.

Категории «светлый смех» и «весёлость духа», введённые автором данного исследования и рассматриваемые наряду с иронией и постиронией, количественно преобладают над последними. Данный факт позволяет говорить о том, что метамодернистский юмор в азиатском кинематографе качественно иной. К примеру, жизнеутверждающий смех героев фильмов Хирокадзу Корээды «Дневник Умимати», «Магазинные воришки» и «Сын в отца» – пример торжества весёлости духа над бытовыми и бытийными проблемами. Важно отметить, что светлый смех в данном случае не бегство от неизбежного, а способ

преодоления. Эта же веселость духа присуща всем фильмам Наоми Кавасае. Она же является идеологическим стержнем для фильма казахстанского режиссёра Ерлана Нурмухамбетова «Ореховое дерево».

Заключение

Представлены результаты исследования особенностей метамодернизма в азиатском авторском кинематографе. Рассматриваемый период – первые два десятилетия XXI века, в которых определилась структура чувства метамодернизма как доминантная культурная логика западного общества. Рассмотрение азиатского авторского кинематографа в этом контексте представляет собой своего рода эксперимент, успешно подтверждающий результатами данного исследования возможность применения

метамодернистских «западных» категорий к современной восточной культуре. Большое значение в этой связи приобретают процессы глобализации, затрагиваемые так или иначе в большей части фильмов исследовательского ореола.

Изучение выразительных средств киноязыка в их взаимосвязи с идейно-тематическим содержанием кинотекстов как философских текстов позволило углубить и развить понятие, дополнить метамодернистскую структуру чувства новыми категориями: стремление к неразложимости воспринимаемого образа («молчание»), сосредоточенность на женском восприятии, детская непосредственность в проявлении чувств («слёзы без стыда»), использование эстетики взрыва и «светлый смех» как проявление юмора.

Литература:

1. Вермюлен Т., Аккер Р. Заметки о метамодернизме / пер. с англ. А. Есипенко / METAMODERN. – URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 01.05.20).
2. Вермюлен Т., Аккер Р., Гиббонс Э. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / пер. с англ. В. М. Липки; вступит. ст. А. В. Павлова. – Москва: РИПОЛ классик, 2019. – 493 с.
3. Гессе Г. Игра в бисер / пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. – Москва: Художественная литература, 1969.
4. Гоголь Н. В. Театральный разъезд / Н. В. Гоголь. – Санкт-Петербург: ОГИЗ, 1948.
5. Abramson S. Ten Basic Principles of Metamodernism / пер. с англ. К. Михайловой / Huffpost. – URL: https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202 (дата обращения: 01.05.20).
6. Вермюлен Т., Аккер Р. Недоразумения и разъяснения / пер. с англ. К. Михайловой / Notes on metamodernism. – URL: <http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/> (дата обращения: 01.05.20).
7. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и Новой классике // Новый мир искусства. URL: <http://www.brainin.org/Literary/Essay/Postmodern1.htm> (дата обращения: 01.03.20).
8. Божеева А. М. Тенденции режиссёрских приёмов воспроизведения реальности в документальном кино Казахстана (1985–2015 гг.): дис. докт.

- искусствоведения / Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова. Алматы, 2017. 169 с.
9. Михайлова К., Божеева А. М. Метамоде́рнизм в казахстанском короткометражном кино // Наука и жизнь Казахстана. – 2020. – № 4/2. – С. 396-400.
 10. Маркова А. С., Мамукина Г. И. Метамоде́рнизм: преодоление дискретности и индивидуализма // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2019. – №1. – С. 89–98.
 11. Dumitrescu A. What is Metamodernism and Why Bother? Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode / пер. с англ. К. Михайловой / Electronic Book Review. – URL: <https://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on-metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode/> (дата обращения: 01.05.20).
 12. Эпштейн М. Постмоде́рнизм и взрывное сознание 21 века / Сноб. – URL: <https://snob.ru/profile/27356/blog/80614>.

References:

1. Vermeulen T., Akker R. Zametki o metamodernizme [Notes on metamodernism], trans. by A. Esipenko, METAMODERN [<http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism>, accessed at 01.05.20] (In Russian)
2. Vermeulen T., Akker R., Gibbons A. Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma [Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism], trans. by V. M. Lipka, Moscow: RIPOL klassik Publ., 2019. 493 pp. (In Russian)
3. Hesse H. Igra v biser [Das Glasperlenspiel], trans. by D. Karavkina and V. Rozanova. Moscow: Khudozhestvennaya literature [Fiction] Publ., 1969. (In Russian)
4. Gogol' N. V. Teatral'nyi raz"ezd [Theater detour]. St-Peterburg: OGIZ Publ., 1948. (In Russian)
5. Abramson S. "Ten Basic Principles of Metamodernism, trans. by K. Mikhailova, Huffpost" [https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202 accessed at 01.05.20].
6. Vermeulen T., Akker R. Nedorazumeniya i raz'yasneniya [Misunderstandings and clarifications], trans. by K. Mikhailova, Notes on metamodernism [<http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications> accessed at 01.05.20].
7. Brainin-Passek V. "O postmodernizme, krizise vospriyatiya i Novoi klassike" [About postmodernism, the crisis of perception and the New classics], Novyi mir iskusstva [<http://www.brainin.org/Literary/Essay/Postmodern1.htm> accessed at 01.03.20]. (In Russian)
8. Bozheeva A. M. Tendentsii rezhisserskikh priemov vosproizvedeniya real'nosti v dokumental'nom kino Kazakhstana (1985–2015 gg.) [Trends in Director's techniques for reviving reality in documentary films in Kazakhstan (1985-2015 years.)], Almaty: T. K. Zhurgenov Kazakh national Academy of arts, 2017. 169 pp. (In Russian)
9. Mikhailova K., Bozheeva A. M. "Metamodernizm v kazakhstanskom korotkometrazhnom kino" [Metamodernism in Kazakh short films], Nauka i zhizn'

- Kazakhstana, 2020. No. 4/2, pp. 396-400. (In Russian)
10. Markova A. S., Mamukina G. I. "Metamodernizm: preodolenie diskretnosti i individualizma" [Metamodernism: overcoming discreteness and individualism], *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta*, 2019. No. 1, pp. 89–98. (In Russian)
 11. Dumitrescu A. "What is Metamodernism and Why Bother? Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode", trans. by K. Mikhailova, *Electronic Book Review* [<https://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on-metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode> accessed at 01.05.20].
 12. Epshtein M. "Postmodernizm i vzryvnoe soznanie 21 veka" [Postmodernism and the explosive consciousness of the 21st century], *Snob* [<https://snob.ru/profile/27356/blog/80614> accessed at 01.05.20] (In Russian)

Кристина Михайлова

Тұран университеті

(Алматы, Қазақстан)

АЗИЯЛЫҚ АВТОРЛЫҚ КИНЕМАТОГРАФИЯДАҒЫ МЕТАМОДЕРНИЗМ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа

Мақалада метамодернизмді постмодернизм мен модернизм сипаттарынан оның мәндік сипаттамаларының айырмашылықтарына байланысты қазіргі заманның доминантты мәдени логикасы ретінде анықтау мүмкіндігі қарастырылады. Сезімнің метамодернизмі құрылымы контекстінде азиялық кинематографтың зерттеулері легитимизацияланады. Оқылатын категориялардың сандық көрсеткіштері келтіріледі, таңбалы фильмдердің жеке мысалдарында кинотілінің мәнерлі құралдарын талдау және философиялық мәтін ретінде киномәтіннің идеялық-тақырыптық мазмұнын көрсету көрсетіледі. Нәтижесінде автор қорыта келе, азиялық авторлық кинематографиядағы метамодернизмнің ерекшеліктерін сипаттауға әрекет жасайды.

Тірек сөздер: метамодернизм, азиялық кинематограф, авторлық кинематограф, кинотекст, философиялық мәтін

Kristina Mikhailova

Turan University

(Almaty, Kazakhstan)

FEATURES OF METAMODERNISM IN ASIAN AUTHOR'S CINEMA

Abstract

The article considers the possibility of defining metamodernism as the dominant cultural logic of modernity due to the differences in its essential characteristics from those of postmodernism and modernism. The author legitimizes the research of Asian cinema in the context of the metamodern structure

of feeling. There are quantitative indicators of the studied categories. Private examples of iconic films demonstrates analysis of film language expressive means and ideological-thematic content of the film text as a philosophical text. As a result, the author makes generalization and attempts to characterize the features of metamodernism in Asian author's cinema.

Keywords: metamodernism, asian cinema, author's cinema, cinema studies, screen language, film text, philosophical text

Сведения об авторе:

Кристина Михайлова – магистр искусств по специальности «Режиссура»
факультет «Кино и ТВ» университета Туран
(Алматы, Казахстан)
ORCID: 0000-0003-2940-2284
e-mail: avventuraa@gmail.com

Автор туралы мәлімет:

Кристина Михайлова – Тұран Университетінің «Кино және теледидар»
факультеті «Режиссура» мамандығы бойынша өнер магистры
(Алматы, Қазақстан)
ORCID: 0000-0003-2940-2284
e-mail: avventuraa@gmail.com

Author's bio:

Kristina Mikhailova – Master of Arts “Directing” of the Faculty “Cinema and TV”
at Turan University
(Almaty, Kazakhstan)
ORCID: 0000-0003-2940-2284
e-mail: avventuraa@gmail.com



МРНТИ 18.45.17

ШОХРУХ АБДУРАСУЛОВ¹

¹ Институт искусствознания Академии наук
Республики Узбекистан
(Ташкент, Узбекистан)

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА В ТЕАТРАХ УЗБЕКИСТАНА

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА В ТЕАТРАХ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация

В статье проанализировано влияние творчества знаменитого киргизского писателя Чингиза Айтматова на узбекское сценическое искусство, идейно-художественные особенности спектаклей, поставленных в театрах Узбекистана по мотивам творчества писателя. Автор рассматривает степень воздействия прозы Айтматова на обновление форм и стилей в узбекской режиссуре, актёрском и сценографическом искусствах, на развитие жанров драмы и музыкальной драмы, формирование репертуара театров. В статье также идёт речь об особенностях и критериях инсценировки прозаических произведений на примере творчества Чингиза Айтматова.

Ключевые слова: Чингиз Айтматов, инсценировка, проза, режиссерская интерпретация, музыкальная драма, легенда, жанр, повесть, сценография, актерское исполнение.

Введение

Чингиз Айтматов, своим творчеством вошедший в сокровищницу общечеловеческого наследия, оказал ощутимое влияние на развитие мирового художественного мышления. Фактором, определяющим феномен Айтматова, является то, что он поднялся

над узконациональными рамками и философски осмыслил проблемы всего человечества, в космическом масштабе отобразил взаимоотношения человека и эпохи, личности и общества, извечную борьбу между идеальным миром и низменными догматами. Поэтому произведения писателя нашли

отклик в сердцах миллионов читателей, переведены на сотни языков мира, и этот процесс продолжается и поныне.

В своих произведениях писатель плодотворно использовал древние сказания, мифы, легенды, живущие в памяти народа, мастерски синтезировал жизненные и вымышленные сюжетные линии. Символические образы легенд не только отображают философские взгляды писателя, но и определяют художественный мир, поэтику, драматизм произведений.

Творческий диапазон осмысления такого крупного писателя, как Чингиз Айтматов, не ограничивается только областью литературы. По мотивам его произведений созданы театральные спектакли, кинофильмы, написаны картины, они нашли также своё отражение в других сферах культурной жизни, что позволяет нам сделать вывод, что их можно и нужно исследовать и с точки зрения искусствоведения. Повести и романы писателя инсценированы в театрах многих стран, служили и служат неисчерпаемым художественным источником и богатым материалом для театральных деятелей. Философские образы, построенные на символах, герои с сильным характером, драматизм, основанный на социальных противоречиях, близки природе театрального искусства, благодаря чему послужили основой для зрелых, в художественном отношении, сценических произведений.

«Пьесы по произведениям Ч. Айтматова с успехом идут во многих театрах России и на родине писателя. Естественно, что в каждой постановке дают о себе знать национальные особенности актёрского искусства» [1, с. 209].

Проведен целый ряд исследований, посвящённых сценической интерпретации произведений Чингиза

Айтматова. Среди них следует особо отметить докторскую диссертацию Джукуна Иманкулова «Чингиз Айтматов и советский многонациональный театр» и его монографию «Искусство театра: Произведения Чингиза Айтматова на сценах театров республик Средней Азии и Казахстана» [2, 3]. Автор анализирует спектакли, поставленные по мотивам произведений Чингиза Айтматова в театрах Киргизии, Казахстана, Таджикистана, Туркменистана и, частично, Узбекистана.

«Театр Айтматова – это мир крупных социальных проблем, глубоких чувств и больших идей, нередко общая тональность этого мира носит трагедийный характер. В нем отражены лучшие образцы мировой художественной культуры – от Древнего Востока и античного мира до наших дней», – пишет автор [2, с. 4]. В процессе работы над постановками развивается образное мышление режиссёра, интуитивный ум актёра, усиливается стремление к индивидуальности у всех мастеров сцены. Д. Иманкулов говорит: «Конфликты у Айтматова остры, характеры сильны, природа одухотворена, и театр передает все это зрителю, оказывая влияние не только на его разум, но и на чувства, поскольку театральное искусство, прежде всего, эмоциональное» [2, с. 8]. Добавлю здесь, что произведения Айтматова не имеют временных и пространственных границ, они созвучны взглядам различных эпох, могут служить трибуной для злободневных идей любого времени.

Методы

В исследовании использованы такие методы, как описание, классификация, сравнительный анализ, беседа, наблюдение, комплексный подход, индукция, дедукция. Спектакли, поставленные по мотивам произведений

Чингиза Айтматова, классифицированы исходя из их тематических и жанровых особенностей; дан анализ их художественно-идейного своеобразия.

В рамках исследования в анализе изучения спектаклей, в том числе степени отражения в них авторской идеи, использован метод сравнительного анализа. Проведённые беседы с создателями спектаклей также послужили принципам достоверности полученных научных результатов. Сведения о некоторых спектаклях были заново восстановлены с помощью фотоматериалов и публикаций в периодической печати. Для получения общих выводов о влиянии творческого феномена Чингиза Айтматова, определении тенденций общего развития нашего национального театра на основе обращения к произведениям писателя был использован метод индукции, а при выводе обобщённых заключений – метод дедукции.

При раскрытии теоретических основ инсценировки прозаических произведений, художественных и драматических текстов были изучены научные работы и методы анализа множества зарубежных теоретиков литературы и искусства. В этом плане большое значение сыграл метод семиотического анализа знаменитого итальянского литературоведа и философа Умберто Эко. При исследовании процесса инсценировки данный научно-теоретический метод выполнил роль важного объекта. А также при определении методологической основы исследования автор статьи опирался на научные труды таких теоретиков, как В. Белинский, А. Луначарский, Р. Барт, М. Бахтин, В. Шкловский, Г. Бояджиев, В. Волькенштейн, К. Рудницкий, Н. Скорород.

Результаты

На основании Указа Президента Республики Узбекистан Шавката Мирзиёева от 2 апреля 2018 года «О широком праздновании 90-летия великого писателя и общественного деятеля Чингиза Айтматова» во многих театрах республики были поставлены спектакли по мотивам произведений писателя. В этом процессе принял участие и сам автор и во время предварительных просмотров и премьер спектаклей выразил свои предложения и замечания. Он опубликовал в массовой печати свои рецензии и статьи, посвящённые спектаклям, а также выступил с докладами на круглых столах и научных семинарах, посвящённых искусству театра.

Исследования показали, что творчество Чингиза Айтматова оказало заметное влияние на развитие театров братских народов, в частности, узбекского театра, сыграло роль важного источника в формировании различных направлений и жанров театрального искусства. Это, в свою очередь, выявило необходимость изучения творчества писателя в ракурсе театроведения. Мысли и выводы, выраженные в исследовании, могут быть использованы в качестве научно-методического пособия для драматургов, театроведов, актёров и студентов учебных заведений данного направления. Теоретические мысли, выдвинутые в исследовании, могут быть применены непосредственно на практике, то есть в процессе инсценировки спектаклей по мотивам прозаических произведений.

Дискуссия

Творчество Чингиза Айтматова составляет особую страницу и в истории узбекского театра. Знаменитые повести и романы писателя многократно

инсценировались в театрах нашей страны и помогли творческому росту режиссёров и актёров, популяризации удивительных символов и экспериментов, развитию поэтики и художественного мира сцены.

Первый опыт инсценировки произведений писателя был осуществлён в 1964 году известным режиссёром Ташходжой Ходжаевым. Спектакль «Сарвқомат дилбарим» («Топлек мой в красной косынке»), поставленный на основе перевода поэта и драматурга Хамида Гуляма, в лирико-драматической форме передал страсть, красивую и искреннюю любовь, чистые чувства, свойственные юным сердцам, чем даровал зрителям особое эстетическое наслаждение.

Как известно, повесть «Топлек мой в красной косынке» является романтическим произведением, с богатым поэтическим языком и полным лиризмом, повествующим о красивой и драматической любви двух молодых людей. При инсценировке повести требовалось обратить внимание именно на эти особенности произведения и обязательное сохранение эмоционального колорита. Не все получилось у театра при переносе прозы на сцену. Об этом пишет Н. Захидова: «Автор инсценировки А. Котельников, пытаясь сконцентрировать события повести и втиснуть их в жанр драматической комедии, не сумел передать лаконичную поэтичность, свойственную писательской манере Ч. Айтматова. В инсценировке много раздробленных эпизодов, притом часть из них не работает на основную идею произведения» [4, с. 88–89]. Недостатки в инсценировке были в определённой степени устранены с помощью режиссёрской интерпретации и актёрского исполнения.

Образ Ильяса в спектакле

исполнил Тургун Азизов. Наполненное переживаниями исполнение актёра, прочувствованная им чистота пламени молодости, его лирико-драматическое мастерство оставили хорошее впечатление у зрителей.

Образ одной из главных героинь повести – Асаль занимает важное место в развитии событий. «Её чувства передаются опосредованно, через другие образы, через поступки и рассказы других героев» [5, с. 89]. Роль Асаль исполняли две талантливые актрисы театра – Ирода Алиева и Ойдин Норбоева. Обе актрисы, исходя из своей манеры исполнения, по-разному интерпретируют образ. Асаль в исполнении Ироды Алиевой привлекает внимание склонностью к лирическим переживаниям, разнообразием эмоциональных красок, а героиня Ойдин Норбоевой отличается высоким драматизмом, поднимающимся до пафоса.

Это произведение в 1978 году было поставлено в Театре музыкальной драмы имени Мукими под названием «Қизил дуррали нозик ниҳолим» («Нежное деревце в красной косынке»). Драматург Хамид Гулям, режиссёр Абдурашид Рахимов и театральная труппа, глубоко прочувствовав поэтическое содержание произведения, передали его лирические интонации, художественное своеобразие в жанре музыкальной драмы.

Образ Асаль исполнила актриса Наима Пулатова. Благодаря приятному голосу, ариям, наполненным болью и печалью, вокальным и драматическим возможностям, актриса, раскрывая характер героини, прекрасно передала сущность образа.

Если в интерпретации Национального театра основное внимание уделено драматизму повести, внутренним противоречиям героев, то в Театре имени Мукими основное место уделено

передаче лирического звучания произведения, поэтических мотивов.

В 1965 году коллектив Театра музыкальной драмы имени Мукими поставил на сцене повесть писателя «Материнское поле». Автором инсценировки был поэт Тураб Тула. Режиссёр Абдурашид Рахимов, композитор Ильяс Акбаров перенесли поэтику повести, её теплоту на язык музыки.

Роль главной героини Толгонай в страстной и пафосной манере исполнила Турсунхон Джафарова. Сильный характер и внутренние переживания женщины, пережившей все ужасы и тяжёлые удары войны, определяют главную идею спектакля. «По сравнению с повестью Айтматова, в музыкальной драме произошла и некоторая переакцентировка образов. Главным действующим лицом становится Алиман. Но и Толгонай остается важной, хотя теперь уже не единственной фигурой спектакля» [6, с. 98].

Специалисты отмечают музыкальность языка и стиля изложения писателя. Действительно, при чтении повестей писателя читатель как бы ощущает в душе музыку. Именно эта особенность говорит о близости прозы Айтматова жанру музыкальной драмы. «Восприятие содержания литературного произведения через музыку расширяет границы воздействия прозы» [7, с. 281].

В 1979 году на сцене Сурхандарьинского областного театра музыкальной драмы режиссёром Мансуром Равшановым был поставлен спектакль по мотивам повести «Материнское поле» (авторы инсценировки – О. Хожимуродов, С. Курбонкиличев). Режиссёр, сохранив колорит, дух произведения, создал спектакль в соответствии с критериями театра. Образ Толгонай в исполнении актрисы Гулноры Равшановой

воплотил в себе национальные и общечеловеческие ценности, и выступает как символ женщины, существо которой переполняет чувство ненависти к войне и воплощающей в себе боль и скорбь всего человечества.

Повесть «Белый пароход», принеся Чингизу Айтматову мировую известность, была инсценирована в нескольких театрах нашей страны, и каждая постановка отличается своеобразным подходом. Прежде всего, при инсценировке произведения следует учитывать его жанр. В. Воронов определял жанр «Белого парохода» как повесть-притчу [8, с. 186]. Это определение небезосновательно. Так как «Белый пароход» не является чисто реалистической повестью, в ней реальность переплетена с фантазией.

В 1983 году «Белый пароход» был поставлен на сцене Театра юного зрителя режиссёром Махкамом Мухаммедовым. На премьере лично присутствовал Чингиз Айтматов и после спектакля беседовал с его создателями (Рисунок 1).





Рисунок 1. «Белый пароход». Республиканский театр юного зрителя. 1983 г.
Чингиз Айтматов с создателями спектакля

Режиссёр, проникнув в философское содержание повести, создал трогательный, колоритный, богатый символами и иносказаниями, интересный по форме спектакль. Актриса Ёдгора Зиёмухамедова, сыгравшая роль центрального героя – Мальчика, стала настоящим камертоном спектакля, запомнилась зрителям своим иногда весёлым, иногда печальным взглядом, звонким и полным скорби голосом, выразительной молчаливостью.

Как известно, в повести две сказки в воображении мальчика подготавливают почву для основного конфликта. Первая из этих сказок, то есть рассказ о белом пароходе, – это плод его воображения, а вторую притчу – о матери-оленихе – он услышал от своего деда. Режиссёр, исходя из того, что мать-олениха является символическим образом, показывает её облик на сцене в условной форме: на занавес выводится её величественная тень, которая приводится в движение с помощью света.

Затем повесть «Белый пароход» была поставлена на сцене Сурхандарьинского областного театра музыкальной драмы режиссёром Нетьматом Пардаевым (авторы инсценировки – О. Хожимуродов, С. Курбонкиличев). Особенностью этого спектакля является то, что основное внимание направлено на раскрытие социально-трагического содержания произведения. Режиссёр в спектакле через убийство матери-оленихи разоблачает все пороки и козни деградированного общества.

В передаче идеи спектакля и мыслей режиссёра особо важное место занимает сценографическое решение художника Виктора Михайличенко. Декорация на сцене в виде пространства, окружённого деревянным забором, напоминает загон для овец. В финале спектакля этот загон охватывает пламя и как бы передаётся мысль, что все низости, мерзости, злобные намерения, которые становятся причиной страданий и гибели мальчика, сгорают и превращаются в пепел.

Очередной опыт по инсценировке произведений Чингиза Айтматова был осуществлён в 1986 году в Театре имени Хамзы (ныне – Узбекский национальный академический драматический театр)

режиссёром Рустамом Хамидовым. На сцене театра был поставлен спектакль по роману писателя «И дольше века длится день» (Рисунок 2).



Рисунок 2. «И дольше века длится день». Театр имени Хамзы (ныне – Узбекский национальный академический драматический театр). 1986 г. Манкурт – Ёдгор Саъдиев, мать Найман – Сара Эшонтуреева

Режиссёр Р. Хамидов всё своё внимание направил на события, связанные с судьбой главного героя романа Едигея. Для постановки спектакля была взята инсценировка казахстанского режиссёра Азербайжана Мамбетова. А. Мамбетов поставил на сцене Казахского академического драматического театра имени М. Ауэзова целый ряд произведений Чингиза Айтматова и обладает большим опытом инсценировщика.

В передаче идеи спектакля решающая роль принадлежит Зикиру Мухаммаджонову, мастерски сыгравшему роль Едигея Буранного. В трактовке актёра Едигей предстаёт как человек терпеливый, волевой, преданный, подчиняющийся только

велениям совести, думающий об окружающих людях, живущий их бедами и страданиями. «Сила этого образа, его отличительная черта состоит в том, что он чувствует себя сопричастным к происходящим вокруг событиям и относится к жизни со всей ответственностью» [9, с. 210].

Сценография спектакля также отличается своеобразием, сложностью построения. Поднятые над авансценой рельсы поезда и крутящийся под ними шар создают впечатление, что события происходят над земным шаром. Доносящийся из-за сцены шум поезда звучит как намёк на длинные дороги, полные подъёмов и падений в судьбе Едигея.

Как известно, легенда о манкурте

является одним из основных эпизодов романа. Как отметил Виктор Левченко, «в легенде Айтматов остается самим собой, он опирается на ту реальность, которая вошла в него с молоком матери; ее не нужно изобретать, расцвечивать и разукрашивать, – краски невольно проступают изнутри» [10, с. 199]. Создатели спектакля также особое внимание уделили легенде о манкурте. Роль манкурта исполняет Ёдгор Саъдиев, матери-страдальцы Найман – Сара Эшонтуроева. Эта впечатляющая сцена раскрывает страшную картину потери памяти, потерю своей сущности, и что эта трагедия касается всего человечества.

В годы независимости продолжились творческие поиски в области инсценировки произведений Чингиза Айтматова на сценах театров Узбекистана. Самым успешным среди таких опытов стал спектакль «Найман она нидоси» («Призыв матери»), поставленный на сцене Театра-студии «Эски мачит» города Карши в 1999 году народным артистом Таджикистана, режиссёром Фаррухом Касимовым. Созданный на основе легенды о манкурте в романе «И дольше века длится день», спектакль впечатляет своей необычной формой, философским решением, элементами символики.

Режиссёр использует в основном такие средства, как пластика, танец, музыка, песня, движения, мимика актёров. Динамичные мизансцены также служат усилению драматизма произведения.

Спектакль начинается со сцены, передающей картину светлой и спокойной жизни. В середине сцены маслобойка, на которой работает Жуламон (актёр Исок Тураев), наслаждающийся своей молодостью, переполненный жизненной радостью.

Эту мирную жизнь нарушают ворвавшиеся захватчики. Они вырывают Жуламона из объятий матери, связывают и уводят.

Жуламона терзают разными пытками, надевают на его голову шкуру верблюда, в итоге парень лишается своей сущности, памяти. Теперь он превращается в беспощадное существо, ничего не помнящее, способное только на убийство, разрушение. Маслобойка, выражавшая вначале чистые помыслы, превращается в обиталище, которому поклоняются манкурты.

Актёр Исок Тураев, исполнивший роль Жуламона, мастерски показал сложное состояние, душевную напряженность, беспомощность своего героя. Затравленный взгляд, движения актёра передают трагедию манкурта во всей её страшной сущности.

Центральным образом в спектакле стал образ матери манкурта Найман-Ана. Душевная боль и страдания несчастной матери глубоко прочувствованы в исполнении трагических песен, печальных колыбельных в исполнении заслуженной артистки Узбекистана Ойгул Халиловой. Спектакль «Найман она нидоси» («Призыв матери») в 1999 году получил главный приз – Гран-при на авторитетном театральном фестивале спектаклей по произведениям Чингиза Айтматова, прошедшем в городе Бишкек.

Постановление Президента Республики Узбекистан «О широком праздновании 90-летия великого писателя и общественного деятеля Чингиза Айтматова» от 2 апреля 2018 года имело большое значение и для театральных коллективов. Многие театры с энтузиазмом откликнулись на задачу создания спектаклей по мотивам произведений киргизского писателя.

В частности, повесть «Белый пароход»

была поставлена на сцене двух театров страны – Узбекском национальном академическом драматическом театре (режиссёр Абубакр Рахимов) (Рисунок

3, 4) и Кашкадарьинском областном музыкальном драматическом театре (режиссёр Аскар Холмунинов) (Рисунок 5, 6).



Рисунок 3. «Белый пароход». Узбекский национальный академический драматический театр. 2018 г. Мать-олениха – Нодира Махмудова



Рисунок 4. «Белый пароход». Узбекский национальный академический драматический театр. 2018 г. Мальчик – Нурмухаммад Хужамов



Рисунок 5. «Белый пароход». Кашкадарьинский областной музыкальный драматический театр.
2018 г. Дед Мумин – Эркин Комилов



Рисунок 4. «Белый пароход». Узбекский национальный академический драматический театр.
2018 г. Мальчик – Нурмухаммад Хужамов

Оба режиссёра предложили свою интерпретацию повести. А. Рахимов особое внимание уделил поэтической притягательности повести, в сотрудничестве с художником Б. Тураевым нашёл образное решение, изображающее красоту природы Иссык-Куля. А в Кашкадарьинском театре молодой режиссёр Аскар Холмуминов стремился передать социально-философское содержание, трагический дух произведения. Поэтому в этом спектакле преобладает драматизм, психологизм. В особенности следует отметить удачный творческий тандем молодого актёра Сухроба Исомова, сыгравшего роль мальчика, и народного артиста Узбекистана Эркина Комилова в роли старика Мумина. Оба эти актёра становятся настоящими дедом и внуком, чувствуют и понимают на сцене друг друга через взгляды, при исполнении появляется их духовное единство, душевная близость.

В связи с юбилеем писателя были поставлены такие спектакли, как «Тополёк мой в красной косынке» в Музыкальном драматическом театре имени Муками (режиссёр М. Азизов), «Джамиля» в Государственном драматическом театре Узбекистана (режиссёр Г. Мардонов), «Материнское поле» в Сырдарьинском областном музыкальном драматическом театре (режиссёр Н. Гойибназарова), «Утка Лувр» в Каракалпакском государственном музыкальном драматическом театре имени Бердаха (режиссёр М. Реймов).

Заключение

В заключение следует отметить, что произведения Чингиза Айтматова служили и служат богатым источником для театра. Практическое доказательство этого можно увидеть на примере узбекского театрального

искусства. Произведения прозаика всегда были в центре внимания мастеров сцены, ибо они обладают богатым социально-философским содержанием, полны символических образов, в основе которых лежат древние легенды и мифы, пронизанные общечеловеческим смыслом.

Анализ сценического воплощения произведений Чингиза Айтматова в театрах Узбекистана даёт возможность сделать следующие выводы:

- по мотивам произведений писателя в театрах республики создан целый ряд спектаклей в жанре музыкальной драмы («Тополёк мой в красной косынке» и «Материнское поле»). Благодаря поэтичности, лиричности его прозы обогатились выразительные средства, стили музыкального театра;
- проза писателя в определённой степени оказала воздействие на формирование символического театра в узбекском театральном искусстве («Белый пароход», «Пегий пёс, бегущий краем моря»);
- творчество писателя сыграло роль источника и для сценических произведений социально-психологического плана («И дольше века длится день», «Джамиля»);
- ввиду близости национального духа киргизского народа, колорита киргизской литературы с национальным духом узбекского народа творчество Ч. Айтматова оказало благотворное воздействие и на развитие национального своеобразия узбекского театра;
- произведения писателя дали богатый материал для развития творческого потенциала режиссёров, драматических и вокальных возможностей актёров, фантазии художников сцены и других театральных деятелей.

Литература

1. Сагитова, Г., Хабутдинова, М. Чингиз Айтматов на казанской сцене (на примере Татарского академического театра им. Г. Камала) // Филология и культура. – 2013. – №2 (32). – С. 205–210.
2. Иманкулов, Дж. Ч. Айтматов и советский многонациональный театр // Автореф. дис. док. искус. наук (17.00.01 – Театральное искусство). – Ленинград, 1990. – 35 с.
3. Иманкулов, Дж. Искусство театра: Произведения Чингиза Айтматова на сценах театров республик Средней Азии и Казахстана. – Фрунзе: Кыргызстан, 1985. – 128 с.
4. Захидова, Н. Ташходжа Ходжаев. – Ташкент: [б. и.], 1980. – 168 с.
5. Алиева, Д. Эволюция поэтического мира Чингиза Айтматова (категория смерти, категория возраста) дисс. на соискание ученой степени (10.01.08 – теория литературы) кан. фил. наук. Д – 7359. – Ташкент, 1998. – 125 с.
6. Комаха, Н. Образы повести Ч. Айтматова «Материнское поле» в одноименной музыкальной драме Икрома Акбарова // Теоретическое музыкознание в Узбекистане. Сборник статей. – Ташкент: Издательство лит. и иск. им. Г. Гуляма, 1976. – С. 87–101.
7. Хурматуллина Р. Музыкальность как творческий стиль Чингиза Айтматова // Филология и культура. – 2013. – №2 (32). – С. 281–283.
8. Воронов В. Чингиз Айтматов. – Москва: Советский писатель, 1976. – 231 с.
9. Раҳматуллаева, Д. Чингиз Айтматов ва ўзбек театри//Чингиз Айтматов ва Ўзбекистон. Хотира китоби. – Тошкент: Фафур Фулом номидаги нашриёт матбаа-ижодий уйи, 2018. – Б. 202–215.
10. Левченко, В. Чингиз Айтматов: проблемы поэтики, жанра, стиля. – Москва: Советский писатель, 1983. – 232 с.

References:

1. Sagitova, G., Habutdinova, M. Chingiz Aitmatov na kazanskoj scene (na primere tatarskogo akademicheskogo teatra im.G.Kamala) [Chingiz Aitmatov on the Kazan stage (on the example of the Kamal Tatar Academic Theater)]. Filologiya i kul'tura, 2013, No. 2 (32) : 205–210. (In Russian)
2. Imankulov, Dzh. Ch. Aitmatov i sovetskiy mnogonacional'ny teatr. avtoref. diss. dok. iskuss. nauk (17.00.01 – Teatral'noe iskusstvo). [Ch. Aitmatov and the Soviet multinational theater. avtoref. diss. doc. art. Science (17.00.01 – Theater art)], UDK 792.072. Leningrad: 1990. 35 pp. (In Russian)
3. Imankulov, Dzh. Iskusstvo teatra: Proizvedeniya Chingiz Aitmatova na senah teatrov respublik Sredney Azii i Kazahstana [Theater art: Works of Chingiz Aitmatov on the stages of theaters in the republics of Central Asia and Kazakhstan]. Frunze: Kyrgyzstan, 1985. 128 pp. (In

Russian)

4. Zahidova, N. Tashhodzha Hodzhaev [Tashkhoja Khodjaev]. Tashkent: 1980. 168 pp. (In Russian)
5. Alieva, D. Evoluciya poeticheskogo mira Chingiza Aitmatova (kategoriya smerti, kategoriya vozrasta). diss. na soiskanie uchenoy stepeni (10.01.08 – teoriya literatury) kan. fil. nauk. [Evolution of the poetic world of Chingiz Aitmatov (category of death, category of age). Diss. for an academic degree (10.01.08 – theory of literature) can. phil. sciences] D – 7359. Tashkent: 1998. 125 pp. (In Russian)
6. Komakha, N. “Obrazy povesti Ch.Aitmatova “Materinskoe pole” v odnoimennoy muzykal’noy drama Ikrom Akbarova” [Images of Ch.Aitmatov’s story “Mother’s Field” in the musical drama of the same name by Ikrom Akbarov]. // Teoreticheskogo muzykoznaniya v Uzbekistane. Sbornik statey [Theoretical Musicology in Uzbekistan. Digest of articles]. Tashkent: Publ. house of lit. and arts named after G. Gulyam, 1976 : 87–101. (In Russian)
7. Khurmatullina, R. “Muzykal’nost’ kak tvorcheskiy stil’ Chingiza Aitmatova” [Musicality as the creative style of Chingiz Aitmatov]. Filologiya i kul’tura, 2013, No. 2 (32) : 281–283. (In Russian)
8. Voronov, V. Chingiz Aitmatov [Chingiz Aitmatov]. Moscow: Soviet writer Publ., 1976. 231 pp. (In Russian)
9. Rahmatullaeva, D. Chingiz Aitmatov va o’zbek teatri [Chingiz Aitmatov and Uzbek theater]. In: Chingiz Aitmatov va O’zbekiston. Xotira kitobi [Chingiz Aitmatov and Uzbekistan. Memory book]. Tashkent: G. Gulyam Publ-creative house, 2018. pp 202–215. (in Uzbekian)
10. Levchenko, V. Chingiz Aitmatov. Problemy. Poyetiki. Zhanra. Stilya [Chingiz Aitmatov. Problems. Poetics. Genre. Style]. Moscow: Soviet writer Publ., 1983. 232 pp. (In Russian)

Shokhrukh Abdurasulov

*Institute of Fine Arts Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan
(Tashkent, Uzbekistan)*

SCENIC INTERPRETATION OF WORKS OF CHINGIZ AITMATOV IN THEATERS OF UZBEKISTAN

Abstract

The article analyzes the influence of the work of the famous Kyrgyz writer Chingiz Aitmatov on the Uzbek stage art, ideological and artistic features of the performances staged in theaters of Uzbekistan based on the writer’s work. The author considers the degree of influence of Aitmatov’s prose on updating forms and styles in Uzbek direction, acting and scenographic arts, on the development of drama and musical drama genres, and the formation of a theater repertoire. The article also discusses the features and criteria for staging prose works on the example of the work of Chingiz Aitmatov.

Keywords: Chingiz Aitmatov, dramatization, prose, director’s interpretation, musical drama, legend, genre, story, scenography, acting performance.

Шохрух Абдурасулов

Ўзбекистан Республикасы Ғылым академиясы Өнертану институты

(Ташкент, Ўзбекистан)

ШЫҢҒЫС АЙТМАТОВ ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ ӨЗБЕКСТАН ТЕАТРЫНДАҒЫ САХНАЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАНУЫ

Аңдатпа

Мақалада атақты қырғыз жазушысы Шыңғыс Айтматовтың өзбек сахналық өнеріне әсері, жазушының шығармасы негізінде Өзбекстан театрларында қойылатын спектакльдердің идеялық-көркемдік ерекшеліктері талданады. Автор Айтматов прозасының өзбек бағытындағы формалар мен стильдерді жаңартуға, актерлік және сценографиялық өнерге, драма және музыкалық драма жанрларының дамуына, театр репертуарының қалыптасуына әсер ету дәрежесін қарастырады. Мақалада проза шығармаларын Шыңғыс Айтматовтың мысалында қою ерекшеліктері мен өлшемдері де қарастырылған.

Трек сөздер: Шыңғыс Айтматов, драматизация, проза, режиссердің түсініктемесі, музыкалық драма, аңыз, жанр, сценография, актерлік қойылым.

Сведения об авторе:

Абдурасулов Шохрух Абдунаимович — докторант (PhD) Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан (Ташкент, Узбекистан).

ORCID: 0000-0002-1212-736

e-mail: abdurasulov.shohruh@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Шохрух Абдурасулов Абдунаимович — Өзбекстан Республикасы Ғылым академиясының Өнертану институтының докторы (PhD). (Ташкент, Өзбекстан)

ORCID: 0000-0002-1212-736

e-mail: abdurasulov.shohruh@mail.ru

Authors bio:

Shokhrukh Abdurasulov Abdunaimovich — PhD Student of the Institute of Art Studies at the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan.

(Tashkent, Uzbekistan)

ORCID: 0000-0002-1212-736

e-mail: abdurasulov.shohruh@mail.ru



PODIUM FEAR WITH ARTISTS

MPHTH 15.81.21

KONRAD RESCHKE ¹

¹ University of Leipzig, Institute of Psychology, Clinical
Psychology and Psychotherapy
(Leipzig, Germany)

PODIUM FEAR WITH ARTISTS

“To be human means to be afraid”.

Claudio Arrau

Abstract

This article is devoted to the study of the experience of stress by people of art, especially in the situation of speaking to an audience. In this case, paraclinical disorder caused by stress is called fear of public speaking or stage fear, it is in many ways determinant for the further creative growth and even professional career of people in the arts. So, stage fright is a panic anxiety that arises in both expected future and real social situations of public interaction. Numerous studies have identified the main symptoms of stage fright and possible signs of high levels of individual stress. The epidemiology and frequency of occurrence of stage fright were revealed approximately equally in 50% of professional musicians and 70% of music students, their anxiety is associated with the fear of failure, poor performance of a piece of music. At the same time, psychological, physical and cognitive reactions, classical symptoms of stage fright and other physical reactions were identified. The article identifies two important groups of reasons for stage fear – personal factors and external factors-requirements, which include both personal factors (personal and professional biography of a person), the environment and prospects of a non-artistic plan, character and personality, characteristics of orchestral musicians, and factors - requirements, the artist's attitude to the audience and appearance.

The study focuses on psychophysiological explanatory models, the starting point of which is a hypothetical relationship between physical and psychological reactions and behavioral level of response. According to these models, fear is associated with pronounced physical reactions. In the event of stress and tension, “mutual synchrony” arises, which is dangerous for the artist's health. When physical and psychological problems arise, it is difficult for artists to find the right psychotherapist. Without prior experience in this field,

the therapist is unlikely to be able to grasp the stress characteristics of the artistic profession and treat them effectively.

Therefore, it is important to teach people of art the skills of public speaking, speaking to the public as part of psychological trainings during their studies at the university, as part of teaching them strategies for coping with stress in general, both on stage and in everyday life.

Keywords: people of art, fear of public speaking, stage fright, paraclinical disorder, individual stress, epidemiology and frequency of fear, psychological, physical and cognitive reactions, classic price symptoms, psychophysiological models.

Introduction

Stress – is a normal reaction even with artists. A stress-related paraclinic disorder is the fear of the podium. Even a negative assessment by other people can threaten the positive view of yourself and your skills – self-esteem. Almost everyone is excited when they are asked to speak to others, whether it is a short, improvised table speech or the performance of a Rachmaninov prelude on the piano.

Performing stage artists such as musicians, actors or dancers regularly perform in front of an audience. For her, public appearances are not just a by-product, but the core of her artistic career. The external pressure is high. Often a single appearance can decide whether an artist is successful or unsuccessful and can have ramifications for the entire career. But great demands are also made on the actual performance of the performers. From childhood on, highly trained and automated skills have to be used, mostly in a very fixed time frame and with almost no correction options.

If this succeeds without problems, ideally a very high artistic achievement can arise in front of an audience. But the more perfected and automated an activity is, the more susceptible it is to failure. Numerous factors, e. g. The artist's daily form, lighting and temperature conditions influence the individual performance. One of the most natural processes and major disruptive factors for successful public appearances

is fear of and during the performance, also known as platform anxiety, stage fright or fear of performing.

Podium fear – what is it?

“Panic anxiety encompasses anticipated and / or real social situations in which people have to present themselves on a podium / stage in a vocal, instrumental or acting manner and perform. Panel anxiety is seen as a psycho-energetic state of provision that occurs before, during and / or after situations of public service provision, whereby the degree of activation is incorrectly regulated. Basically, panel anxiety is nothing more than a normal stress reaction in a performance situation. The “performance situation” includes the mental preoccupation with a performance, the preparation for the performance, the time after a performance and of course the performance itself.

Slight stage fright usually improves performance by increasing concentration and energy potential. However, as the anxiety response grows, so do numerous debilitating symptoms, such as distraction, trembling hands, and memory problems. In this case one speaks of fear of the podium. Anxiety and stress become a symptom when they interfere with the performance. A model from psychological stress research, the Yerkes-Dodson law, is well suited to illustrate the relationships described above. The curve shows the relationship between the activation or

tension of a person and the performance (here called "productivity") that person can bring in a performance situation. There is an area of optimal medium activation where the best performance is possible. This area is called positive "stage fright". The balance is right here, enough energy is provided to be able to perform at its best. If the activation is too low, the power remains below the available possibilities due to a lack of energy. If tension is too high, physical and psychological fear mechanisms set in, which impair smooth running. In this case one speaks of fear of the podium. The boundaries between too low, optimal and too high activation are fluid and different for each Artist.

Methods

Explanatory models

Various psychological schools have thought about the emergence of podium anxiety and developed explanatory models. At this point, the different views are briefly summarized.

Psychophysiological explanatory models

The starting point is an assumed relationship between physical and psychological reactions and the behavioral level. According to these models, fear is triggered by noticing the physical reactions. In the case of stress and tension, a "responsesynchrony" occurs. All three reaction systems are "switched in line", which means that there is a linear connection between an increase in heart rate, thoughts of fear and avoidance behavior.

Learning theory approaches

The learning theory school assumes that stage anxiety is learned through conditioning. Frustration through punishment, criticism or a lack of praise is linked to the originally neutral performance situation. The result is avoidance behavior.

Depth psychological explanations

Unconscious conflicts and fantasies, the revival of early childhood object relationships such as the parent-child relationship through the relationship with the conductor and audience as well as self-esteem-related topics are at the center of the development of podium anxiety after the acceptance of the depth psychology school.

Stress theory explanatory models

The interactional stress approach developed by Lazarus and Launier (1978) forms the core of these explanatory models. Stimuli from the environment or one's own body are first evaluated in terms of their importance for one's own well-being based on one's own experience (primary appraisal). This gives the strength and direction of the subsequent emotion. The requirement is then compared with one's own coping and reaction options (secondary appraisal). If this comparison turns out negative, fear can arise.

- Treatment: opportunities and problems

For decades, research on the topic of fear of the podium has been carried out. Much is now known about causes and manifestations. There has also been an effort to do something about it for just as long.

options

- Use of your own coping strategies
- Literature on "self-therapy"
- Relaxation procedures
- Course programs
- Individual therapy

Use of your own coping strategies

Those who perform a lot usually find themselves or with the help of ways to deal with stage fright. Most artists have more or less effective coping strategies. Frequently z. B. caffeine or relaxation procedures applied.

Literature on "self-therapy"

Books on “self-therapy” are surely the medium that has affected the most affected artists so far. They are often written by musicians, dancers or actors and provide a generally understandable level of basic knowledge about the phenomenal complex of fear of the podium as well as self-tested, experience-based ways to counter this. Examples include “Courage to stage fright” by cellist Gerhard Mantel (2003) and “Stage fright. Causes and Overcoming with Special Consideration of the Violin Playing ”by the violinist Kato Havas (1993).

Results

Symptoms of podium anxiety

Here are possible signs of a high level of individual stress due to fear of the podium.

- Loss of performance compared to situations in everyday practice
- a highly stressful and suffering subjective experience situation
- an avoiding attitude and a pronounced state of suffering before the performance
- correlates in the physical area that are detrimental to health (e.g. an increased concentration of stress hormones and longer recovery times after exertion)

For the performers and music and art students concerned, podium anxiety can be a serious problem in everyday working life, which in the worst case can hinder their careers and lead to health problems of a physical and psychological nature. Therefore, especially if the above-mentioned factors occur, a targeted influence should be taken where possible, in which one learns to regulate the excitement.

Epidemiology and frequency

About 50% of all professional musicians and 70% of music students suffer from disturbing fears of performance, which

in some cases even lead to a career break. This means that musicians have a three to four times higher risk of suffering the consequences of fears than the normal population. In addition to acute and chronic pain, stage fright and other psychological stress are the most frequently reported complaints in musicians. Most of the studies on fear of the podium were carried out on music students, and a few on professional musicians, dancers and actors. Some interesting results are mentioned here as examples. In a study by Krawehl and Altenmüller from 2000, 38% of the music students surveyed stated that they always had stage fright when they performed, 60% at least sometimes. When interviewing young musicians by Samsel et al. (2006) describe 43% of those surveyed that stage fright and fear of appearances and rehearsals represent a strong or very high burden for them. Studies on the connection between podium anxiety and psychosocial factors as well as personality traits showed that women generally tend to have higher podium anxiety than men. The reason for this could be that women in western societies are allowed to show their fear, while men tend to suppress them for cultural reasons. Instrumentalists have higher overall performance anxiety scores than singers. So far, there have been few results on using anxiety-reducing strategies. Overall, it can be assumed that relatively few musicians know and apply suitable strategies for fear management. Relaxation exercises are the most common. About 40% of the students surveyed by Krawehl and Altenmüller (2000) do not take any action against fear of the podium.

Development over the lifetime

Children are usually not afraid to perform because they have a healthy self-

confidence. As a rule, they have not yet been confronted with excessive external and self-criticism and therefore have no reason to doubt their abilities. From around the age of 11, children begin to see themselves increasingly in the context of their environment. Evaluation by other people is becoming more important. Experiences in this stage of life can point the way for future performance. The beginning of a performance anxiety stress often lies at this time. Adult artists no longer have a clear correlation with age. A habituation effect can occur through frequent occurrence and good "management" of the performance situations. That a tendency towards lower podium anxiety was found in older musicians in studies can also be due to a selection effect. Some musicians with high anxiety levels may end their careers earlier.

Appearances of Podium Anxiety

"Oh this excitement, this fear. I could never get rid of them, neither then nor later. [...] Some of my upcoming public concerts depress me like a nightmare, even today." Pablo Casals

Most of the performers will probably be able to understand this statement. Whether world star or orchestral musician - the symptoms are similar.

Here is an overview of the many possible manifestations of podium anxiety. Body, mind and soul are closely related. The psychological and physical reactions mostly go hand in hand. The symptoms are not limited to the actual performance situation. For some people, the fear of performing can even lead to changes in everyday behavior.

Psychological level

At the level of psychological phenomena, a distinction is made between the emotional and the cognitive factor.

Emotional reactions:

- Anxiety overload
- Concrete fear of failure or embarrassment
- excitement
- irritability
- Feeling of being delivered and helpless

Cognitive reactions:

- Self doubt
- Failure expectations
- Fears of failure
 - Thoughts of danger
 - Fear of loss of control over movements and design skills
 - fear of gaps in memory
 - "Stand by yourself" (depersonalization)

- Difficulty concentrating

Physical-physiological level

The physical anxiety symptoms arise from an increased activity of the autonomic nervous system. This should create the conditions for an escape reaction in dangerous situations.

Classic anxiety symptoms:

- Palpitations
- Sweat
- Dry mouth
- Hand or knee tremors
- Dizziness
- nausea
- Urinary or stool urge
- Difficulty concentrating
- Gaps in memory
- Difficulties in fine motor coordination

Other physical reactions:

- Increased muscle tone
- Heart rate increase before and during the performance
- Increase in blood cortisol concentration
- freezing, tightening the muscles, holding the breath (freezing)
- Hyper ventilation.

The symptoms increase strongly in the

run-up to an appearance. They are most intense in the stage situation and return to the starting level after the performance has ended. The longer this normalization lasts, the higher the burden on the organism. The release of the stress hormone cortisol is closely related to physical or psychological stress.

These basically natural responses are often misinterpreted at the cognitive level as worrying and can themselves become anxiety triggers. Relationships between fear of performance and the intensity of hearing sensitivity could be demonstrated in professional musicians, in which case it is not known what is the cause and what is the consequence.

Behavioral level

In the case of severe anxiety stress, behavior patterns spill over into situations in daily life. Exhaustion occurs in people who tend to use the “escape and avoidance” pattern in fearful situations. Situations that could trigger fear are avoided and there is a tendency to withdraw externally and internally. Social withdrawal can be the result.

Other victims are more prone to “attack”. They show increased activatability and willingness to perform. There is a kind of “hyperactivity” with constant overwhelming in dealing with yourself and others.

Chronological course

The exact timeline of fear of performance is different for every person and for every performance. As a rule, the fear curve is wavy. The strongest rashes can be seen either immediately before or at the start of the performance. In some cases, panic attacks occur days before.

Even during the performance, changes in the level of fear are e.g. with sudden increase in short memory gaps or distractions. After the concert has ended,

the rest level is usually reached relatively quickly.

Discussion

- Causes of Podium Anxiety

“All success has its secret, all failure has its reasons”. Joachim Kaiser

As individual as the effects of podium anxiety are, the causes are also different. Every person is shaped by their origins, dispositions and experiences in previous life and develops throughout their lives due to ever new impressions.

Basically, one can differentiate between the innate reaction potential in performance situations, which is used as a performance-enhancing mechanism and the effects of which must be endured or kept at a regulated level, and the disruptive, performance-reducing podium anxiety. The former is unique to everyone from birth. It enables the provision of special services in the first place. This mechanism should be viewed as a friend rather than an enemy and should never be turned off. On the other hand, the occurrence of stronger fear reactions that go beyond what is beneficial can have many causes. Regulatory competencies must be acquired here in order to reduce the reactions to an appropriate level.

Often, the causes of the fear of performing for the person concerned are in the dark. As a result, stage fright is often simply accepted. However, following the preceding quote, it would be important to think about possible causes of podium anxiety and failed performances. In this way, at least a little more clarity can be created for the individual. Since podium anxiety is a very individual matter, general solutions are only of limited use anyway. On the basis of personal causes, customized solutions can be developed.

It can be assumed that in the rarest

of cases there is only one cause for fear of the podium. As a rule, various factors add up. Here two important groups of causes of podium anxiety – personnel and requirements-side – are to be dealt with.

Personal factors

biography

The private and professional biography of an artist definitely plays a major role in the development of performance, because nobody is born with a fear of the podium.

Some important aspects of artist biography:

- Parent-child relationship
- Environment
- Family conditions
- Teacher and training
- Unprocessed events
- Performance experience
- Existence pressure
- Social environment and non-artistic

perspectives

- predisposition and personality

Parent-child relationship

The parent-child relationship is of great importance for the entire personality development. The education of particularly gifted children is often more difficult than that of "normal gifted" children. Many parents are overwhelmed with it. The child can perceive the child's excessive demands as a rejection.

Aspiring professional dancers usually leave their parents' homes very early and spend a lot of time during their childhood training in the dance school, so that family support is often lacking.

Environment

Gifted children are treated as exceptional by their environment early on. The focus is on the child's eye-catching talent. That is why later self-esteem is often based only on this area of ability. The pressure arises to have to prove yourself in this area and have to measure yourself

against others. Failure damages self-esteem. The fear of loss of self-esteem leads to a fear of situations in which the special achievements have to be demonstrated in public – of performance situations.

Problems can also arise if a child is overwhelmed early due to high performance requirements. The excessive demands are integrated into your own thinking and considered normal. This can lead to later overwhelming oneself and ignoring the limits of resilience.

Family conditions

Many musicians come from families in which at least one parent is a musician. You are born into this milieu, learn an instrument yourself and are often gifted. It is not uncommon for the career path to be mapped out, and there is often no thought of career alternatives. When it comes to the role of the family, there are two common options for choosing the instrument and choosing a career path: agreement or protest.

In the event of a match, the child responds to the wishes of his parents with regard to the choice of instrument and takes up the music profession because the parents have intensively promoted the musical development. When parents act out their own ambitious or unfulfilled desires about their children, conflicting delegations can arise. The children do not learn to perceive and implement their own needs. In this case, fears express an unconscious rejection of the profession that was not learned based on one's own decision.

Taking up music studies can also be a protest reaction to the rejection of this plan by a close person. The musician is then under pressure to have to prove to himself and others that he can achieve particularly high performances to justify the decision

for this career. This can lead to stage fright and other stress reactions.

The problems just explained naturally occur not only with musicians, but also in other artistic disciplines.

Teacher and training

The professional biography of an artist must also be taken into account when looking for causes of podium anxiety. Especially with instrumentalists, the first teacher is often later rated as "too nice", with too few demands on the instrumental technique of the adolescent. Since these basics are missing later, lack of technical security can be a cause of stage fright.

However, authoritarian teachers in particular are also not beneficial, since the pupil hardly has the opportunity to develop and implement their own ideas. Inadequate pedagogical instructions and a lack of methodology on the part of the teacher can also be unsettling.

Education for self-discipline and perseverance, regardless of one's own needs, is part of the lessons for a large number of teachers, especially for advanced students. This working attitude is integrated into your own thinking. The resulting stress results in physical and psychological stress symptoms. A lack of error-friendliness and the constant compulsion to perfection do the rest.

In dance training, as a further stressful factor, in addition to strict teachers and physically demanding training up to the stress limit, there is also the compulsion to a certain appearance and weight. Strict diets are prescribed early in order to achieve the ideal weight. Together with the daily stress of dance training, this often leads to a delayed onset of puberty and menstruation in girls and to relationship disorders in boys.

Unprocessed events

Everyone has had one or the other

negative, crushing or embarrassing experience in the course of their life. Especially in connection with public appearances, but also in the classroom, almost every artist biography has some drastic experiences of failure.

The experience of failure has two sides. If it is processed and its meaning put in the right relation, it can be a useful learning experience and even have a motivating effect. If such an event remains unprocessed, it becomes more and more important over time. Individual negative experiences are subjectively interpreted as "catastrophe", "prophecy" of future failure and as evidence of personal inability.

As a result, further appearances are anticipated with the fear that the failure may repeat itself. This often happens, simply because another failure is expected.

Performance experience

With little experience with exams, auditions and competitions, on the one hand there is a lack of stage safety that can only be achieved by frequent appearances. On the other hand, individual negative experiences are saved. Due to the lack of positive experience, the failures are gaining in importance. The image of one's own skills is distorted.

Existential pressure

If an artistic degree is sought or has already started, the unfavorable job market situation and the high competitive pressure are perceived as extremely stressful. Due to the constant availability of almost perfect studio recordings, the need for perfection for artists has grown to infinity.

Dancers are particularly at risk of injury. The artists are required to work with full commitment during rehearsals and performances regardless of the dangers. Injuries often result in long forced breaks and loss of level. The current roles are

filled elsewhere. If the dancer becomes too cautious afterwards and no longer delivers the required expression, the end of the career often follows quickly. Because especially with minor injuries and Overuse complaints rarely have time to heal them, many dancers get used to working with chronic pain.

Social environment and non-artistic perspectives

The social contacts of artists are often limited to other artists. Musicians, dancers or actors often stay together within their training institute or later in their work and maintain little contact with other people. As an active artist, this can at least work to some extent.

However, major problems arise when longer breaks are required due to injuries or psychological stress or the career is even ended. For example, dancers are usually only active on the stage until their mid-thirties.

There is often a lack of an environment here that at least somewhat relativizes the importance of the profession and helps to find new perspectives for the future professional life. If the social environment consists only of other dancers, musicians or actors, then hardly any help can be expected from this side. Everyone hopes to be spared from such problems. In addition, the other artists continue to work, which can lead to feelings of exclusion and frustration for those affected.

Disposition and personality

To what extent there are genetically caused causes for increased podium anxiety is still open according to the current state of research. Certain personality traits may promote the appearance of fear of appearance. These include fear as a characteristic, introversion, hypervigilance, emotional instability, low self-esteem, low mental health, increased public

self-awareness, and low psychophysical resilience.

Special features of orchestral musicians

For orchestral musicians, particular stresses lie in the conductance style of the conductors, which in rare cases is effective and appreciative, and in the atmosphere within the orchestra.

Age / performance experience

With some experienced artists there is an effect of "getting used" to performance situations. It can be observed that the intensity of the fear often diminishes in the course of the stage career and the time course of the fear shifts. With experienced artists, the fear peak is more often before the performance. Self-regulation skills increase over time, but the tendency to fear appearances remains.

With less stage experience, the fear is usually greatest in the performance situation. Not only the quantity, but also the quality of previous audition experiences is important. Negative experiences are saved and influence the image of one's own abilities in performance situations.

(Excessive) entitlement to benefits

"Success should always only be the result, never the goal of action." Gustave Flaubert

Excessive demands on one's own performance can become a permanent psychological burden, since one's own expectations regarding the quality of the game cannot be met. The reason for this is usually that the artist makes himself too dependent on the recognition by others. Appearances only serve to achieve success and no longer to interpret a work.

"I can't give you a formula for success, but a formula for failure that reads: Try to please everyone." Herbert Bayard Swope

Since the tastes are different and each performance is also determined by the shape of the day and environmental

factors, permanent recognition by any listener is neither possible nor wanted. Anxiety can arise from this experience. As already mentioned, the extensive media networking means that there is constant access to comparison options that are generally better or at least more perfect than your own interpretation. In the classroom too, a practice method aimed at perfection is usually taught, in which mistakes are not seen as an opportunity to learn, but as a problem to be removed.

In order to be able to perceive success and live in harmony with one's own work, achievable goals must be set. Through unreachable goals such as B. "Getting better" can also appear a successful artistic development as a Sisyphean work. Inaccessible goals become an eternal requirement that can never be met. Stress and frustration can also arise here.

Factors on the requirements side audience

The audience is the counterpart to the performing artist. No performance without an audience. It can act and react to the artist. While the lecturer is often the focus of interest on stage alone or with a few others, a crowd of people sits opposite him. The fact is that the audience has an immense impact on the lecturer.

Audience-related aspects that are important in the performance situation include:

Size and level of awareness

- Visibility
- Relationship of the artist to the audience

Size and level of awareness

The more people listen, the more excited many artists are. The level of awareness of the audience and the presence of subjectively (positively and negatively) important people can have very different effects. Whether the presence of

friends or acquaintances is experienced as relieving and supportive or rather as pressure, as failure could impair their positive opinion varies individually.

visibility

In large concert halls, the stage is usually well lit while the audience remains dark. Similar to playing behind a curtain in auditions, this can be experienced as very pleasant because the artist can hide the presence of the audience. However, other artists prefer closer contact with the audience, which is possible in smaller rooms.

Relationship of the artist to the audience

Furthermore, the artist's unconscious fantasies about his relationship with the audience can be a source of panel anxiety. The fact that the audience demands exceptional quality is often interpreted by the artist as proof that he is something special. Gifted children are treated as something extraordinary from an early age and often base their self-esteem solely on their achievements in this area.

Many artists feel like they are naked on stage. This can have its origin in the feeling of being exposed to the public without protection.

"Music is hard work" Justus Frantz

Free, relaxed "playing" should be realized on stage. But there is real work behind it. "Playing" has consequences and is restricted by rules and requirements. This is a contradiction in terms that can be perceived as stressful.

Appearance mode

This section is more likely to apply to musicians than to other artistic areas, e.g. Actors usually embody their role alone.

Three different performance modes are possible:

- Solo appearance
- Chamber music

- orchestra

Solo appearance

With soloists, regardless of whether they perform with an orchestra, accompanied by another instrument, or entirely alone, the audience's full attention is focused on this one musician. He has the feeling that each of his movements, every sound, every phrase is perceived precisely, without there being the opportunity on stage to withdraw and be unobserved.

In addition, the person performing must take full and sole responsibility for his or her actions with all strengths and weaknesses. As a result, most musicians perceive solo performance as the most stressful performance mode.

The higher the subjective importance of a foreplay, the greater the psychological stress. This is most evident in auditions in the form of exams, competitions, auditions or auditions in front of fellow students and colleagues, as these can have far-reaching consequences.

Chamber music

In chamber music appearances, the stage fright situation can be very different. In a well-rehearsed ensemble, the interplay can have a calming effect, since the teammates no longer have to prove themselves to each other and can be trusted in a joint stand worked out in rehearsals.

In ensembles compiled at short notice, mutual observation and evaluation can occur, so that in addition to the audience, the other players also increase the fear of performing.

orchestra

In the orchestra, the wind instruments are most affected by fear of the podium because they have to perform a variety of solo tasks. String solos have the unpleasant effect that an individual suddenly turns out the group must emerge.

Most strings have relatively little stage fright when playing in a group.

Preparation for performance

It takes a lot of practice and rehearsal time until an artist is on stage with a work. It is therefore not surprising that adequate preparation has an impact on the quality of the performance. Insufficient preparation creates uncertainties. Perfectionist work provokes a "tryingtoohard" effect. Due to high demands on your own performance in terms of striving for perfection, the joy of playing is lost. After a certain point of hard and over-disciplined work, there are no further improvements. Overloading leads to cramping and tension, which has a negative impact on the performance quality. In addition, the space for spontaneity and artistic expression is lost.

The repertoire should be appropriate to the player in terms of the level of difficulty and the requirements that it places in terms of interpretation and technology. Pieces that are too light can be underwhelming, but the necessary tension cannot be achieved. Pieces that are too heavy trigger fear through excessive demands.

Optimal preparation in terms of precise knowledge of the work and technical mastery is essential for a good appearance. Framework conditions for the preparation of the performance are enough sleep, if possible the choice of appropriate and non-obstructive performance clothing as well as the timing of the performance day. By creating favorable framework conditions, good physical conditions for coping with stage fright can be created.

Relaxation procedures

Relaxation and body-related procedures are the most popular strategies against podium anxiety. A comparatively large number of artists have integrated these into their everyday life. Autogenic training,

progressive muscle relaxation and Feldenkrais are common methods.

Course programs

Course programs like the one described here are an effective way to treat mild to moderate podium anxiety. These are carried out in groups. Group dynamics and contact with other people affected can have a positive effect on the success of the therapy.

Individual therapy

In the case of moderate to severe fear of the podium, which may also be reflected in other areas of life, (additional) individual therapy is useful in most cases. Numerous therapy options are already available under professional guidance:

- Exposing psychotherapy
- Methods of modern trauma therapy

Drug treatment e.g. with beta blockers for symptom control

- Music kinesiology, which is supposed to create a balance of physical, biochemical and emotional processes through dealing with tension, relaxation and “spring tension”

- classic psychotherapy procedures

An important principle in the treatment of artists is that psychosomatic backgrounds should be taken into account for diseases in the somatic area. Many physical illnesses are stress-related and not least stage fright-related.

Problems

- Motivation for treatment
- Training of therapists
- Ignore symptoms
- Permanent psychomental stress
- Self-fulfillment versus everyday work

Motivation for treatment

Perhaps the greatest difficulty in treating podium anxiety is in advance. Motivation for treatment must be established. This is made more difficult by the fact that fear of the podium is still

a taboo subject in artist circles. Many of those affected lack the courage to stand up to their fears. They fear that this will make them unsuitable for their profession. The fear that treatment will degrade artistic performance is also widespread, although unfounded.

Training the therapist

When physical and psychological problems arise, it is difficult for artists to find a suitable therapist. Without previous experience in this area, it is hardly possible for the therapist to grasp the special stresses of artistic professions and treat them accordingly.

Ignore symptoms

Due to the limitless self-discipline that is required of this professional group, nervous and physical problems are mostly ignored. Problem awareness only arises when the professional practice is impaired. Musicians are often heard to treat their instrument more carefully than their own organism. Problems in private life are usually viewed completely separately from problems in professional practice.

Continuous psychological stress

It should not be forgotten that performing artists are exposed to a psychological permanent stress similar to that of top athletes. In contrast to these, artists are not by personal motivational coaches and physiotherapists, but often left to their own devices in daily practice.

Self-realization versus everyday work

It is commonly expected that artists who have turned their hobby into a profession can fully realize themselves there and find full artistic fulfillment in their work. Many young artists also start their careers on this assumption. The practice often looks different. Everyday working life is characterized by hard work, the fulfillment of instructions and sometimes physical pain due to work.

Conclusion

Nevertheless, or precisely because of this, it makes sense to give affected artists access to offers that serve to acquire skills.

If one or the other can get more enjoyment out of it, or copes a little less stressfully with his daily work, this is already a success.

References:

1. Den Artikel wurde auf folgender Literatur basierend erstellt:

American Psychiatric Association (2001). Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen (4. Ausgabe). Göttingen: Hogrefe

2. Bastian, H.G. & Koch, M. (2006). Karriere Traum und Traumkarriere. Persönlichkeitsentwicklung und Berufskarrieren musikalisch Hochbegabter. Das Orchester, 11, 8-17

3. Bernstein, D. & Borkovec, T. (2000). Entspannungstraining. Handbuch der progressiven Muskelentspannung. Bonn: Klett- Cotta

4. Bohne, M. (2003). Auftrittsängste. Die Geißel der Musiker und ihre „harmonische Auflösung“. Das Orchester, 11, 8-12

5. Bohne, M. (2007). Die Kunst, sein Spiel selbst wert zu schätzen. Von der Selbstentwertung zur Selbstachtung. Das Orchester, 3, 18–23

6. Brehme, C. (1999). Podiumsangst bei Tänzern: eine Erkundungsuntersuchung. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Leipzig.

7. Deutscher Musikrat (2006). Musik-Almanach 2007/08. Regensburg: Con brio

Feyertag, J., Strauß-Blasche, G. & Marktl, W. (1996). Stressbelastung von Musikschülern anhand von Herzfrequenzveränderungen. Vergleich einer Ruhe- und Probensituation mit einem Konzert und einem Wettbewerb. Musikphysiologie und Musikermedizin, 3, 66–70

8. Feyertag, J., Strauß-Blasche, G. & Marktl, W. (1998). Kortisolkonzentration im Speichel als Stressparameter bei Musikstudenten. Musikphysiologie und Musikermedizin, 3, 57-61

9. Haeselbarth, L. (2000). Angst? Lampenfieber? Wie man als Musiker damit fertig wird. Das Orchester, 7/8, 24–28

10. Haeselbarth, L. (2001). Berufskrankheit bei Musikern. Ursachen und Prävention aus Sicht der Praxis. Das Orchester, 9, 3-6

11. Havas, K. (1993). Lampenfieber. Ursachen und Überwindung unter besonderer Berücksichtigung des Violinspiels. Köln: Bosworth & Co.

12. Hecht, K. (2001). Emotioneller Stress durch Überforderung und Unterforderung. Berlin: Schibri

Klaiberg, A. (1998). „Podiumsangst – Bewältigung von Angst in Leistungssituationen“ Entwicklung und Evaluation eines Gruppeninterventionsprogrammes. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Leipzig.

13. Kotter, H. (2004). Erfassung und Beeinflussung der Podiumsangst bei Musikern. Unveröffentlichte Dissertation, Universität Leipzig.

14. Krawehl, I. & Altenmüller, E. (2000). Lampenfieber unter Musikstudenten: Häufigkeit, Ausprägung und „heimliche Theorien“. Musikphysiologie und Musikermedizin, 4, 173–178

Lang, A. (1999). Das Konzept Schlaffhorst-Andersen zur gezielten Prävention und Behandlung der Aufführungsangst. Musikphysiologie und Musikermedizin, 3, 78-82

15. Leitenberg, H. (Hrsg.). (1990). Handbook of Social and Evaluation Anxiety. New York: Plenum

Liebelt, P. (2000). Differentialpsychologische Untersuchungen zur Phänomenologie, Genese sowie psychologischen Behandlung von Podiumsangst bei Bühnenkünstlern. Unveröffentlichte

Dissertation, Universität Leipzig.

16. Mantel, G. (2003). *Mut zum Lampenfieber*. Mainz: Schott Music International.

Metzig, W. & Schuster, M. (1998). *Prüfungsangst und Lampenfieber*. Berlin, Heidelberg: Springer

Möller, H. (1997). Zur Psychosomatik von gesundheitlichen Störungen bei Musikern – Symptome und ihre Be-Deutung. *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 3, 63–72

17. Möller, H. (1999). Lampenfieber und Aufführungsängste sind nicht dasselbe! *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 2, 33–41

18. Möller, H. & Castringius, S. (2005). Aufführungsangst ein gesundheitliches Risiko bei Musikern – Ursachen, Therapie und Prävention. *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 3, 139-154

19. Mornell, A. (2002). *Lampenfieber und Angst bei ausübenden Musikern*. Frankfurt/ Main: Peter Lang

20. Müller, G. (2004). Für wen bin ich Musiker geworden? Entwicklungs- und familiengeschichtliche Hintergründe für die Berufswahl als Ursache für Stresssymptome bei Musikern. *Das Orchester*, 11, 32–34

21. Nicolai, F. (1996). Der Körper ist das eigentliche Musikinstrument. Körper-, Atem- und Energiearbeit als notwendige Begleitformen für den Musikerberuf. *Das Orchester*, 3, 21-26

Plaut, E. (1999). Die Psychotherapeutische Behandlung der Aufführungsangst. *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 2, 42–47

22. Reschke, K. & Schröder, H. (2000). *Optimistisch den Streß meistern. Kursleiterhandbuch – Handbuch und Material für die Kursdurchführung*. Tübingen: Deutsche Gesellschaft für Verhaltenstherapie

23. Samsel, W., Möller, H., Marstedt, G. & Müller, R. (2006). Ergebnisse einer Befragung junger Musiker über Berufsperspektiven, Belastungen und Gesundheit. *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 3, 86–98

24. Schröder, H. & Liebelt, P. (1999). Psychologische Phänomen- und Bedingungsanalysen zur Podiumsangst von Studierenden an Musikhochschulen. *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 1, 1-6

25. Schumann, R. (2002). *Musikalische Haus- und Lebensregeln*. Nördlingen: studiosinzig (Originalausgabe: Schubert u. Comp., Leipzig, 1850)

26. Schuppert, M. (2000). Beschwerdefrei musizieren. Über die Ziele der Deutschen Gesellschaft für Musikphysiologie und Musikmedizin. *Das Orchester*, 4, 30-31

27. Schwarzer, R. (2000). *Stress, Angst und Handlungsregulation*. Stuttgart: Kohlhammer

Seidel, E.J., Höpfner, R. & Lange, E. (1999). Vergleichende Studie zu klinisch relevanten Belastungsfaktoren und Belastungskomplexen bei Musikstudenten und Berufsmusikern. *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 4, 115–119

28. Senf, W. & Broda, M. (Hrsg.) (2005). *Praxis der Psychotherapie*. Stuttgart: Georg Thieme

Stumm, G. & Pritz, A. (Hrsg.) (2000). *Wörterbuch der Psychotherapie*. Wien: Springer

Thalmann, J. (2006). Die Kehrseite der Medaille. Über den Zusammenhang von Künstlerdasein und psychischen Krisen. *Das Orchester*, 7/8, 10-19

29. Widmer, S., Conway, A., Cohen, S. & Davies, P. (1998). Die Hyperventilation als korrelierender und mitbestimmender Faktor von störendem Lampenfieber bei Musikern. *Musikphysiologie und Musikmedizin*, 3, 43-55

Конрад Решке

Лейпцигский Университет. Институт Психологий, клинической психологии и психотерапий (Лейпциг, Германия)

СТРАХ ХУДОЖНИКОВ ПЕРЕД ВЫСТУПЛЕНИЕМ

Аннотация

Статья посвящена изучению переживания стресса людьми искусства, прежде всего, в ситуации выступления перед публикой. В данном случае параклиническое расстройство, обусловленное стрессом, называется страхом публичных выступлений или страхом сцены, оно во многом является определяющим для дальнейшего творческого роста и даже профессиональной карьеры людей искусства. Итак, страх сцены представляет собой паническую тревогу, возникающую как в ожидаемых в будущем, так и реальных социальных ситуациях публичного взаимодействия. В ходе многочисленных исследований были выявлены основные симптомы переживания страха сцены и возможные признаки высокого уровня индивидуального стресса. Эпидемиология и частота встречаемости страха сцены выявлены примерно в равной степени у 50%-ти профессиональных музыкантов и 70%-ти студентов-музыкантов, их тревога связана со страхом неуспеха, плохого исполнения музыкального произведения. При этом выявлены психологические, физические и когнитивные реакции, классические симптомы страха сцены и другие физические реакции. В статье выделяется две важных группы причин страха сцены – личностные факторы и внешние факторы-требования, к которым относятся как личностные факторы (личная и профессиональная биография человека), окружающая среда и перспективы нехудожественного плана, характер и личность, характеристики оркестровых музыкантов, так и факторы - требования, отношение артиста к аудитории и внешнему виду.

В исследовании особое внимание уделяется психофизиологическим объяснительным моделям, отправной точкой которых является гипотетическая связь между физическими и психологическими реакциями и поведенческим уровнем реагирования. Согласно этим моделям, страх связан с выраженными физическими реакциями. В случае стресса и напряжения возникает «взаимная синхронность», опасная для здоровья артиста. Когда возникают физические и психологические проблемы, людям искусства трудно найти подходящего психотерапевта. Без предыдущего опыта работы в этой области психотерапевт вряд ли сможет уловить особенности стресса артистических профессий и лечить их эффективным образом.

Поэтому важно обучить людей искусства навыкам публичных выступлений, выступлений перед публикой в рамках психологических тренингов во время учебы в ВУЗе, в рамках обучения их стратегиям преодоления стресса в целом как на сцене, так и в обычной жизни.

Ключевые слова: люди искусства, страх публичных выступлений, страх сцены, параклиническое расстройство, индивидуальный стресс, эпидемиология и частота страха, психологические, физические и когнитивные реакции, классические симптомы сцены, психофизиологические модели.

Конрад Решке

Лейпциг Университеті. Психология, клиникалық психология және психотерапия институты (Лейпциг, Германия)

СУРЕТШІНІҢ КӨПШІЛІК АЛДЫНДА СӨЗ СӨЙЛЕУДЕГІ ҮРЕЙІ

Аңдатпа

Мақала өнер адамдарының стресстік күйлерін, ең алдымен, көпшілік алдында сөйлеу жағдайында зерттеуге арналған. Бұл жағдайда стресстен туындаған параклиникалық бұзылыс көпшілік алдында сөйлеу үрейі немесе сахнадан жүрексінуі деп аталады, бұл көбінесе өнер адамдарының одан әрі шығармашылық өсуі мен тіпті кәсіби мансабының шешуші факторы болып табылады. Сонымен, сахнадан үрейлену – бұл болашақта күтілетін және қоғамдық өзара әрекеттесудің/ қарым-қатынастағы нақты әлеуметтік жағдайларында пайда болатын дүрбелең мазасыздығы. Көптеген зерттеулер сахнадан үрейленудің негізгі белгілерін және жеке стресстің жоғары деңгейінің мүмкін белгілері анықталды. Сахна қорқынышының эпидемиологиясы мен жиілігі шамамен 50% кәсіби музыканттарда және 70% студент музыканттарда тең дәрежеде анықталды, олардың алаңдаушылығы сәтсіздіктен, музыкалық шығарманың нашар орындалуынан қорқуымен байланысты. Сонымен бірге психологиялық, физикалық және танымдық реакциялар, сахнадағы үрейінің классикалық белгілері және басқа физикалық реакциялар анықталды. Мақалада сахнадан үрейленудің екі маңызды тобы көрсетілген – жеке факторлар және сыртқы факторлар – жеке факторлар (адамның жеке және кәсіби өмірбаяны), қоршаған орта және көркемдік емес жоспардың болашағы, сипаты мен тұлғасы, оркестрлік музыканттардың сипаттамалары және факторлар – талаптар, суретшінің аудиторияға және сыртқы келбетке қатынасы.

Зерттеу психофизиологиялық түсіндірме модельдерге ерекше назар аударады, олардың бастапқы нүктесі физикалық және психологиялық реакциялар мен мінез-құлық жауаптары арасындағы гипотетикалық байланыс болып табылады. Осы модельдерге сәйкес үрей айқын физикалық реакциялармен байланысты. Стресс пен шиеленіс жағдайында суретшінің денсаулығына қауіпті «өзара ілеспелік» пайда болады. Физикалық және психологиялық проблемалар туындаған кезде өнер адамдарына тиісті психотерапевт табу қиынға соғады. Осы саладағы тәжірибесі жоқ психотерапевт көркемдік кәсіптердің стресс ерекшеліктерін түсініп, оларды тиімді түрде емдей алмайды. Сондықтан өнер адамдарына ЖОО-да білім алу кезінде психологиялық тренингтер аясында көпшілік алдында сөйлеу, көпшілік алдында сөйлеу дағдыларына үйрету, сахнада да, қарапайым өмірде де стрессті жеңу стратегияларын үйрету маңызды.

Трек сөздер: өнер адамдары, көпшілік алдында сөйлеуден үрейлену, сахнадан жүрексіну, параклиникалық бұзылыс, жеке стресс, эпидемиология және қорқыныш жиілігі, психологиялық, физикалық және когнитивтік реакциялар, бағаның классикалық белгілері, психофизиологиялық модельдер.

Author's bio:

Konrad Reschke – Dr. Professor at University of Leipzig, Institute of Psychology, Clinical Psychology and Psychotherapy
(Leipzig, Germany)
ORCID: 0000-0003-4635-3007
e-mail: konrad.reschke@web.de

Автор туралы мәлімет:

Конрад Режке – доктор, Лейпциг Университетінің Профессоры, Психология, клиникалық психология және психотерапия институты (Лейпциг, Германия)
ORCID: 0000-0003-4635-3007
e-mail: konrad.reschke@web.de

Сведения об авторе:

Конрад Режке – доктор, профессор Лейпцигского Университета. Институт Психологий, клинической психологий и психотерапий (Лейпциг, Германия)
ORCID: 0000-0003-4635-3007
e-mail: konrad.reschke@web.de



MPHTH 18.49.17

ALENA GARBER¹

¹ *Rehaklinik "Reinhardshöhe"*
(Bad Wildungen, Germany)

PREVENTING TEACHER'S EMOTIONAL BURNOUT: PRESERVING AND STRENGTHENING TEACHER'S HEALTH

PREVENTING TEACHER'S EMOTIONAL BURNOUT: PRESERVING AND STRENGTHENING TEACHER'S HEALTH

Abstract

This article is devoted to the problem of early prevention of teacher's emotional burnout to preserve their health, stimulate personal and professional development.

The main idea of the article is the need for early comprehensive psychodiagnostics of professional and personal development of teachers for the prevention of teacher's emotional burnout. A theoretical analysis of diagnostics models of pedagogical activity of the teacher and methods of its diagnostics is carried out in the article. The analysis held revealed the problem of insufficient development of a comprehensive psychodiagnostic approach to the prevention of emotional burnout of teachers. The article describes the author's method of comprehensive psychodiagnostics of pedagogical activity, taking into account its three components: design and gnostic, communicative-perceptive and reflective components. The application of comprehensive psycho-diagnostic approach to pedagogical activity of a teacher has shown its effectiveness in the prevention of emotional burnout of teachers.

Keywords: genesis of stress, semantic parameters, protection against stress, psychological risk, threats, psychological diagnostics, constructive and gnostic components, communicative, perceptual and reflexive components, teacher's pedagogical activity.

Introduction

Back in the 70s, a number of researchers drew attention to a fairly common state of emotional exhaustion in persons engaged in various fields of communication activities (teachers, doctors, social workers, psychologists, managers). As a rule, these specialists at some stage of their activities suddenly began to lose interest in it, to be indifferent to their duties, conflict with colleagues on unimportant issues. In future, they usually developed somatic diseases and neurotic disorders. The changes observed, as it was found, were caused by prolonged exposure to occupational stress. The term "burnout" appeared which in the Russian psychological literature is translated as "выгорание" or "сгорание". Currently, there is a common point of view on the essence of emotional burnout and its structure [1, 2, 3].

The relevance of the topic of emotional burnout is due to the increasing demands on the part of society to the personality of the teacher, as the teaching profession has a huge social importance. The ability to empathize (empathy) is recognized as one of the most important qualities of a teacher, but the practical role of emotions in professional activity is evaluated inconsistently. We can say that teachers are not prepared for possible emotional overload, do not form in him purposefully relevant knowledge, skills, personal qualities necessary to overcome the emotional difficulties of teacher's profession.

In modern conditions, the activity of the teacher is literally saturated with factors that cause emotional burnout: a large number of social contacts per working day, extremely high responsibility, underestimation of professional

importance among management and colleagues, the need to be in "shape" all the time. Now the society declares the image of a socially successful person, this is the image of a self-confident person, independent and determined, who has achieved career success. Therefore, many people try to fit this image to be in demand in society. But to maintain an appropriate image, the teacher must have internal resources.

Also, the profession of a teacher is one of the professions of altruistic type, which increases the likelihood of burnout.

Burnout – what is it?

There are three main stages of burnout syndrome in teachers [1, 2, 3]:

– at the first initial stage, teachers have individual failures at the level of performance of functions, voluntary behavior: forgetting some of these things (for example, if the required entry in the documentation, wondering whether the student planned question that the student answered the question posed, failures to perform any physical actions, etc.). Because of fear to be mistaken, this is accompanied by increased monitoring and multiple verification of compliance with operational actions against a sense of neuropsychic tension;

– at the second stage, there is a decrease in interest in work, the need for communication (including at home, with friends): "don't want anyone to see", "on Thursday, the feeling that it's Friday", "week into the never-ending", the growing apathy towards the end of the week, the emergence of resistant somatic symptoms (no powers, energy, especially towards the end of the week; headaches in the evening; "a dead and dreamless sleep", the increase in the number of colds); hyperirritability (any little thing starts to irritate);

– the third stage- actually personal burnout. It is characterized by a complete loss of interest to work and life in general, emotional indifference, dullness, unwillingness to see people and communicate with them, a sense of constant lack of strength.

Especially dangerous burnout is at the beginning of its development, as the "burnout" teacher, as a rule, is not aware of its symptoms and changes which in this period are easier to notice from the outside. Emotional burnout is easier to prevent than to cure, so it is important to carry out early diagnosis of emotional burnout of teachers in the framework of psychological support for the preservation of psychological health of teachers.

Studies conducted among teachers and social workers clearly show that in this occupational group there is a risk of early negative effects of prolonged stress. The initial symptoms of mental burnout occur already in a group of young teachers with little experience (V. Orel [4]). Therefore, we studied various methods of diagnostics of emotional burnout, primarily in the context of professional activities.

In general, to ensure the development of the above-mentioned integral components of the teacher's work and monitor the dynamics of his professional and personal advancement, it is necessary to have valid diagnostic tools. Various researchers have attempted to develop such tools. The most common at the end of the 20th century was the method of assessing teacher's pedagogical competence by L. Mitina [2]. The creation of which is based on the method of teacher's activity evaluation (MTAE), proposed by representatives of American Association of Humanistic Psychology (Hazard, etc.), then modified and tested in a number of secondary schools and

pedagogical institutes in Moscow, Nalchik, Orsk (Mitina [2]).

The method allows to assess the level of development of two groups of teacher competencies: methodical and subject teacher training (competence I, II, III, V) and communication skills, the ability to create a creative atmosphere in the classroom (competence IV, VI, VII).

I – receiving information on the request of a student and his progress in learning, II – demonstration of teacher knowledge of the subject, written and oral presentation of the material, III – organization of lesson time, classroom space, teaching aids and technical means for training, IV – communication and interaction of teachers with students, V – demonstration of appropriate teaching methods by teacher, VI – maintaining the creative atmosphere in the classroom, VII – keeping acceptable behaviour of students in the classroom by a teacher [3].

With the undoubted value of the results obtained in the course of this technique, a number of its disadvantages should be pointed out: cumbersomeness, that is, the duration of carrying out and processing, the lack of diagnostics of the reflexive component of pedagogical activity, the lack of data on standardization and validation of the methodology. To conclude about the competence of the teacher, the data obtained in the survey are compared with the data of selecting of teachers of different work experience in school, that is, with certain indicators interpreted

as standard. Thus, this technique makes it difficult to track the teacher's own dynamics when the results of his activities are compared with his previous achievements.

To date, the training of teachers with new educational technologies, for example, inclusive, competence-based education requires the development of a system of psychological and pedagogical diagnostics of personal and professional development of teachers both to identify the effectiveness of the process of training teachers, and, in general, to improve their professional and personal development, which is an undoubted part of the prevention of emotional burnout of teachers.

Methods

For psychological and pedagogical diagnostics of personal orientation and emotional flexibility of teachers as the basis of early prevention of emotional burnout of teacher A. Garber and M. Demidenko developed a comprehensive package consisting of such standardized methods as: express method - diagnostics of the pedagogical orientation of teacher (EMDPOT), the method of determining the locus of control (scale of J. Rotter), a questionnaire of social and psychological adaptation of Carl Rogers and Peter R. Diamond (Q-SORT-technique), a methodology for assessing a psychological climate in the teaching staff (by A. Petrovsky), a method of studying the value-oriented unity of the staff (according to V. Shpalinskyi) [5, 6].

Later, this package of psychodiagnostic techniques was supplemented by A. Garber questionnaire (AVEM – Arbeitsbezogenes Verhaltens – und Erlebensmuster) of types of behaviors and experiences associated with the work, which was developed by U.

Shaarshmidt and A. Fischer at the Institute of Psychology, University of Potsdam [7, 8, 9]. Theoretical prerequisites to design the questionnaire was the concept of coherence by A. Antonovsky, mechanisms of coping with stress by R. Lazarus and methodological principles of the theory of professional burnout by C. Maslach.

To study the styles of pedagogical communication, i.e. in a certain sense of professional orientation and emotional flexibility in the system of student-teacher interaction, the following methods were recommended in this psychodiagnostic package: the method of "Test chart of communicative activity" by A. Leontiev, method of diagnostics of pedagogical communication style (Author I. Yussupov) [5, 6].

However, these psychodiagnostic procedures could not give a complete picture of professional work of a teacher and allow early diagnosis of emotional burnout of a teacher. It was necessary to find additional diagnostic tools. For the above reasons, A. Garber and M. Demidenko modified the techniques of L. M. Mitin and methods of analysis of the lesson by N. Flanders [5, p. 10–12].

Results

The result of this work was the creation of a methodology to assess teacher's productivity (methodology for assessing the effectiveness of teachers of authors A. Garber, M. Demidenko). It reflects a certain conceptual approach to the analysis of the key competencies of a teacher. The essence of this approach is to highlight the three main components of pedagogical activity: design and gnostic, communicative-perceptive and reflective. Design and gnostic component is the organization of cognitive activity of students in order to assimilate the

information volume provided by the curriculum. This component includes a number of indicators: 1 – the form of presentation of educational material, 2 – demonstration of appropriate teaching methods by the teacher, 3 – ways of explanation in case of misunderstanding of educational material [6, p.11–12].

Discussion

The communicative-perceptual component focuses on the communication of a teacher and a student in academic process and the creation of conditions for creative expression of a student. This component contains the following indicators: 1-communication of teachers with students in the classroom, 2-maintaining a creative atmosphere in the classroom, 3-presentation of information to students about their progress.

The above components are subjected to reflexive analysis, thus, the reflection of a teacher has a dual focus, on the one hand, on the forms and methods of presentation of educational material, on the other - on the emotional background of interaction with the student and maintaining the creative atmosphere of the lesson.

The formation of each of the indicators of design and gnostic, communicative-perceptual and reflective components is estimated at five levels: reproductive, adaptive, local-modeling, system-modeling and system-developing.

This diagnostic unit was later supplemented by A. Garber by Leipzig express test for the detection of chronic stress (LETS) (Authors of the Russian version of the test: A. Garber, L. Karapetyan, K. Reschke, the authors of German version of test. Reschke & G. Schroeder, University of Leipzig, Germany) [13, 14].

LETS is designed as a screening test

in which one subject matter is focused on the study of stress components such as: loss of control, loss of meaning, negative emotions (anger, dissatisfaction, frustration), sleep disorder and related psychosomatic warning signals, inability to rest, a topic which emotionally negative and long effect on people as the critical situation and the lack of socio-emotional support.

Conclusion

As part of the theoretical development of the test fundamental semantic parameters were identified that best describe the genesis of stress and strategies to overcome it. These parameters are personal resources that increase the level of protection of a person under the influence of stress, which has a beneficial effect on his mental health. They have a decisive influence on the decision on the appropriateness of action, allow to predict the behavior and successful overcoming of stress. A high level of stress on some or all parameters of the rapid test indicates an increased psychosocial risk and threat to human health. In the Russian-language version, the test was conducted on both students and teachers, showing its validity and importance for the prevention of emotional burnout of the teacher and in general increase his stress resistance.

Thus, early prevention of emotional burnout of teachers should be based on a comprehensive psychological diagnosis of design and gnostic, communicative, perceptual and reflexive components of pedagogical activity of teachers.

References:

1. Bezdukhov, V., Mishina, S., Pravdina, O. Theoretical problems of formation of teacher's pedagogical competence. – Samara: Publishing house SamGU, 2001. 132 p. (in Russian)
2. Mitina, L. Psychology of personal and professional development of subjectsof education. – Moscow: Nestor-History Publishing House, 2014. 200 p.
3. Zimnyaya, I. Educational psychology. Textbook. The new university library, 384 p.
4. Demidenko, M., Klyueva, A. (A. Garber) (2002). Psychological aspects of professional development of teachers in terms of competence-based education / / Expertise and advisory support for innovation in the education system. - M. 2002.
5. Garber, A., Demidenko, M., Berdibayeva, S. (2016). Educational psychology. - Almaty: Publishing house of Kazakh National University (in Russian). 120 p.
6. Educational psychology: textbook. 2nd ed., amended and rev. / authors' comp.: Garber, A., Demidenko, M., Berdibayeva, S. (2016). –Almaty: Kazakh University (in Kazakh). 122 p.
7. Schaarschmid, U., Fischer, A. W. (2003). Arbeitsbezogenes Verhaltens -und Erlebensmuster (AVEM) (2003,2. erw. Aufl. 1996). Frankfurt: Swets.
8. Schaarschmid, U. & Fischer, A. W. (2001). Bewältigungsmuster im Beruf: Persönlichkeitsunterschiede in der Auseinandersetzung mit der Arbeitsbelastung.Göttingen: Based& Ruprecht.
9. Schaarschmid, U. & Kieschke, U. (2013). Beanspruchungsmuster im Lehrerberuf. Ergebnisse und Schlussfolgerungen aus der Potsdamer Lehrerstudie. In M. Rothland (Hrsg.), Belastung und Beanspruchung im Lehrerberuf: Modelle, Befunde, Interventionen (P. 81-97). Wiesbaden: Springer VS.
10. Demidenko, M., Klyueva, A. (A.Garber) (2002). Personality and technology: the problem of self-actualization of teachers/ / School psychologist. M. 2002.
11. Demidenko, M., Klyueva, A. (A.Garber), (2003). Educational psychology: methods and tests. Samara: SSPU. 142 p.
12. Demidenko, M., Klyueva, A. (A.Garber), (2003). Educational psychology: methods and tests. Samara: Bakhrakh. M. 144 p.
13. Garber, A. (2018) Manage stress with optimism! Training program on stress management based on modern behavioral psychology and psychotherapy/ A. Garber, L. Karapetyan, K. Reschke-2nd ed., rev. and suppl. - Samara: Art-Lite. 192 p.
14. Garber, A., Karapetyan, L. & Reschke, K. (2018). Optimistisch den Stress meistern (russ.). Göttingen: Cuvillier Verlag. 192 p.

Алена Гарбер

Rehaklinik "Reinhardshöhe"

(Бад-Вильдунген, Германия)

ПРЕДОТВРАЩЕНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ИЗГОРАНИЯ УЧИТЕЛЯ: СОХРАНЕНИЕ И УКРЕПЛЕНИЕ ЗДОРОВЬЯ УЧИТЕЛЯ

Аннотация

Статья посвящена проблеме ранней профилактики эмоционального выгорания учителей для сохранения их здоровья, стимулирования личностного и профессионального развития. Основная идея статьи - необходимость ранней комплексной психодиагностики профессионального и личностного развития учителя для профилактики эмоционального выгорания учителя. В статье проводится теоретический анализ моделей диагностики педагогической деятельности учителя и методов ее диагностики. Проведенный анализ выявил проблему недостаточной разработки комплексного психодиагностического подхода к профилактике эмоционального выгорания учителей. В статье описана авторская методика комплексной психодиагностики педагогической деятельности с учетом трех ее составляющих: конструктивно-гностической, коммуникативно-перцептивной и рефлексивной. Применение комплексного психодиагностического подхода к педагогической деятельности учителя показало свою эффективность в профилактике эмоционального выгорания учителя.

Ключевые слова: генезис стресса, семантические параметры, защита от стресса, психологический риск, угрозы, психологическая диагностика, конструктивный и гностические компоненты, коммуникативный, перцептивный и рефлексивные компоненты, педагогическая деятельность преподавателя.

Алена Гарбер

Rehaklinik "Reinhardshöhe"

(Бад-Вильдунген, Германия)

ОҚЫТУШЫНЫҢ ЭМОЦИОНАЛДЫ КҮЙЗЕЛІСІНІҢ АЛДЫН АЛУ: ҰСТАЗДЫҢ ДЕНСАУЛЫҒЫН САҚТАУ ЖӘНЕ НЫҒАЙТУ

Аңдатпа

Мақала оқытушының денсаулығын сақтау, жеке және кәсіби дамуын ынталандыру үшін эмоционалды күйзелісінің ертерек алдын-алу мәселесіне арналған. Мақаланың негізгі идеясы – мұғалімнің эмоционалды күйзелісінің алдын алу үшін мұғалімнің кәсіби және жеке дамуының ерте кешенді психодиагностикасының қажеттілігі. Мақалада мұғалімнің педагогикалық іс-әрекетін диагностикалау модельдері мен оны диагностикалау әдістеріне теориялық талдау жасалады. Талдау мұғалімдердің эмоционалды күйзелісінің алдын – алуға кешенді психодиагностикалық тәсілдің жеткіліксіз дамуы мәселесін анықтады. Мақалада үш компонентті ескере отырып, педагогикалық іс-әрекеттің кешенді психодиагностикасының авторлық әдістемесі сипатталған: конструктивті-гностикалық, коммуникативті-перцептивті және рефлексивті. Мұғалімнің педагогикалық іс-әрекетіне кешенді психодиагностикалық тәсілді қолдану мұғалімнің эмоционалды күйіп қалуының алдын-алуда өзінің тиімділігін көрсетті.

Тірек сөздер: күйзелістің генезисі, семантикалық параметрлер, стресстен қорғау, психологиялық қауіп, қауіптер, психологиялық диагностика, конструктивті және гностикалық компоненттер, коммуникативті, перцептивті және рефлексивті компоненттер, мұғалімнің педагогикалық қызметі.

Author's bio:

Garber Alena — Professor, Philosophy doctor, Rehabilitation Clinic
“Reinhardshöhe“,
(Hessen, Germany)
ORCID: 0000-0002-9582-6934
e-mail: alena.garber@gmx.de

Автор туралы мәлімет:

Алена Гарбер — философия докторы, профессор Rehaklinik
”Reinhardshöhe”
(Бад-Вильдунген, Германия)
ORCID: 0000-0002-9582-6934
e-mail: alena.garber@gmx.de

Сведения об авторе:

Алена Гарбер — доктор философии, профессор Rehaklinik
”Reinhardshöhe”
(Бад-Вильдунген, Германия)
ORCID: 0000-0002-9582-6934
e-mail: alena.garber@gmx.de



МРНТИ 14.01.17

ЗАКУРА МАКАЖАНОВА¹

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

АССАМБЛЕЯ НАРОДА КАЗАХСТАНА И ЕЕ РОЛЬ В СОЦИАЛЬНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА

АССАМБЛЕЯ НАРОДА КАЗАХСТАНА И ЕЕ РОЛЬ В СОЦИАЛЬНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА

Аннотация

Данная статья посвящена анализу деятельности Ассамблеи народа Казахстана и ее роли в развитии этно-социальных отношений в стране. Автор в начале статьи делает историографический обзор работ ученых, чьи исследования посвящены анализу деятельности Ассамблеи народа Казахстана. В статье большое значение придается рассмотрению вопроса развития межэтнических отношений, этнической структуры казахстанского общества в период образования АНК и тех изменений, которые происходили в этнической структуре казахстанского общества. Автор обозначает задачи, стоявшие перед Ассамблей, в которые входило создание благоприятных условий для дальнейшего укрепления межэтнического согласия и толерантности в обществе, укрепление единства народа, поддержка и развитие общественного консенсуса по основополагающим ценностям казахстанского общества и другие. Ассамблея народа Казахстана рассматривается как уникальный институт, созданный для обеспечения политики межэтнического и межкультурного взаимодействия. Действуя в качестве полноправного субъекта политической системы страны, Ассамблея признана несомненным новатором в мировой практике, позволяющим решать вопросы развития межэтнических отношений на самом высоком уровне

Ключевые слова: этнос, межнациональные отношения, многонациональное государство, национальная культура, модернизация общества, национальная идентичность, толерантность

Введение

Целью статьи является анализ деятельности Ассамблеи народа Казахстана и его роли в развитии этно-социальных отношений в Республике Казахстан за период его существования и выявление на его основе характерных особенностей функционирования казахстанской модели межэтнического взаимодействия.

Исследованию данного вопроса посвящены работы многих ученых-исследователей. В современной казахстанской историографии значительное место занимают работы, посвященные анализу деятельности государственных институтов по регулированию и мониторингу межэтнической сферы в Республике Казахстан и, в частности, Ассамблеи народа Казахстана (АНК) как структуры, наделенной всеми полномочиями для сохранения межнационального и межконфессионального согласия в казахстанском обществе. Большое внимание казахстанские авторы уделяют анализу особенностей национальной политики и системы государственного регулирования межнациональных отношений в независимом Казахстане. Значительную роль в понимании деятельности Ассамблеи играют работы первого Президента Казахстана – Лидера нации Н. А. Назарбаева. Инициировав создание организации на Форуме народов Казахстана в декабре 1992 года, глава государства впервые обозначил формат предполагаемого общественного института: неполитическая, неправительственная организация, главной задачей которой является укрепление межэтнического мира и согласия в стране.

Разным аспектам этой темы

посвятили свои труды М. А. Абишева, Р. Б. Абсаттаров, Л. А. Байдельдинов, Н. Ж. Байтенова, и др. Среди российских ученых хотелось бы упомянуть исследования Ю. В. Якушевой.

Большая работа в сфере изучения особенностей казахстанской модели межэтнического взаимодействия проводится Научно-экспертным советом при Ассамблее народа Казахстана (АНК). Образованный в 2009 году, этот аналитический центр успешно осуществляет деятельность по комплексной экспертной оценке этно-политического и конфессионального развития в Республике Казахстан, научно-экспертному сопровождению работы Ассамблеи народа Казахстана, координации научно-исследовательских работ в сфере межэтнических отношений. В рамках своей деятельности Научно-экспертный совет тесно взаимодействует с государственными органами, институтами гражданского общества, экспертными организациями.

Важное место в ряду официальных документов принадлежит Стратегии развития Республики Казахстан до 2030 года, определившей основные этапы становления независимого Казахстана с 1997 до 2030 гг. Исследование данного документа, представляется значимым для наблюдения закономерностей влияния уровня экономического благосостояния населения на межэтнические отношения.

Методы

Базируясь на принципах историзма, целостности и объективности, автор в данной работе использовал общенаучные методы – сравнительно-исторический, структурно-функциональный. Структурно-функциональный метод позволяет

рассматривать роль Ассамблеи в системе этнических процессов и государственного регулирования межэтнических отношений в стране. Использование данного метода помогло выявить основные этапы деятельности АНК и основу казахстанского опыта реализации национальной политики.

Сравнительно-исторический метод позволил определить различия в законодательных подходах к регулированию межэтнической отношений и роль АНК в осуществлении поставленных задач.

Результаты

С первых дней независимости руководство республики ставило своей задачей реализацию политического курса, направленного на укрепление общественного согласия, межэтнической и межконфессиональной толерантности. Это, в частности, предполагало соблюдение равенства прав и свобод личности независимо от его расовой, национальной, языковой и религиозной принадлежности, недопущение какой-либо дискриминации граждан, а также создание условий для развития национальных культур и языков всех этносов республики.

На институциональном же уровне определяющую роль в реализации данного курса государственной национальной политики играла Ассамблея народа Казахстана (АНК), созданная по инициативе первого Президента страны Н. А. Назарбаева в 1995 году и сосредоточившая в себе государственные и общественные функции. Этот фактор способствовал активному участию в гармонизации межэтнических отношений в стране национально-культурных объединений, которые входят в состав АНК и

аналогичных ассамблей в областях, городах Астана и Алматы. Государство, его органы и АНК в сотрудничестве с институтами гражданского общества приложили огромные усилия для недопущения развития напряженности в межэтнической сфере. Во многом позитивный результат был достигнут благодаря способности руководства страны поддерживать баланс интересов между этническими группами, проживающими в Казахстане. Например, работа, направленная на укрепление позиций государственного языка, проводилась корректно, без какой-бы то ни было дискриминации граждан других этносов, не владеющих языком титульной национальности. Наличие четко обозначенных целей и задач по обеспечению национального единства и межэтнического согласия, а также применение достаточно эффективных механизмов, в целом, способствовали успешному осуществлению национальной государственной политики в области межнациональных отношений.

Ассамблея народа Казахстана- это уникальный институт, созданный для обеспечения политики межэтнического и межкультурного взаимодействия. Действуя в качестве полноправного субъекта политической системы страны, Ассамблея признана несомненным новатором в мировой практике, позволяющим решать вопросы развития межэтнических отношений на самом высоком уровне.

Основными задачами Ассамблеи являются:

- обеспечение эффективного взаимодействия государственных органов и институтов гражданского общества в сфере межэтнических отношений,

- создание благоприятных условий для дальнейшего укрепления межэтнического согласия и толерантности в обществе;

- дальнейшее укрепление единства народа, поддержка и развитие общественного консенсуса по основополагающим ценностям казахстанского общества;

- оказание всяческого содействия государственным органам в борьбе с проявлениями экстремизма и радикализма в обществе и тенденциям, направленным на ущемление прав и свобод человека;

- формирование политико-правовой культуры граждан, опирающейся на демократические нормы;

- обеспечение интеграции усилий этнокультурных и других общественных объединений для достижения цели и задач Ассамблеи;

- сохранение и развитие национальных культур, языков и традиций народа Казахстана.

Ассамблея сегодня является конституционным органом, возглавляемым ее Председателем – первым Президентом страны. Этим определен ее особый высокий статус. Правовой статус Ассамблеи также определен специальными законодательными актами: законом РК «Об Ассамблее народа Казахстана», «Положением об Ассамблее народа Казахстана», где регламентированы порядок формирования, структура и органы управления, определены цели, основные задачи, направления деятельности полномочия АНК, а также особенности организации взаимодействия с государственными органами и общественными объединениями, механизмы участия в разработке и реализации

государственной политики в сфере межэтнических отношений.

Во всех регионах страны функционируют Дома дружбы. В Астане – Дворец мира и согласия, где проходят ежегодные сессии Ассамблеи народа Казахстана, съезды мировых и традиционных религий и другие знаковые мероприятия. В сфере искусства также делается большая работа по сохранению и дальнейшему развитию национальных традиций, культур. Кроме казахских и русских театров, в стране работают еще четыре национальных театра – узбекский, уйгурский, корейский и немецкий.

Большое внимание в сфере этнокультурных взаимоотношений в Республике Казахстан уделяется поддержке развития информационных ресурсов этнокультурных объединений. В стране издаются более 35 этнических газет и журналов, некоторые из них получают государственную поддержку. Газеты и журналы выпускаются на 11-ти языках, радиопередачи - на 8-ми, а телепередачи на 7-ми языках.

В этом году Ассамблея народа Казахстана (АНК) отмечает свое 25-летие. За истекший период этот уникальный в своем роде общественно-политический институт, объединяющий представителей порядка 130 этнических групп, продемонстрировал высокую динамику развития, пройдя путь от консультативно-совещательного органа до надполитического института, обладающего конституционным статусом и представительством в Парламенте Республики Казахстан. Елбасы, первый президент республики Н. А. Назарбаев является пожизненным председателем Ассамблеи народа Казахстана. В его функции входит определение и утверждение основных

направлений деятельности. В 2007 году АНК получила конституционный статус и право избирать девять депутатов Мажилиса Парламента, а в 2008-м стала полноправным субъектом политической системы страны.

В 2014 году Указом президента РК 2015 год был объявлен годом Ассамблеи народа Казахстана. В этот значимый для АНК год главой страны был подписан Указ «Об утверждении Концепции развития АНК (до 2025 года)».

Важную роль, которую осуществляет Ассамблея отмечают и представители различных государств и конфессий, признавая факт создания Ассамблеи мотивированной необходимостью для решения вопросов национальной безопасности, основой которой является внутри- и внешнеполитическая стабильность.

Существенную роль в развитие исследовательской деятельности, научного мониторинга ситуации в сфере межэтнических отношений играет созданный в 2009 году научно-экспертный совет (НЭС) АНК. Политологи, социологи, историки, юристы, представители академической науки Казахстана и эксперты-аналитики, вошедшие в состав Совета, занимаются анализом этнических процессов в Казахстане и за его пределами. В регионах созданы научно-экспертные группы, как местные структуры НЭС, научной базой которых являются региональные ВУЗы страны.

Дискуссия

АНК активно участвует в процессах социальной модернизации общества, а это развитие новой системы

образования, здравоохранения, сохранение культуры и традиций этносов страны, укрепление государственной независимости через формирование национально-государственной идентичности, укрепление государственного языка, сохранение толерантности и единства народа. Дискуссии по этим вопросам проходят на разных уровнях и на различных дискуссионных площадках и форумах. Так, 31 октября 2019 в г. Нур-Султан прошел Международный форум ученых «Единство в многообразии: казахстанский и международный опыт», посвященный 10-летию Научно-экспертного совета Ассамблеи народа Казахстана. Главной темой форума стало обсуждение и обмен результатами исследований феномена поликультурного общества, межэтнических и межкультурных коммуникаций, укрепления межкультурного диалога в обеспечении мира и согласия, вклад научно-экспертного общества в развитие единства народа Казахстана. В ходе данного мероприятия проводились панельные дискуссии по темам: «Диалог и эффективные коммуникации в полиэтничном обществе», «Роль молодежи в полиэтничном обществе», «Этно-демографические процессы современности: перспективы и вызовы». Многие актуальные вопросы этно-культурных отношений, национальной безопасности, внутри и внешнеполитической стабильности обсуждаются и на заседаниях республиканского методического совета директоров домов дружбы ассамблеи народа Казахстана. Также, в рамках заседаний проходят панельные дискуссии, посвященные новым подходам в деятельности

Домов дружбы и этнокультурных объединений, организации работы этно-просветительских комплексов.

АНК был подписан ряд меморандумов, в том числе Меморандум о сотрудничестве в области медиации с Верховным судом РК, Меморандум о сотрудничестве Ассамблеи с Федерацией профсоюзов Казахстана, Меморандум о сотрудничестве с Генпрокуратурой РК, Гражданским Альянсом Казахстана.

Опыт АНК изучается в высших учебных заведениях Казахстана. В государственных и частных вузах были созданы кафедры Ассамблеи народа Казахстана. Так, в 2013 году первая такая кафедра была открыта в ЕНУ им. Л. Гумилева. По ее примеру позднее подобные кафедры созданы и в некоторых других вузах страны. В частности, в 2016 году была открыта кафедра иностранных языков и Ассамблеи народа Казахстана при Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, которая видит своей целью развитие культуры, языка и традиций всех этносов, проживающих в нашей стране, а также способствовать росту международного авторитета Казахстана как страны, успешно решающей вопросы межэтнических и межконфессиональных отношений.

Заключение

Таким образом, Ассамблея народа Казахстана – это результат уникального политического новаторства Казахстана. Основными принципами, которые легли в основу нашего многонационального государства, являются доверие, транспарентность, толерантность. Деятельность Ассамблеи народа Казахстана направлена на реализацию государственной национальной политики, обеспечение общественно-политической стабильности в республике и повышение эффективности взаимодействия государственных и гражданских институтов общества. За 25 лет активной работы АНК прошла длительный путь развития, накопив большой консолидирующий и интеллектуальный потенциал и трансформировавшись в институт народной дипломатии.

Казахстанский опыт с большим вниманием изучает мировое сообщество. Сегодня опыт ее работы становится привлекательным и полезным для многих стран мира. Казахстанский опыт получил высокую оценку международных экспертов. В свое время Генеральный секретарь ООН Коффи Аннан назвал Казахстан «примером межнационального согласия, стабильного и устойчивого развития для других государств мира».

Литература:

1. Абишева М. А. Казахстанская модель межэтнического согласия. Опыт для ОБСЕ // Analytic. – 2009. – №1. – С. 5–10.
2. Абсаттаров Р. Б. Национальные процессы: особенности и проблемы. – Алматы: Гылым, 1995. – 248 с.
3. Байдельдинов Л. А. Этнические интересы в современном Казахстане и их значение в этнокультурной консолидации общества // Новый этап социально-экономической модернизации Казахстана: проблемы реализации: материалы международной научно-практической конференции. – Алматы: Казак, 2006.

4. Байтенова Н. Ж. Межэтническая модернизация в Казахстане: состояние и перспективы // Саясат. – 1995. – №3. – С. 23–33.
5. Якушева Ю. В. Динамика межэтнических отношений в республике Казахстан (1991–2010) диссертация кандидата исторических наук: 07.00.03 МГУ им. Ломоносова, 2016. – 314 с.
6. История Казахской ССР с древнейших времен до наших дней: В 5-ти т. / Гл. ред. А. Н. Усупбеков. – Т. 5. – Алма-Ата: Наука, 1980. – 696 с.
7. Пять лет независимости. Из докладов, выступлений и статей Президента Республики Казахстан. – Алматы: Қазақстан, 1996. – 624 с.
8. Назарбаев Н. А. На пороге XXI века. – Алматы: Өнер, 1996. – 228 с.
9. Назарбаев Н. А. Десять лет равные столетию. Выступление Н. Назарбаева на Торжественном собрании, посвященном 10-летию независимости РК – Алматы: Атамұра, 2001. – 112 с.
10. Токаев К.-Ж. Свет и тень. Очерки казахстанского политика. – Москва: Восток-Запад, 2008. – 544 с.
11. Назарбаев Н. А. Казахстанский путь. – Караганда: АРКО, 2006. – 372 с.

References:

1. Abisheva, V. A. “Kazakhstanskaya model interetnicheskoi garmonie. Opyt dlya OBSE” [Kazakh model of interethnic harmony. Experience for OSCE]. Analitic. 2009. No. 1 : 5–10.
2. Absattarov, R. B. Natsionalnye protsessy: osobennosti i problemy [National processes : peculiarities and problems]. Almaty: Gylm Publ., 1995. 248 p.
3. Baideldinov, L. A. “Etnicheskie interesy v sovremennom Kazakhstane I ih znachenie b etno-kulturnoi konsolidatsyi obshchestve. Novaya stadiya socialno-ekonomicheskoi modernizatsyi Kazakhstana” [Ethnic interests in modern Kazakhstan and their significance in ethno-cultural consolidation of the society. New stage of socio-economic modernization of Kazakhstan]. Materialy mezhdunarodnoi nfuchno-practicheskoi konferentsyi = Materials of international research conference. Almaty: Kazakh Publ., 2006.
4. Baitenova, N. Zh. “Mezhetnicheskaya modernizatsiya v Kazakhstane: sostoyanie I perspektivy” [Interethnic modernization in Kazakhstan: state and prospects]. Sayasat. 1995. No. 3 : 23–33.
5. Yakusheva, Yu.V. Dinamika mezhetnicheski otnosheni v respublike Kazakhstan (1991–2010) [Dynamics of interethnic relations in the republic of Kazakhstan (1991–2010)]. Candidate dissertation in history 07/00/03. M. Lomonosov Moscow State University, 2016. 314 p.
6. Istoriya Kazakhskoi SSR s drevnih vremen do nastoyashchego vremeni: v 5 tomakh [History of Kazakh SSR from ancient times to the present day: in 5 books]. Ed. A. N. Ussupbekov. V. 5. Alma-Ata: Nauka Publ., 1980. 696 p.
7. Pyat let nezavisimosti. Iz dokladov, vystupleni I statei presidenta respublik Kazakhstan [Five years of independence. From reports, speeches and articles of the of the Republic of Kazakhstan President]. Kazakhstan, 1996. 624 p.
8. Nazarbayev N. A. Na poroge XXI veka [On the threshold of the twenty-first century]. Almaty: Oner Publ., 1996. 228 p.

9. Desyat let ravnye stoletiyu [Ten years equals a century]. Vystuplenie N. Nazarbayeva na torzhestvennom sobranii posvyashchennom 10-letiyu nezavisimosty Respubliki Kazakhstan = Speech of N. Nazarbayev at the Solemn meeting dedicated to the 10th anniversary of the independence of the Republic of Kazakhstan. Almaty: Atamura Publ., 2001. 112 p.
10. Tokaev K.-J. Svet I ten. Ocherki Kazakhstanskogo politika [Light and shadow. Essays on the Kazakh politician]. Moscow: East-West Publ., 2008. 544 p.
11. Nazarbayev N. A. Kazakhstanskiy put [The Kazakhstani way]. Karaganda: ARKO publ., 2006. 372 p.

Закура Мақажанова

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

ҚАЗАҚСТАН ХАЛЫҚТАРЫ АССАМБЛЕЯСЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ ҚОҒАМДЫ ӘЛЕУМЕТТІК МОДЕРНИЗАЦИЯЛАУДАҒЫ РӨЛІ

Аңдатпа

Берілген мақала Қазақстан халқы Ассамблеясының қызметін және оның елдегі этноәлеуметтік қатынастарды дамытудағы рөлін талдауға арналған. Мақала басында автор зерттеулері Қазақстан халқы Ассамблеясының қызметін талдауға арналған ғалымдардың еңбектеріне тарихнамалық шолу жасайды. Мақалада этносаралық қатынастардың дамуы, ҚХА-ның қалыптасуы кезіндегі қазақстандық қоғамның этникалық құрылымы және қарастырылып отырған кезеңдегі қазақстандық қоғамның этникалық құрылымында болған өзгерістер туралы айтылған. Автор құрамына кіретін Ассамблеяның алдында тұрған міндеттерді анықтайды қоғамдағы ұлтаралық келісім мен толеранттылықты одан әрі нығайту үшін қолайлы жағдайлар жасау, халықтың бірлігін нығайту, қазақстандық қоғамның іргелі құндылықтары бойынша қоғамдық келісімді қолдау және дамыту. Қазақстан халқы Ассамблеясы ұлтаралық және мәдениаралық өзара іс-қимыл саясатын қамтамасыз ету үшін құрылған бірегей институт ретінде қарастырылады. Еліміздің саяси жүйесінің толыққанды субъектісі бола отырып, Ассамблея әлемдік тәжірибеде сөзсіз инноватор ретінде танылады, бұл ұлтаралық қатынастарды дамытуды ең жоғары деңгейде шешуге мүмкіндік береді.

Тірек сөздер: этнос, ұлтаралық қатынастар, көпұлтты мемлекет, ұлттық мәдениет, қоғамды жаңарту, ұлттық бірегейлік, толеранттылық

Zakura Makazhanova

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

ASSEMBLY OF THE PEOPLE OF KAZAKHSTAN AND ITS ROLE IN SOCIAL MODERNIZATION OF SOCIETY

Abstract

The article under review is devoted to analysis of the activities of the Kazakh people Assembly and its role in the development of ethno-social relations in the country. The author at the beginning of the article makes a historiographic review of the investigations made by the scientists in this sphere. The article gives high priority to analysis the process of developing interethnic relations, ethnic structure of Kazakhstani society during

the formation of the KPA, and those changes that occurred in the ethnic structure of the society during the period under review. The author identifies the tasks facing the Assembly, which included creation of favorable conditions for further strengthening interethnic harmony and tolerance in the society, strengthening unity of the people, support and development of public consensus on the fundamental values of Kazakhstani society etc. The Kazakh people Assembly is considered a unique institution created to ensure a policy of interethnic and intercultural interaction. Acting as a full-fledged subject of the political system of the country, the Assembly is recognized as an undoubted innovator in world practice, which allows solving the development of interethnic relations at the highest level.

Key words: ethnic group, inter-ethnic relations, multinational state, national culture, modernization of society, national identity, tolerance

Сведения об авторе:

Закура Шапиевна Макажанова – доцент кафедры иностранных языков и АНК Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, кандидат исторических наук

(Алматы, Казахстан)

ORCID: 0000-0002-020-5607

e-mail: zakura.makazhanova@mail.ru

Author's bio:

Zakura Makazhanova – Associate Professor of the Department of Foreign Languages and KPA at T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Candidate of Historical sciences, Associate Professor.

ORCID: 0000-0002-020-5607

e-mail: zakura.makazhanova@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Закура Шапиевна Мақажанова – Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының шет тілдері және Қазақстан халықтарының Ассамблеясы кафедрасының доценті, тарих ғылымдарының кандидаты.

ORCID: 0000-0002-020-5607

e-mail: zakura.makazhanova@mail.ru



REVIEW

МРНТИ 18.41.45

GULZARA KANAPYANOVA¹

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

INTERVIEW WITH A FAMOUS JAZZ SINGER OF ALMATY CITY IRENE ARAVINA

INTERVIEW WITH A FAMOUS JAZZ SINGER OF ALMATY CITY IRENE ARAVINA

Abstract

This article is dedicated to the issues of jazz art and education in Kazakhstan. The well-known Kazakhstani jazz singer, lecturer and tireless exponent of jazz on television, in concerts – Irene Aravina, shares her views on the current state of jazz art in Kazakhstan in the interview. The author dwells on the problems of jazz education, on the teaching methodology of pop-jazz vocals, on issues of vocal improvisation and its essential features – on skat improvisation. A short excursion into the jazz art history in our country is made in the interview, the style of “ethno-jazz” is considered, as well as issues of the vocal-jazz school development are discussed. According to Irene Aravina, the organization and holding of international jazz festivals, introducing children to jazz from the first days of music study, focusing on the best world methods of jazz education, teaching the basics of jazz improvisation – all this contributes to the development of jazz art in Kazakhstan.

Keywords: jazz, pop-jazz vocals, ethno-jazz, skat improvisation, jazz festival.

Good day, Ms. Irene!

– Thank you for agreeing to meet with us. We know you as a great jazz singer, but at the same time, you have got a classical musical education

and graduated from the “Music Theory” department of the College of Music. Why did you choose jazz vocals and where did you learn this?

– Thank you for inviting me to an

interview, especially since the topic of our conversation does not leave me indifferent! Jazz in my parents' house was as natural as the anthem of the Soviet Union at 7 in the morning. Constant sessions with great musicians – Gogi Metaksa, Mikhail Yermolov, Takhir and Farhad Ibragimovs and many others sometimes dragged on until late at night and became a frequent and traditional phenomenon, attracting a large number of listeners, and my brother and I were among them. Of course, in addition to live concerts, jazz records were constantly sounded at home – all this predetermined my choice. I had a chance to learn from wonderful teachers and musicians – Rosean Vitro, Vered Dekkel, Irina Robinson, Donna McElroy, Denis Montgomery and others as well as from a great number of jazz full-time and onlineschools.

– We analyzed the state of the musical culture of Kazakhstan over the past 10-15 years and found that there are very few bright performers of vocal-jazz music even if society is keen with jazz. Why do you think so?

– This is probably due to the lack of a large-scale jazz vocal school in Kazakhstan. For many years Tagir Zaripov's Jazz School has been educating new generations of musicians, but these efforts are not enough to provide the country with strong performers. This profession, unlike classical vocals, requires the performer to have good knowledge of jazz harmony, ensemble and improvisation, the history of jazz and musical jazz literature.

– Once the famous Ella Fitzgerald sang with the accompaniment of a small instrumental ensemble, or accompanied by a piano or electric guitar, and the singer's soulful voice, her scat improvisationsounded in the foreground, and E. Fitzgerald herself

was the queen of the stage. Now there is a pile of electronic equipment, amplifiers, and speakerson stage, among which the performer is a little lost. Tell me, please, is there a need for such a sound reinforcement? Probably it is necessary to “lighten” the scene a little and entrust the singer with the “main role”?

– In the ChicWebb Orchestra, which was subsequently led by Ella Fitzgerald, there was a clear functions separation of the instrumental groups, where vocals were of secondary importance. In the first place, as in all big bands, there was a rhythm group that set the rhythm and drive of the orchestra. Soloists adorned and emphasized the role of the rhythm group. A competent and charismatic vocalist builds his/her “line” without disturbing the balance of the overall soundjust in such a hierarchy. Therefore, paradoxically, the modern sound of pop and rock ensembles originates precisely from the soundingbalance of a jazz big band, where rhythm is of paramount importance. But over time, harmony became simpler, electronic and compression tones were added, and the “aggression” of percussion and bass intensified. The vocalist's role is “enhanced” mainly in ballads. But each example needs to be analyzed separately.

– In one interview you said that “jazz is like air for you, you live by it” and your multidimensional, tireless creative activity becomes clear: participating in performances, author's programs on television “Midnight Jazz”, lectures in the open air, performances in parks, in the mountains, in cafes, etc. Tell me, please, is this caused by the desire to promote jazz or is it a way of self-expression?

– Most likely, this is a way to get closer

to “your” audience, to convey and tell the public your own discoveries and admiration for jazz history and performers, to “infect” people with interest in this art.

– Your grandfather, Petr Vasilyevich Aravin, a music scientist, lecturer, a wonderful propagandist of Dauletkerei’s creativity. Your Dad, Yuri Petrovich Aravin, is the author of numerous music radio and television programs, but you tirelessly talk about jazz and jazz musicians in your speeches. Is Musical enlightenment and education a family tradition, a call of the soul to share with the world what you know yourself or a desire to turn the listener in a special way, in tune with your feelings?

– Of course, I owe many of my projects to the example of my family – many in our family have become musicologists and historians in various fields of the musical foundation by vocation. Everyone hit their favorite “mark” – the Ethnicity of the northern peoples, Kazakh steppes or Russian classical music of the nineteenth century. It so happened that I wholeheartedly loved jazz and its history. (Figure 1)

– As you know, the basis of jazz vocal style is improvisation and its essential feature is scat improvisation. Listening to your speeches, one is amazed at the fluency in this skill. Tell me, please, how did you achieve such ease and freedom in skat-vocals?



Figure 1. Kazakhstani Jazz Singer Irene Aravina.

– In fact, I continue to study and improve in improvisation, and both modern teachers – carriers of this culture and the recordings of great jazzmen, not only vocalists, help me in this. Many instrumentalists, such as saxophonist Lester Young or trumpeters Chet Baker and Winton Marsales and many, many others know how to “speak” on their instrument.

The simplest exercise to comprehend different styles of improvisation is to notate solo and reproduce it.

– You, by performing songs from the great Edith Piaf’s repertoire, achieve the similarity of sound in timbre that sometimes it seems that you listen to the voice recording of this French

singer. Tell me, please, how do you achieve this, what inspires you?

– I never set out to be like the great Edith – this is impossible. I simply express my admiration by performing her repertoire.

– Jazz improvisation, designed for chamber, confidential communication between the performer and the audience, even in large concert halls, tends to attract the listener. This is the feeling we experienced at your concerts. What do you feel with such mutual understanding and unity with the audience?

– The question has already provides the answer - mutual understanding and unity!

– Let's discuss the issue of jazz education. What do you think, how should it be set and produced? What does not suit you in the modern educational system and what needs to be done so that we have more well-trained jazz vocalists in Kazakhstan?

– Comparing the American and Soviet (we still have the Soviet education system in music schools) systems, we see that children are not trusted with an understanding of time and vertical. As a result, after graduation from school, musicians have to re-learn the rhythm and feel of bass in the work. In the Soviet school, the alphanumeric chord system appears only in grade 7, while in the American school it starts from the beginning. Our solfeggio begins with one-voice and the American one with two-voice - melody plus bass and rhythm. If you correctly analyze all the strengths of the American musical literacy system and add them to the already existing one, quite voluminous and fundamental Soviet system, but completely divorced from modern sound, in a short time you can get great musicians who own the styles of the

twentieth century.

– Now in music colleges and in higher educational institutions they are training vocalists in two areas: academic and pop-jazz. Is there a relationship between the two directions?

– There are many examples of the interpenetration of classical and jazz, many experiments in this direction. There is a well-known style of Jazz classics, founded by the French pianist Jacques Lucier.

– A few questions about the methodology and pedagogy of pop-jazz vocals. It is believed that in order to master the art of jazz vocals, it is necessary to train the voice according to the classical method, and then, based on academic singing, you can develop a pop style. What's your opinion on this?

– I hear about such a technique for the first time. American jazz, gospel, Soul, R&B schools talk about the resonance of the lower jaw to reveal a sound similar to a brass instrument. Only the diaphragm breath setting is similar. Articulation is also the opposite.

– Ms. Irene, could you tell us about the state of jazz in Kazakhstan today? In particular about jazz vocalists? And a little history, whom did jazz in vocals in our country begin with? How did the vocal-jazz school develop?

– The state of jazz anywhere in the world is determined by the number and status of jazz festivals, jazz clubs and international projects of jazz groups, the number of records and the demand for musicians. There are several festivals in Kazakhstan - one in Nur-Sultan, two in Almaty and several in the regions - in Karaganda, in Shymkent, in Lissakovsk, in Pavlodar, in Aktau and others. They take place once a year, some two or three times,

most of them are organized by the initiative of local groups and philharmonic societies. There are much fewer jazz clubs, more often jazz groups are forced to perform in nightclubs or restaurants. New albums are released extremely rarely, only at the initiative of the musicians themselves, occasionally supported by patrons and practically not supported by the state. To date, the most successful groups include such groups as “MagicofNomads”, Big band led by A. Ablayev (Nur-Sultan), Big Band led by A. Belyakov (Almaty), Big band led by I. Andreychenko (Karaganda), Victor Khomenkov’s trio, “Steps”, “JazzHouse”, “Art-vocal”, “SoulNote” and many others (can be added).

– The history of jazz vocals in Kazakhstan began to develop with the group “Boomerang” and the Big Band led by E. Bogushevsky. Thus, thanks to the talent of jazz legends Tahir and Farhad Ibragimov, Eduard Bogushevsky and Mikhail Yermolov, such wonderful vocalists began to appear as Leonid Kogan, Zhanna Zhantureeva, Zhanna Sattarova, Rimma Walter and others. Today their successors are beautiful young vocalists such as Diana Makina, Gauhar Sattarova, Diana Samyken, Gaukhar Umirzakova, Zhanna Orynbasarova, Naziya Alzhanova, Alexey Timofeev, Julia Pereimo, Yekaterina Khomenkova and many others.

– Turning again to the musical educational system of our country, in your opinion, how to organize the musical educational process so that in the future we will have much more vivid names in instrumental and, especially, in vocal jazz music?

– The fastest and easiest way to help young musicians understand and love jazz music is to organize master classes of the bearers of this culture, as well as training according to American methods of vocal

improvisation, such as Bob Stoloff and James Abertsold. And of course, visiting jazz festivals and listening to the brightest stars of jazz.

– Mastering the art of scat improvisation is a complex and time-consuming process, but subject to training. You are actively engaged in pedagogy, which of your students can you mark as your follower who has mastered your methodology?

– I am very happy about the success of my students and for me they are primarily friends, like-minded people and colleagues. But I cannot call their achievements as the result of my technique, especially since it is not mine. This is their path of dedication, perseverance and a great love of music. And it is a great honor for me to witness their creative growth – Anastasia Petrova, Naziya Alzhanova, Alexander Mikheev and many others.

– In the Kazakh traditional music, in folk songs, there is a reception of improvisational syllable chants, reminiscent of scat improvisation, but not properly studied by modern pop-jazz performers and, often, not used by them. In your opinion, is it possible to use jazz scat improvisation in Kazakh folk songs?

– This is absolutely necessary and should be explored and used, especially by vocalists performing ethno-jazz. Since the uniqueness of each culture is valued throughout the world, which lies in the creativity of our ancestors, who left their character, individuality and image in traditional chants, as a message to posterity, a kind of musical DNA.

– Now is the difficult time connected with the pandemic and forced work at a distance, but, a person always lives with hopes for the best, please share your plans for the future?

– We are planning new theater and music staging, new concerts as part of our SILK MUSIC FEST festival, on the stage of which there are Kazakh and foreign groups, new lecture cycles that reveal world musicology from the point of view of anthropological development of cultures, moving away from the usual Western European centrism (this tendency is growing all over the world and becoming more and more popular science).

– Thank you very much, Ms. Irene, for the interview. We wish you success and good luck!

– Mutually! Many thanks!

Гульзара Канапьянова

Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова

(Алматы, Казахстан)

ИНТЕРВЬЮ С ИЗВЕСТНОЙ ДЖАЗОВОЙ ПЕВИЦЕЙ ГОРОДА АЛМАТЫ ИРЭНОЙ АРАВИНОЙ

Аннотация

Эта статья посвящена вопросам джазового искусства и образования в Казахстане. Известная казахстанская джазовая певица, лектор и неутомимый пропагандист джаза на телевидении, в концертах – Ирэн Аравина, в своем интервью делится взглядами на современное состояние искусства джаза в Казахстане. Автор останавливается на проблемах джазового образования, на методике преподавания эстрадно-джазового вокала, на вопросах вокальной импровизации и ее существенной особенности – на скэт-импровизации. В интервью совершается небольшой экскурс в историю джазового искусства в нашей стране, рассматривается стиль «этно-джаз», затрагиваются вопросы развития вокально-джазовой школы. По мнению Ирэн Аравиной, организация и проведение международных джазовых фестивалей, приобщение детей к джазу с первых дней обучения музыке, ориентация на лучшие мировые методики джазового образования, обучение основам джазовой импровизации, - все это способствует развитию джазового искусства в Казахстане.

Ключевые слова: джаз, эстрадно-джазовый вокал, этно-джаз, скэт-импровизация, джазовый фестиваль

Zakura Makazhanova

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

(Алматы, Қазақстан)

АЛМАТЫ ҚАЛАСЫНЫҢ ТАНЫМАЛ ДЖАЗ ӘНШІСІ

ИРЭН АРАВИНАМЕН СҰХБАТ

Аңдатпа

Бұл мақала Қазақстандағы джаз өнері мен білімі мәселелеріне арналған.

Танымал қазақстандық джаз әншісі, дәріскер және джазды теледидарда, концерттерде қажымайтын насихаттаушы – Ирэн Аравина өзінің сұхбатында Қазақстандағы джаздың қазіргі заманғы жағдайы туралы көзқарасымен бөлісті. Автор джаз бойынша білім беру мәселесіне, эстрадалық-джаз вокалды оқыту әдістемесіне, әнді суырып салып айту мәселелеріне, әсіресе, оның елеулі ерекшелігіне – скэт-импровизацияға тоқталады. Сұхбатта біздің еліміздегі джаз өнерінің тарихына шағын экскурс жасалды,

«этно-джаз» стилі қарастырылды, джаз-вокалдық мектебінің даму мәселелері қозғалды.

Ирэн Аравинаның пікірінше, халықаралық джаз фестивальдерінің ұйымдастырылуы және өткізілуі, балаларды музыкаға баулудың бірінші күндерінен джазға тарту, джаз білімінің ең үздік әлемдік әдістемесіне бағдарлану, джаз импровизациясының негіздерін оқыту, осының барлығы Қазақстандағы джаз өнерінің дамуына мүмкіндік туғызады.

Трек сөздер: джаз, джаз-эстрадалық вокал, этно-джаз, скэт-импровизация, джаз фестивалі.

Сведения об авторе:

Гүлзара Мұсахановна Қанапьянова — кандидат педагогических наук, доцент КазНАИ им. Т. К. Жүргенова

(Алматы, Қазақстан).

ORCID: 0000-0003-3697-6761

e-mail: k_gulzara@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Гүлзара Мұсаханқызы Қанапьянова — педагогика ғылымдарының кандидаты, Т. К. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА доценті

(Алматы, Қазақстан).

ORCID: 0000-0003-3697-6761

e-mail: k_gulzara@mail.ru

Author's bio:

Gulzara Kanapyanova — Candiadate of Pedagogical Science, Associate Professor of T. K. Zhurgenov KazNAA

(Almaty, Kazakhstan).

ORCID: 0000-0003-3697-6761

e-mail: k_gulzara@mail.ru

CONTENT:

PHILOSOPHY

Shakhimardan Kusainov. SUFISM AND PARASUFISM.....7

ART STUDIES

Svetlana Makhlina. TRADITIONAL RESIDENTIAL INTERIOR AS THE BASIS
FOR FORMING CULTURAL IDENTITY..... 15

Zulfiya Kasimova MODERNIZATION OF TRADITIONAL MUSICAL
CREATIVITY IN VARIETY ART 28

Damir Urazymbetov, Gulnara Gizatova. ALMABEK MEIRBEKOV'S BALLET
MUSIC. REFLECTIONS OF CONTEMPORARIES 40

Kristina Mikhailova. FEATURES OF METAMODERNISM IN ASIAN
AUTHOR'S CINEMA..... 50

Shokhruh Abdurasulov. SCENIC INTERPRETATION OF WORKS OF CHINGIZ
AITMATOV IN THEATERS OF UZBEKISTAN 71

PEDAGOGY

Konrad Reschke. PODIUM FEAR WITH ARTISTS..... 85

Alena Garber. ARTISTIC TECHNIQUES AND METHODS OF YOUNG
DIRECTORS IN DIRECTING MODERN KAZAKH THEATER102

Zakura Makazhanova ASSEMBLY OF THE PEOPLE OF KAZAKHSTAN
AND ITS ROLE IN THE SOCIAL MODERNIZATION OF SOCIETY110

REVIEW

Gulzara Kanapyanova INTERVIEW WITH A FAMOUS JAZZ SINGER
OF ALMATY CITY IRENE ARAVINA119

СОДЕРЖАНИЕ:

PHILOSOPHY

Шахимарден Құсайынов. СУФИЗМ И ПАРАСУФЗМ7

ART STUDIES

Светлана Махлина. ТРАДИЦИОННЫЙ ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР –
ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ..... 15

Зульфия Касимова. МОДЕРНИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В ИСКУССТВЕ ЭСТРАДЫ28

Дамир Уразымбетов, Гульнар Гизатова. БАЛЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛМАБЕКА
МЕИРБЕКОВА. РАЗМЫШЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОКОВ40

Кристина Михайлова. ОСОБЕННОСТИ МЕТАМОДЕРНИЗМА В АЗИАТСКОМ
АВТОРСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ..... 50

Шохрух Абдурасулов. СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА В ТЕАТРАХ УЗБЕКИСТАНА..... 71

PEDAGOGY

Конрад Решке. СТРАХ ХУДОЖНИКОВ ПЕРЕД ВЫСТУПЛЕНИЕ85

Алена Гарбер. ПРЕДОТВРАЩЕНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ИЗГОРАНИЯ УЧИТЕЛЯ:
СОХРАНЕНИЕ И УКРЕПЛЕНИЕ ЗДОРОВЬЯ УЧИТЕЛЯ..... 102

Закура Макажанова. АССАМБЛЕЯ НАРОДА КАЗАХСТАНА И ЕЕ РОЛЬ В
СОЦИАЛЬНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ ОБЩЕСТВА 110.

REVIEW

Гульзара Қанапиянова. ИНТЕРВЬЮ С ИЗВЕСТНОЙ ДЖАЗОВОЙ ПЕВИЦЕЙ
ГОРОДА АЛМАТЫ ИРЭНОЙ АРАВИНОЙ 119

МАЗМҰНЫ:

PHILOSOPHY

Шахмарден Құсайынов. СУФИЗМ ЖӘНЕ ПАРАСУФІЗМ.....7

ART STUDIES

Светлана Махлина. ДӘСТҮРЛІ ТҰРҒЫН ҮЙ ИНТЕРЬЕРІ – МӘДЕНИ СӘЙКЕСТІЛІКТІ ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ НЕГІЗІ..... 15

Зульфия Касимова. ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚТЫҢ ЭСТРАДА ӨНЕРІНДЕ ЖАҒҒЫРУЫ28

Дамир Уразымбетов, Гульнар Гизатова. АЛМАБЕК МЕЙІРБЕКОВТИҢ БАЛЕТТІК ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ. ЗАМАНДАСТАРЫНЫҢ ТОЛҒАНЫСТАРЫ.....40

Кристина Михайлова АЗИЯЛЫҚ АВТОРЛЫҚ КИНЕМАТОГРАФИЯДАҒЫ МЕТАМОДЕРНИЗМ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ 50

Шохрух Абдурасулов. ШЫҒҒЫС АЙТМАТОВ ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ ӨЗБЕКСТАН ТЕАТРЫНДАҒЫ САХНАЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАНУЫ.....71

PEDAGOGY

Конрад Решке. СУРЕТШІНІҢ КӨПШІЛІК АЛДЫНДА СӨЗ СӨЙЛЕУДЕГІ ҮРЕЙІ85

Алена Гарбер. ОҚЫТУШЫНЫҢ ЭМОЦИОНАЛДЫ КҮЙЗЕЛІСІНІҢ АЛДЫН АЛУ: ҰСТАЗДЫҢ ДЕНСАУЛЫҒЫН САҚТАУ ЖӘНЕ НЫҒАЙТУ..... 102

Закура Макажанова. ҚАЗАҚСТАН ХАЛЫҚТАРЫ АССАМБЛЕЯСЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ ҚОҒАМДЫ ӨЛЕУМЕТТІК МОДЕРНИЗАЦИЯЛАУДАҒЫ РӨЛІ 110.

REVIEW

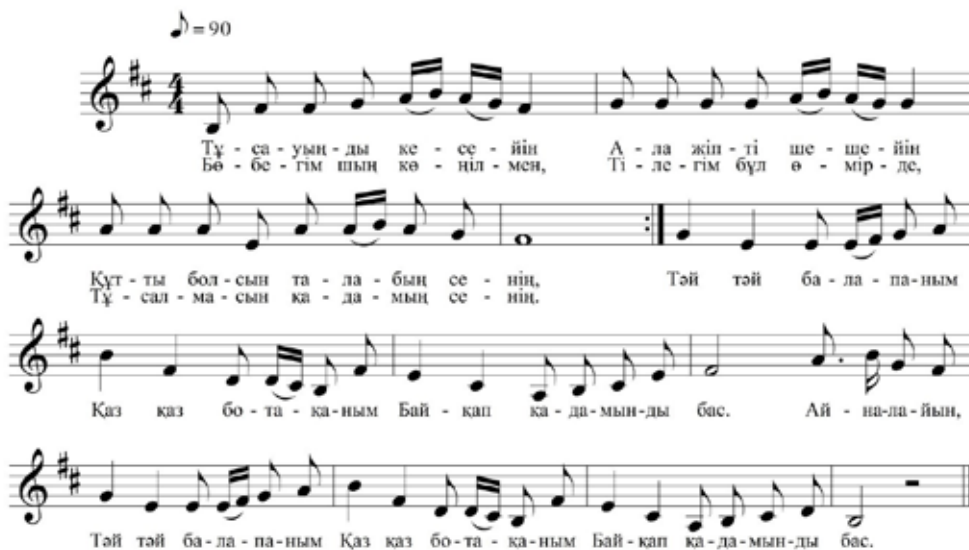
Гульзара Қанапиянова. АЛМАТЫ ҚАЛАСЫНЫҢ ТАНЫМАЛ ДЖАЗ ӨНШІСІ ИРЭН АРАВИНАМЕН СҰХБАТ..... 119

ҚОСЫМША/ ПРИЛОЖЕНИЕ/ APPENDIX

К. Ә. БАЙГУТОВ

ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚТЫҢ ЭСТРАДА ӨНЕРІНДЕ ЖАҢҒЫРУЫ.

$\text{♩} = 90$



Тұ - са - уын - ды ке - се - йін, А - ла жіп - ті ше - ше - йін
Бө - бе - тім шың кө - ніл - мен, Ті - ле - гім бұл ө - мір - де,
Құт - ты бол - сын та - ла - бың се - нің, Тәй тәй ба - ла - па - ным
Тұ - сал - ма - сын қа - да - мың се - нің,
Қаз қаз бо - та - қа - ным Бай - қап қа - да - мын - ды бас. Ай - на - ла - йын,
Тәй тәй ба - ла - па - ным Қаз қаз бо - та - қа - ным Бай - қап қа - да - мын - ды бас.

Тұсау кесер

Ор. Ж. Байырбек, Н. т. З. Касимова

$\text{♩} = 70$

Бір-ак күн-де ку-ан-тып қос а-на-ны Сын-су ай-тып қыз көң(i)-лі
 бо-са-ға-ны Әл-пеш-те-ген ә - кен-нің ап-пақ қы-з(ы)ең.
 Ақ ке-лiн боп ат-та-дың, Ақ ке-лiн боп ат-та-дың бо - са - ға - ны
 Ап-пақ гүл-дей а - ғаш-қа жа-на біт - кен Үл - бі - рей-сің ү - міт-тен жа -
 ра - лып п(е)ң Бас - қа той-лар бас - та - уы бү - гіп - гі той

Ақ келін

Ор. Г. Әлімбаева, Н. т. З. Касимова

Жүрек $\text{♩} = 74$

Хәу! Ар-ғын-зың, а - тым Ә - сет,
 а - рып - да - ған, А - рып - дың ән - са - ла - ма,
 о - о - о - о - о - оу, да - ры - ма - ған. Ас-пан-нан и - в - сын - да
 ән - шал - қыт - қан, Бұл - бұл - мың дау - сым жөк - те да - мыс - да - ған.
 Кө - мс - кей жөк қа - бы - сын ән - мән аш - сам, То - ті - ліп жер - уерт мәр - жан
 са - уыл - да - ған, Ә - ри - тәй, а - ри - та - ри - та - ри - тәй,
 Ә - ри - та - ри - та - ри - тәй. Хәу - лү - лү - лүл - лү,
 Хәу - лү - лү - лү - лү - лү, Ли - да - да - ли - ли - лау,
 Хәу-лай, да-лау-ла-ли-лау, Ха-ли-ла-ли-ла-ли-лау, Ә-ли-ла-ли-ла-ли-лау,
 Ә-ди-ла-ли-ла-ли-лау, Ә-ди-ла-ли-ла-ли-лау, Ә-ди-ла-ли-ла-ли-лау.

Қысмет

Д. Рақышевтің ор.,
 Н. т. Е. Жаманбаинов

ОСОБЕННОСТИ МЕТАМОДЕРНИЗМА В АЗИАТСКОМ АВТОРСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ



Рисунок 1. Карта исследований метамодернизма

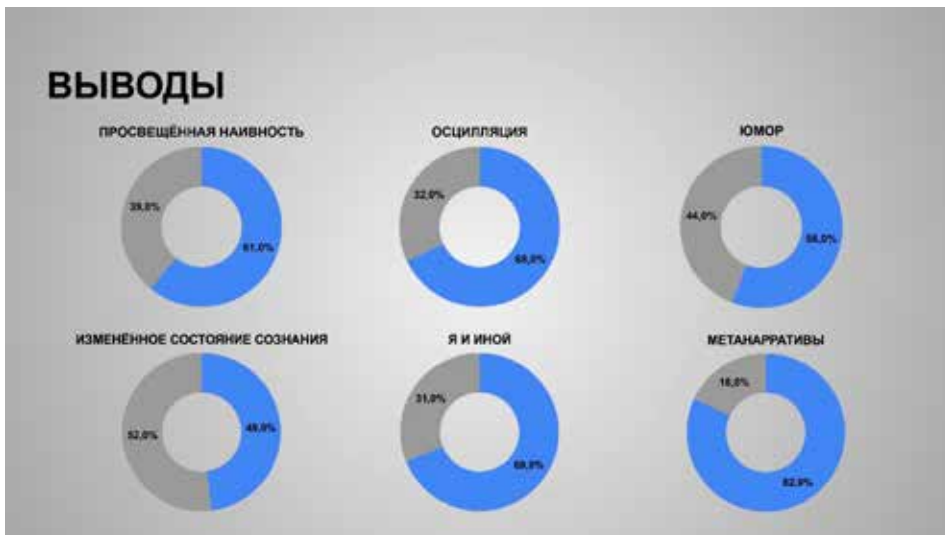


Рисунок 6. Диаграммы, наглядно демонстрирующие количественные результаты по категориям



Рисунок 7. Кадр из фильма «Пылающий» / «Beoning» (реж. Ли Чхан Дон, 2018 г.)



Рисунок 8. Кадр из фильма «И горы сдвигаются с места» / «Shan he gu ren» (реж. Цзя Чжанкэ, 2015 г.)



Рисунок 9. Кадр из фильма «Тихие воды» / «Futatsume no mado» (реж. Наоми Кавасае, 2014 г.)

ШОХРУХ АБДУРАСУЛОВ

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА В ТЕАТРАХ УЗБЕКИСТАНА



Рисунок 1. «Белый пароход». Республиканский театр юного зрителя. 1983 г.
Чингиз Айтматов с создателями спектакля



Рисунок 2. «И дольше века длится день». Театр имени Хамзы (ныне – Узбекский национальный академический драматический театр). 1986 г.
Манкурт – Ёдгор Саъдиев, мать Найман – Сара Эшонтуроева



Рисунок 3. «Белый пароход». Узбекский национальный академический драматический театр. 2018 г. Мать-олениха – Нодира Махмудова



Рисунок 4. «Белый пароход». Узбекский национальный академический драматический театр. 2018 г. Мальчик – Нурмухаммад Хужамов



Рисунок 5. «Белый пароход». Кашкадарьинский областной музыкальный драматический театр. 2018 г. Дед Мумин – Эркин Комилов



Рисунок 6. «Белый пароход». Кашкадарьинский областной музыкальный драматический театр. 2018 г. Мальчик – Сухроб Исомов

GULZARA KANAPYANOVA

**INTERVIEW WITH A FAMOUS JAZZ SINGER OF ALMATY CITY
IRENE ARAVINA**



Figure 1. Kazakhstani Jazz Singer Irene Aravina.

НӨМІРЛЕРДІҢ ШЫҒУ КЕСТЕСІ:**№1**

10.12 — жұмыстарды қабылдау аяқталады

25.02 — нөмірді баспаға тапсыру

Жарыққа шығуы — наурыз

№2

10.03 — жұмыстарды қабылдау аяқталады

25.05 — нөмірді баспаға тапсыру

Жарыққа шығуы — маусым

№3

10.06 — жұмыстарды қабылдау аяқталады

25.08 — нөмірді баспаға тапсыру

Жарыққа шығуы — қыркүйек

№4

10.09 — жұмыстарды қабылдау аяқталады

25.11 — нөмірді баспаға тапсыру

Жарыққа шығуы — желтоқсан

ГРАФИК ВЫХОДА НОМЕРОВ:**№1**

10.12 — заканчивается прием работ

25.02 — сдача номера в печать

Выход в свет — март

№2

10.03 — заканчивается прием работ

25.05 — сдача номера в печать

Выход в свет — июнь

№3

10.06 — заканчивается прием работ

25.08 — сдача номера в печать

Выход в свет — сентябрь

№4

10.09 — заканчивается прием работ

25.11 — сдача номера в печать

Выход в свет — декабрь

RELEASE SCHEDULE:**Issue No. 1**

10.12 — work acceptance ends

25.02 — submitting the issue to print

Publication — March

Issue No. 2

10.03 — work acceptance ends

25.05 — submitting the issue to print

Publication — June

Issue No. 3

10.06 — work acceptance ends

25.08 — submitting the issue to print

Publication — September

Issue No. 4

10.09 — work acceptance ends

25.11 — submitting the issue to print

Publication — Decembe

Подписано в печать 25.09.2020. г.

Формат 60 x 84 1/8

Бумага 80 гр. Svetocopy.

Печать Цифровая HP CM 6040

Гарнитура FranklinGothicITC, Literaturnaya

Объем 13,75 п. л.

Тираж 300 экз.

Заказ №15

Отпечатано в типографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова

г. Алматы, ул. Каблукова, 133