



СYBERLENINKA



Central Asian Journal of Art Studies

International peer-reviewed journal

Volume 5. Issue 4. December 2020

2016 жылдың қаңтар айынан жылына 4 рет шығады

Выходит 4 раза в год с января 2016 года

4 issues per year since January 2016

Т. Қ. ЖУРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ ИМЕНИ Т. К. ЖУРГЕНОВА
T. K. ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS

ҚҰРЫЛТАЙШЫСЫ

«Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы» республикалық мемлекеттік мекемесі»

РЕДАКЦИЯЛЫҚ КЕҢЕС

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

Бақыт Нүрпейіс, өнертану докторы, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Қазақстан)

Биргит Беумерс, PhD, проф., Аберистунт университеті (Уэльс, Ұлыбритания)

Еаро Тараста, PhD, проф., Хельсинки университеті (Финляндия)

Жозе Луис Аростегю, PhD, проф. Музыкалық білім беру кафедрасы, Гранада Университеті (Испания)

Зухра Исмагамбетова, филос. ғыл. докторы, профессор, әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті (Қазақстан)

Магги Қархулахти, PhD, проф. Тарих, мәдениет және өнер мектебі, Турку Университеті (Финляндия)

Мишель Биасутти, PhD, қауымдаст. проф., Эксперименталды Педагогика, Падуа Университеті (Италия)

Сетс Агбо, PhD, қауымдаст. проф., Педагогика факультеті, Лейкхэд Университеті (Канада)

Томаш Топоришик, PhD, қауымдаст. проф., Өнер факультеті, Любляна Университеті (Словения)

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Қабыл Халықов, бас редактор, филос. ғыл. докторы, проф., Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Қазақстан)

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

Светлана Орлова, орыс тілінің жауапты редакторы
Нұржамал Пернебекова, қазақ тілінің жауапты редакторы
Дмитрий Широков, ағылшын тілінің жауапты редакторы
Жанар Серикпаева, дизайнер
Гузель Нуризмбетова, беттеуші

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 (БжҒСБҚ) ұсынған басылымдар тізбесіне енгізілді («Өнертану» бөлімі).

Сонымен қатар, CAJAS EBSCO, ҚДБ (Қазақстандық дәйексөз базасы), ҰМҒТСО (Ұлттық мемлекеттік ғылыми-техникалық сараптама орталығы), Киберленинка индекстеледі.

Шығарылуы: жылына 4 рет.

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

050000, Қазақстан, Алматы қ., Панфилов көшесі, 127
+7 (727) 272 0499
cajas.kz
caj.artstudies.kaznai@gmail.com

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

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

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

Биргит Беумерс, PhD, проф., Аберистунтский университет (Уэльс, Великобритания)

Еаро Тараста, PhD, проф., Университет Хельсинки (Финляндия)

Жозе Луис Аростегио, PhD, проф., кафедра музыкального образования, Гранадаский университет (Испания)

Зухра Исмагамбетова, д. филос. н., проф., Казахский национальный университет имени аль-Фараби (Казахстан)

Матти Кархулахти, PhD, проф., Школа истории, культуры и искусства, Университет Турку (Финляндия)

Мишель Биасутти, PhD, ассоциров. проф., Экспериментальная педагогика, Университет Падуа (Италия)

Сетс Агбо, PhD, ассоциров. проф., Педагогический факультет, Университет Лейкхэд (Канада)

Томаш Топоришик, PhD, ассоциров. проф., Факультет искусства, Университет Любляны (Словения)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кабыл Халыков, гл. ред., д. филос. н., проф., Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова (Казахстан)

Дамир Уразымбетов, зам. гл. ред., канд. искусствовед., Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова (Казахстан)

Светлана Орлова, отв. ред. русского языка

Нуржамал Пернебекова, отв. ред. казахского языка

Дмитрий Широков, отв. ред. английского языка

Жанар Серикпаева, дизайнер

Гузель Нурымбетова, верстальщик

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 (Национальном центре государственной научно-технической экспертизы), Киберленинке.

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.

050000, Казахстан, Алматы, ул. Панфилова, 127
+7 (727) 272 0499
cajas.kz
caj.artstudies.kaznai@gmail.com

© Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова
© Авторы

FOUNDER

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

EDITORIAL COUNCIL

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

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

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

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

José Luis Aróstegui, PhD, Prof., Music Education
Department, Granada University (Spain)

Matti Karhulahti, PhD, Prof., School of History,
Culture and Arts Studies, University of Turku (Finland)

Michele Biasutti, PhD, Associate Prof. of Experimental
Pedagogy, Padua University (Italy)

Seth Agbo, PhD, Associate Prof. of Education Faculty,
Lakehead University (Canada)

Tomaž Toporišič, PhD, Associate Prof., Faculty of Arts,
University of Ljubljana (Slovenia)

Zukhra Ismagambetova, Dr. of Philos. Sci., Prof.,
al-Farabi Kazakh National University (Kazakhstan)

EDITORIAL BOARD

Kabyl Khalykov, Editor-In-Chief, Dr. of Philos. Sci., Prof.,
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)

Svetlana Orlova, Executive ed. of Russian language

Nurzhamal Pernebekova, Executive ed. of Kazakh language

Dmitry Shirokov, Executive ed. of English language

Zhanar Serikpayeva, Designer

Guzel Nurimbetova, Layout

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), NCSTE (National Center Of Science And Technology Evaluation) and Cyberleninka.

Published quarterly.

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

127 Panfilov str., 050000, Almaty, Kazakhstan

+7 (727) 272 0499

cajas.kz

caj.artstudies.kaznai@gmail.com

© T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

© Authors



MPHTI 02.61.31
УДК 18:7.01; 7.01
DOI 10.47940/cajas.v5i4.286

ҚАБЫЛ ХАЛЫҚОВ¹

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

«ӨНЕР ФИЛОСОФИЯСЫНА КІРІСПЕ»: Р. ЭЛДРИДЖ ЖӘНЕ АВТОРЛАР ӨНЕР СЫНЫ МЕН ТЕОРИЯЛАРЫ ТУРАЛЫ

«ӨНЕР ФИЛОСОФИЯСЫНА КІРІСПЕ»: Р. ЭЛДРИДЖ ЖӘНЕ АВТОРЛАР ӨНЕР СЫНЫ МЕН ТЕОРИЯЛАРЫ ТУРАЛЫ

Аңдатпа

Қазіргі заманғы өнер философиясы мен өнертану өнер теориясы мен сыны ғылыми зерттеу объективтілігі туралы бірнеше қарама-қайшылықты мәселелерге ие, олар зерттеу пәнінде әр түрлі жолдармен анықталады. Мақаланың мақсаты – Р. Эддидждің «Өнер философиясына кіріспе» кітабы негізінде заманауи өнер философиясы, эстетика және өнертану саласындағы бірқатар даулы мәселелерге негізделген өнер теориясы мен әдіснамасына, қақтығысты және сыни көзқарастарына дискурстық талдау жүргізу. Міндеттері: әлемдік өнер теорияларының қазіргі тенденцияларына сәйкес өнер философиясының шарттарын анықтау; сыни ойлау жүйесі мен көркем сынды анықтау; көркемдік артикуляцияны – белгілі бір адам тәжірибесі түріндегі табиғаттың мәні мен құндылығы ретінде қарастыру; әр түрлі авторлардың өнер философиясының бастаулары туралы көзқарастарын салыстырмалы түрде зерттеу; табиғи әлеуметтік тәжірибе ретіндегі өнерге деген көзқарастың ерекшеліктерін анықтау; пәннің ерекшеліктерін және қазіргі өнер тарихындағы эстетика мен өнер философиясының өзара байланысын пайымдау. Әдістемелік негіз ретінде өнер тарихының эстетикалық және семиотикалық әдістерін, өнер философиясының астрактылы және спекулятивті ойлау жүйесі алынады.

Зерттеу әдістемесі әр түрлі шығармалардағы тақырыптар мен идеялардың сәйкес келмеуі өнерінің теориясы бойынша негізгі мақалалардан және тұрақты тақырыптық құрылымы бар өнер түрлерінен тұрады. Қазіргі бейнелеу теорияларында бейне репрезентациясын Р. Эддидж шамамен үш түрде: феноменологиялық объективті, объективті және ақпараттық теориялық ретінде ажыратады. Зерттеу нәтижелерінде «Өнер философиясының міндеттері мен жағдаяттары» атты 1-тарауда Өнер теориясы кімдерге қажет және өнер шығармаларындағы эмоцияның маңызы туралы, сонылық пен елестету «Гений және Жаңаға ұмтылыс атты бөлімдегі Кант пікірі және Гегельдің субъективизм туралы сындары ерекше талданады. «Неліктен сонылық маңызды: Адорно еркін ойлау туралы», «Түсіндірмедегі плюрализм және шектеулер: Абрам, Фиш және Деррида», «Өнер және қоғам: қазіргі заманғы өнер тәжірибелері»,

«Қазіргі заманғы өнердің кейбір тәжірибелері: примитивизм, вернакуляризм, авангардизм және конструктивизм» тақырыптарында Р. Элдридждің сыни пікірталастарына мәдени-философиялық, өнертанулық талдаулар жасалынды. Нәтижесінде талдау сынына арналған перспективалар пайда болғанмен, өнердің қалыптасқан анықтамасын анық басшылыққа алатын бағыттар гуманитарлық білімдер теориясымен ортақ екені айқындалды.

Трек сөздер: өнер философиясы, теория, әдістер, абстрактылы әдістер, спекулятивтік ойлау жүйесі, өнертану, өнер функциялары, көрнекілік теориясы, қазіргі заманғы өнер, практика.

Кіріспе

Қазіргі заманғы өнер философиясы өнерді түсіндірудің әртүрлі мектептері мен бағыттарына ие бола тұра, заманауи өнер философиясы салаларының даулы бірқатар көкейкесті мәселелеріне келіп тіреледі. Жалпы өнер өз ұғымының анықтамасын әлемді суреттеудің бейнелік және ұғымдық тәсілдерінде ол өнерге жататын не жатпайды дейтін пікірлердің қабылдануын, қарама-қайшылығын ғана емес, оның анықталуы өнер философиясының, эстетика және өнертанумен орнататын байланысына да қатысты. Өнердің мақсаты мен мәнін айқындауда, оның көп уақыттарда адамдармен анықталатын объективті немесе субъективті қызметтік мәні мен идеяларына көңіл бөлінеді. Адам қызметінің арнайы саласы ретіндегі жатқан өнердің шығарманы жасауы мен көрерменмен қабылдануын айқындаушы категориялары, адам өмірінде алатын өнердің міндеттері мен қызметін зерттеу – мұның барлығы өзге ғылымдардың бірі айналыспайтын өнер философиясының пәндік ерекшелігін сипаттайды.

Өнердің гуманитарлық білімдер қатарындағы практикалық-жасампаздық қырына мән беру мен оны түсіну қазіргі жаһандық әлемдік-мәдени үрдістерде күн санап түрленуде. Теориялық білімдердің пәнаралық мағыздылығының артуымен, қазіргі уақытта отандық өнертану, өнер философиясы салаларында көркем-мәдени үдердістерді теориялық деңгейде

рефлексиялау мен пайымдау кезеңі өтуде. Әлемнің ғылыми-метафоралық бейнесі ғылыми және эстетикалық дискурстар қатынасындағы тұтастығы, мысалы, автор, көрермен мен кейіпкер тізбегіндегі, ұйымдастырылған оқиғалардың диалогтері не феномені ретінде орын алады. Жалпы көркем өнердегі ситуациялар мен дискурстар өздерінің құралдары мен мазмұндық құндылықтары ұдайы өзгеріп отыратын құрылымға, мәтінге айналатын болса, өнер философиясының анықтамасы, оның өлшемдері қандай деген сұрақтар туындайды.

Сондықтан, біз Р.Элдридждің «Өнер философиясына кіріспе» оқулығын [1] талдаудағы ғылыми мақаланың өзектілігі өнертану мен өнер философиясын зерттеушілерге, ізденуші студенттерге өнердің жасалу теориялары, шығармашылық пен сынның пайда болу мәселелерін түсіну, әдіснамалық қиындықтарды жою үшін жазылып отыр.

Өнер – көркем шығармашылық ретінде қоғамдық сананың ерекше формасы, шындықты рухани игерудің бір түрі. «Өнер» термині ежелден бері өнер туындыларын, көркемдік қызмет өнімдерін ғана емес, сонымен қатар сана мен қызметтің кез-келген басқа саласында (қолөнерде, ғылымда, техникада) көрініс тапқан «аса шеберлікті», «кәсібилікті», «суырып салмалықты» білдірді [2].

Мақаланың мақсаты Р. Элдридждің «Өнер философиясына кіріспе» кітабы негізінде заманауи өнер философиясы,

эстетика және өнертану саласындағы бірқатар даулы мәселелерге негізделген өнер теориясы мен әдіснамасына, қақтығысты және сыни көзқарастарына дискурстық талдау жүргізу.

Зерттеудің міндеттері:

- өнер философиясының міндеттері мен жағдаяттарын әлемдік өнер теорияларының заманауи даму тенденцияларына сәйкес талдау;
- өнер шығармашылығына теория қай кезде қажет болатындығын өнер философиясын зерттеуші шетелдік ғалымдар еңбектерінде зерделеу;
- сыни көзқарас пен көркем сын қай кезде туатындығын Р. Элдридж еңбегі арқылы айқындау;
- өнер артикуляциясын – табиғаттың, адамның мәні мен құндылығы, белгілі бір тәжірибе түрінде қарастыру;
- өнер философиясы неден бастау алатындығын әртүрлі авторлар көзқарастарында салыстырмалы түрде зерделеу;
- «өнерді табиғи әлеуметтік тәжірибе ретінде қарастырудың ерекшеліктері неде екенін анықтау;
- қазіргі өнертанудың эстетика мен өнер философиясы арасында пәндік ерекшелігі және ара-қатынасы қандай екендігін пайымдау.

Өнердің жіктелуі ежелгі эстетикадағы адамзат тәжірибесінің дербес категориясы мен құбылысы ретінде өнер мен табиғатты, өнер мен адамгершілікті, нақты және идеалды принциптерді, ғылыми тұжырымдама мен көркем образды және т.б. білдіреді. Осыдан кейін, «Өнер деген не?» деген сұрақ туындап, ғылымдардың жаңа деректерін (биология, психология, археология,

этнография және т.б.) ескере отырып және әр түрлі тәсілдерді қолдана оған жауап беруге тырысушылық эстетикалық ойдың бүкіл кейінгі тарихының лейтмотивіне айналады. Өнер ұғымы әлі күнге дейін оның «кең» және «тар» қолданылуына қатысты ұзақ уақытқа созылған дау-дамайдың тақырыбы болып табылады. Даудың мәні – бұл термин өнерге тікелей қатысы жоқ қызмет пен өнімді сипаттау үшін қолданыла алатындығы немесе қолданыла алмайтындығы емес, бірақ, әрине, көркемдік принцип адамның өмірі мен әрекетінің кез-келген кәсібінде немесе іс-әрекетінде (нормада – міндетті түрде) болатындығын көрсетеді. Сонымен қатар өнер – бұл шындықты бейнелеудің ерекше, «мамандандырылған» түрі және өзіндік ерекшелігі, пәндік мазмұны мен қызметіне ие рухани өндіріс әдісі. Өңгіме өнердің адамзаттың синкретикалық ұжымдық тәжірибесіндегі, сезім мен көпшілдік мәдениетін дамытудағы, «сұлулық заңдарына» сәйкес өмір сүру және құру қабілетіндегі орны мен рөлі туралы. «Өнер» мен «өнер еместің» арасындағы айырмашылық сөзсіз бар, бірақ ол тарихи тұрғыдан өзгермелі: қазіргі кезде өнер деп аталатын нәрсе, бұрын қолөнерді («талғамсыз өнер») десе, кейінгі уақытта олардың бәріне қарағанда «бейнелеу өнері» ғана жақын көрінді. Бұл айырмашылық қазіргі еңбек бөлінісі кезінде де жалғасуда [2].

Өнер философиясы мен эстетикасына арналып ағылшын тілінде жазылған шетел әдебиеттерінде зерттеу теориясы мен практикасын рефлексиялау тәсілдерін көруге болады [3]. Ол Д. Боерсема «Өнер философиясы: Эстетика теориялары мен тәжірибелері» [4], С. Прессфилд әрбір өнер адамы шығармашылығындағы «Өнер шайқасы»

туралы [5], Р. Анридің «Өнер рухы» [6], «Өнер және сұлулық философиясы» [7], Д. Бэйлз, Т. Орланд «Өнер мен үрей» [8], Гегельдің «Эстетика дәрістеріне кіріспе», О. Клеон «Суретші тәрізді ұрла» [10], Г. Граам «Өнер философиясы: эстетикаға кіріспе» [11], «Эстетика: кешенді онтология» [12], С. Фриланд «Шындығында бұл өнер ме? Өнер теориясына кіріспе» [13] деп аталатын зерттеу еңбектерінің тақырыбына сай қарастырған шығармашылық пен өзін-өзі көрсету астарындағы авторлардың рационалды және жеке идеяларының ұтымды көріністері бар.

Шындығында, ғылыми деректердің көптігіне қарамастан, Ричард Элдридждің «Өнер философиясына кіріспе» оқулығы [1] мәдени-философиялық теориялар бойынша: 1) Өнер философияның міндеттері мен жағдаяттары; 2) Репрезентация, еліктеу мен ұқсастық; 3) Сонылық пен елестету; 4) Өнерді түсіну; 5) Өнер және қоғам: өнердің кейбір заманауи тәжірибесі; 6) Эпilog: көрінбейтіннің ақиқаты және т.б. бөлімдері деп тарауларында аталған мәселелер өзгеше қарастырылған.

Оқулық табиғат пен өнердің мәні туралы философиялық теориялар, оны қолдану аясындағы әдебиет, кескіндеме, мүсін, музыка, би, сәулет, кино, концептуалды және перформанс өнерлеріне анық әрі ықшам жасалған шолу болып табылады. Ричард Элдридждің өнер философиясы мен эстетика жайлы оқулығы студенттер, жас ғалымдар және зерттеушілерге арналып жазылған.

Бұл екінші басылым бейнелеу өнері, музыкалық экспрессия, концептуалды

өнер, Гегель, өнер және қоғам тақырыптары жайындағы елеулі жаңа зерттеулерді қамтиды. Классикалық және заманауи философияға, әдебиет теориясы мен өнертануға сүйене отырып, Ричард Элдридж өнердің репрезентативті, формальды және экспрессивті өлшемдерін ашады. Ол шығарманың эстетикалық және семантикалық тереңдігіне, өз кезегінде, образды бейнелі өнер туындыларының танымдық, адамгершілік және әлеуметтік маңыздылығына мән беруге шақырады. Бұл маңыздылық одан әрі көркем сұлулық, сонылық, бейнелілік және сынға қарай дамиды.

Әдістер

Өнер философиясының қолданатын әдістері өнертану және эстетика әдістеріне қарағанда өзгешелеу болуы мүмкін. Бірақ оларды байланыстыратын ортақ тұстары да бар.

Өнертану – бұл адамның шығармашылық іс-әрекеті мен адамзаттың мәдени мұрасын әдебиет туындыларымен және әр түрлі өнер түрлерімен байланыстыра зерттейтін ғылыми зерттеулердің бірқатар арнайы салаларының бөлігі болып табылатын гуманитарлық пән. Сондай-ақ салыстырмалы түрде ғылыми әдістемесі бар өнер тарихына ең жақын ғылымдар – әдебиеттану, музыкатану, театртану, кинотану. Өнер тарихының мамандануы – визуалды сұлулық (жазықтықтағы үш өлшемді заттар мен бейнелер), ал өнертанушылардың ғылыми жауапкершілігінің шекаралары суретші кәсібінің (бейнелеу және

¹ Ричард Элдридж – Суартмор колледжінде Чарльз және Харриетт Кокс Мақдауэлл Философия профессоры. Ол бес кітаптың авторы, соның ішінде жақында ғана жарық көрген «Әдебиет, өмір және қазіргі заман» (2008), сондай-ақ Философия және әдебиет бойынша, Оксфорд анықтамасы (2009) және (Бернард Римен бірге) Стэнлей Кейвел және әдебиеттану: Скептицизм салдары (2011) деп аталатын төрт томдығының редакторы.

сәндік-қолданбалы өнер, сәулет өнері) өкілдерінің шығармашылық жауапкершілігінің шекараларымен алдын-ала анықталған.

Өнер сыны – гуманитарлық зерттеулер мен жалпы ғылыми білім туралы идеялармен қатар өз тарихында айтарлықтай өзгерді. Ғылымның дамуына қарап, оның қазіргі жағдайы мен оның қағидалары туралы тұрақты идеялары XVIII–XX ғасырларда қалыптасты деп айтуға болады. Бұрынғы дәуірлерді ғылыми кезеңге дейінгі кезең немесе ғылыми әдіснаманың әртүрлі кезеңі ретінде анықтауға болады. Тарихшылар, теоретиктер және ғылым философтары (мысалы, М. Фуко) осы бағытта ғылыми білімнің теориясы мен практикасын зерттеумен айналысты. Осы саланың мамандары қазіргі ғылымның ерекшеліктерін (XVIII–XXI ғасырлар) шындық пен ғылыми білімді объективті және динамикалық бейнелеудің жалпы тұжырымдамалары арқылы статикалық және тексерілмейтін білімге балама ретінде қарастырады [14].

Өнертанудағы семиотикалық әдіс – зерттеудің семиотикалық әдісі нәтижесінде өнер тарихында пайда болады, басқа пәндерде егжей-тегжейлі дайындалған тәсілді беру – семиотика (шетелдік дәстүр бойынша: семиология). Бұл әдістің ерекшелігі ол бейнелеу өнері мен сәулет өнеріне арнайы құралдарды қолдану арқылы жүзеге асырылатын коммуникация саласы ретінде қарайды, бірақ бұл вербальды қарым-қатынас моделінде жақсы зерттелуі мүмкін [15].

Қазіргі заманғы өнертану әдістерінің жүйесін төмендегідей сипаттауға болады. Бұл феномендерді зерттеу арқылы 1) «өнер туындылары және сәулет өнері; 2) шығармашылықпен, суретшілер білімімен, көрмеге байланысты тарихи процестердің

шығармада көрініс табуы; 3) суретшінің шығармашылық тұлғасының көріністері, тапсырыс берушілер мен өнер көрермендерінің талаптары – өнер тарихы зерттеу объектілерінің табиғаты мен сипаттамаларында алдын-ала анықталған бірқатар тәсілдерді дамытты. Бізге таныс кеңестік ғылымда осындай табиғи жолмен пайда болған әдістер: тарихи және өнерді иконографиялық зерттеу әдісі, формальды-стистикалық талдау әдістерін айтуға болады» [14].

Эстетикалық зерттеу тәсілі – эстетика міндеттерін шешуде диалектикалық талдау элементтері антикалық эстетикада Платонның сократ диалогтарында, кейіннен XVIII–XIX ғғ. неміс философиясында И. Кант, Ф. Шеллинг, Г. Гегельде қолданылған. Олар эстетикалық категорияларды қандай да бір эстетика пәнінің жеке міндеттерін шешуде диалектикалық идеялар түрінде қолданды. Неміс философтары диалектикалық зерттеу әдісін эстетикалық мәселелерді зерттеуге ғана емес, сонымен бірге бүкіл әлемдік көркемдік процесті талдауға сәтті қолданды. Мұндағы атқаратын маңызды қызметі – бұл дүниені эстетикалық қабылдау ерекшеліктерін және көркем шығармашылықты эстетикалық категориялар арқылы көркем образдарда тікелей іске асырылатын кеңестік ретінде зерттеуге ғылыми-тарихи көзқарас тәсілі ретінде көрініс табады [16].

Өнер философиясы, эстетика және өнертану ғылыми пәндер ретінде ерекшеліктерге ие. «Эстетика мен өнер философиясының ғылыми объективтілік деңгейі өнертануға қарағанда жоғары, өйткені соңғысы бағалау жағынан онша еркін емес» деп тұжырымдалады [17].

Өнер философиясы мен өнертану олардың жалпылық деңгейімен

және сәйкесінше эмпирикалық шындықпен байланысының сипатымен ерекшеленеді. Өнертану, тіпті таза теориялық болса да, көркемдік тәжірибеге жақын және әдетте олардың гипотезаларында эмпирикалық тексеру жолдарын көрсетеді. Өнер философиясы абстрактілі, оның тұжырымдамалары нақты өнер туындыларынан ғана емес, олардың өнерді қабылдаудың жинақталған тәжірибесі туралы негізінен бастау алады. «Өнер философиясының үлкен абстрактілігі, спекулятивтілігі оның көкжиегінің кеңеюін қамтамасыз етеді. Сонымен қатар, нәтижесінде өнер философиясы көбінесе схемалық және спекулятивті ой нәтижесі болып шығатын қауіпі де бар» [17].

Нәтижелер

Сәйкестендіруге қарсы нақтылау (Identification versus elucidation) тақырыбында Р. Элдридж тағы да бірнеше теориялар мен авторларын келтіреді. Мұндағы өнер философиясының міндеті белгілі бір туындыларды өнер функциялары мен маңыздылығын сыни тұрғыдан түсіндіруге қарсы теңдестірулерден тұрады, өйткені олар нақты жағдайларды көрсетеді. Сәйкестендіру міндетіне көп көңіл бөлетін өнер теорияларына Юмның сараптамалық талғам теориясы, Джордж Дикки сияқты институционалды өнер теориялары және Джеррольд Левинсонның тарихи өнер теорияларына тоқталады. Мұндай теориялар түбінде айтарлықтай эмпиристік және материалистік эпистемологиялық және метафизикалық міндеттемелерге ие болады. Теорияның негізгі міндеті - ғаламдағы физикалық заттардың ішінен өнер деп саналатын алуан түрлі заттарды ажыратып алу. Юм осы жұмысты орындау үшін сарапшылардың шешіміне

жүгінеді [18; 68, 255 бб.]. Жорж Дики өнер институттарын және өнер әлеміне таныстыру идеясын ұсынады [19]. Левинсон объектіні уақытында көрсетуге шақырады, себебі оны «кез келген тәсілмен өнер туындылары бұрын-соңды болмаған немесе дұрыс қарастырылған» деп санайды².

Нақтылау (elucidation) міндетін атқаруда жалпы анықтаушы өнер теориялары ретінде ең алдымен Аристотельдің көркем бейнелеу теориясы, Канттың көркемдік құндылық теориясы және Дж. Коллингвудтың экспрессия теорияларын қамтиды³. Бұл теориялардың барлығы бізге өнердің қалай және не үшін жасалатындығы және біз үшін маңызды болуы керектігі туралы егжей-тегжейлі жеткізуді ұсынады. Олар адамның негізгі мәселесін шешуде немесе адамның негізгі мүдделеріне жауап беруде өнердің функциясын белгілеуге міндеттенеді. Осылайша ең алдымен адамның проблемалары мен мүдделеріне назар аудара отырып, физикалық емес терминдермен сипатталған, мұндай теориялар төменгі рационалистік және функционалды эпистемологиялық және метафизикалық міндеттемелерге ие болады. Олардың әрқайсысы үшін өнерге бару және оған қатысу адамның өмірін жақсарту үшін өте маңызды: мысалы, адам өмірінің не екенін білу және қызығушылықтарды үйрету, табиғи және мәдени әлемдерімен өзіндік үйлесімділікке қол жеткізу және жеңуге ақыл мен іс-әрекеттің репрессивтілігі мен қаттылығы.

Көру туралы түсіндірме теорияларын Р. Элдридж шамамен үш түрге бөледі: феноменологиялық объективті; объективті; және ақпараттық теориялық. Феноменологиялық немесе субъективті теорияларда таңбаланған бетте көрінетін

S тақырыбы көрермен тәжірибесімен анықталады⁴.

Феноменологиялық теориялардың артықшылығы қай салада және несімен? Феноменологиялық теориялардың артықшылығы – олар графикалық бейнелеу белгілі бір тұрғыдан туындайтынын айқын көрсетеді және біз S-тің M-да бейнеленгенін көргенде көрнекі тәжірибенің ерекше түрі пайда болатындығын атап көрсетеді. Объективті теориялар керісінше, суреттер мен фотосуреттер ең алдымен объектілер мен олардың қасиеттері туралы деген пікірге негізделеді және суретшілер мен фотографтар қандай да бір жолмен психологиялық тәжірибені қоздыратын белгілі бір беттерді шығаруға тырысады деген ойға негізделген⁵. Көру туралы ақпараттық теория көрнекі бейнелеу «ұқсайтын» кезде салыстырмалы түрде шындыққа сәйкес келуі – визуалды ұсынуға жатады. «Яғни, сіз әрдайым өкілге(представитель) қарап, оның әр түрлі жақтарына назар аударған кезде, ойында бейнеленгендер туралы көбірек ақпарат алынуы керек» [20, 204 б.]. Репрезентациялық визуалды зерттеудің бұл түрі – көру туралы ақпараттық теория сипаттамамен, ауызша ұсынумен мүмкін емес.

Коллингвуд «Өнер қағидаларында» эмоцияға байланысты туындауы немесе қабылдануы мүмкін психикалық процестердің бай психодинамикалық теориясын дамытады. Коллингвуд үшін кез-келген сананың эмоционалды

заряды бар. Тұжырымдамасыз өрескел сезімталдық деңгейінде бұл эмоционалды қуат бірден өзінің тәжірибелік өрісінің сенсумына немесе сапасына дәнекерленген. Сезім – бұл Коллингвудтың сезім мен эмоцияның біртұтастығын білдіретін ұғымы. Бұл жедел эмоционалды қуат үнемі дене реакциясы кезінде босатылады. Мысалы, біреу қолын ыстық пешке ысқылап, (жылу) және (қарсылық) ауырсынумен қосылып бірден сезілетін сапаны сезінуі мүмкін, содан кейін бәрі бірден лезде ашылады. Жалпы сезімтал тіршілік иелері қоршаған ортаға осындай жауап береді [20, 160 б.].

Дискуссия

Әлі күнге дейін өнер шығармаларындағы тепе-тең қиыншылық қарапайым «өз жолымен жүру», ол қандай жол немесе сырттай өте түсініксіз болу дегенмен таразыланады. Суретшілердің әдетте өздерін табуы кейде олардың жұмысының құндылығы мен мазмұны қандай да бір жалпы нәрсе айтқысы келгендіктен, бұл жұмыстар тек жеке қызығушылықтан туындағандықтан, сол жерден өздері де келіп теорияға құлайды. Р. Эддридж «Одан әрі оның мәні мен құндылығы туралы былай ойлауға болады: өнерді біз тану үшін қолданатын сын принциптері – өнерді түсіну мен бағалауды қамтамасыз етеді. Егер біз өнердің F маңызды болашағын анықтайтын және қандай да бір құндылыққа ие болатын орталық үздік шығармасын тағайындай білсек,

² Jerrold Levinson, "Defining Art Historically," *British Journal of Aesthetics* 19 (1979); reprinted in *Philosophy of Art*, ed. Neill and Ridley, pp. 223–39 at p. 230.

³ Р. Дж. Коллингвудтың экспрессия теориялары: R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1938), p. 41.

⁴ Robert Hopkins, *Picture, Image and Experience* (Cambridge University Press, 1998), pp. 53–63.

⁵ John Hyman, *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art* (University of Chicago Press, 2006), p. 73.

одан кейін, сынның міндеттері мен сыни жағдайды негіздеуге пікір айқын болғандай көрінер еді. Сыншы, әрине тек берілген жұмыстың F-те қазіргі немесе өткен уақытын және оның статусын айқындай білсе, маңыздылығы да орнығар еді. Елеулі формасы, көркем айқындылығы туралы сөз қозғағанда, мәдениетке сыни көзқараста немесе сонылыққа қол жеткізуде сыншы (не суретші) өнердің ерекшелігін анықтауда бәлкім, осындай тұжырымдамаға жиі сүйенеді.

Сонымен қатар, бұл дилемма үмітке алаңдатушылықты әкеледі. Болашақты айқындау үшін немесе абстрактыны және «метафизиканы» ұсынады. Оған маңыздылық формасы; үйлесімді де еркін ойын туралы шығарманың танымдық қабілеттері; көркем мәнерлілігі, сонымен, бұл фонды аз ғана түсіндіру арқылы болуы мүмкін, дерлік, немесе анықтаушы ерекшелік жеткілікті анық және нақты болып көрінеді (музыкадағы соната формасы; кескіндемедегі үшбұрышты композиция; уақыттың бөлшегі, драма орны және әрекеті), бірақ өнердің шынайы түрлерінде икемді, жабық және сезімтал келеді. Нәтижесінде жұмыс сынына арналған перспективалар пайда болғанмен, өнердің қалыптасқан анықтамасын анық басшылыққа алатын нәрсе «жарқын» болып көрінбейді. Нашар жағдайда, мысалы, Хайдегердің өнер туралы пайымдауында «жұмыс өзіне мақсат ретінде қоятын өмір ақиқаты» атты ұсынылған анықтама метафизикалық және парохиялық тар ұғымда көрінеді, мұнда Хайдегердің өз күш-жігерінің бөлігінде (мысалы, Платон басқа бағытта) бізде өнер мен өмірдің нақты формаларын басқалардың есебінен айқындаймыз» дейді Ричард Элдридж [1; 3,4 б.; 10; 36 б.].

«Гегельдің субъективизм туралы сындары» атты тарауда ол Канттың өнер туралы түсінігін бостандық қызметіндегідей кең қабылдағанмен, Гегель Канттың шығармашылық бейнесін тым индивидуалист және субъективті деп сынайды. Еркіндіктің шынайы және нақты сезімді бейнесі болу үшін Гегельдің пікірінше, өнер туындысы жеке гений мен оның субъективті психологиялық қажеттіліктері мен күштерінен ғана емес, сонымен бірге шығармашылық данышпанды кең таралған адамдармен араласудан және бостандық тұжырымдамасын ұстанудан басталуы керек [1; 132 б.].

«Неліктен сонылық маңызды: Адорно еркін ойлау туралы» деп аталады.

Ерекше көркемдік тәжірибе мәдени және утилитарлық тұрғыдан шығады, ал жаңа мағыналы нысандарды жасау қабілетімен мақтана отырып, шығарма салыстырмалы түрде алдыңғы қатарға шыққанмен, даму прогрессивті және ешқашан толық болмайды. Адорно, болған кезде осы алдыңғы нәтижелер туралы ескертіп: «тек сыни тұрғыдан қарастырылатын көркем туындылар, көркемөнер жасау, яғни еркін мағынаны қалыптастыруда [Верхалтенсвейске] рэйсон-д'тре-де бар» екенін мысалға келтіреді [1; 134 б.].

«Түсіндірмедегі плюрализм және шектеулер: Абрам, Фиш және Деррида» атты тарауында Фиш пен Абрамс, көркем мәтінді жазушылар мен оқырмандар сұйық лингвистикалық құралдарды қолдана отырып құрылымдар жасау арқылы түсінеді, бұл құралдардың қол жетімділігі мен дамуы оны алдын-ала қалыптасқан «психикалық мағынаны» аударудың орнына тек мағынаны құрайды. Олар тілдік практиканың жеткілікті жалпы алғышарттары мен коммуникациялық жағдайға қатысты

автор мен оқырмандар мәтіннің интерпретациясымен шамамен келіседі деп күтуге болады» дейді [1; 162 б.].

Деррида, керісінше, кез-келген сананың, тілдің құбылмалылығына, бақыланбайтындығына, тілдің өзгеруіне және қалпына келтірілуінің ашықтығына, тіпті кейде жалпыға ортақ айқын хабарға қызығушылық танытады. Оның өзі сыншылардың күш-жігерін сынаған кездегі ең күшті – мысалы, Руссодағы Жан Старобинский немесе Маллармэдағы Жан-Пьер Ричард – бір мәтінге немесе автордың жұмысына бір мәнді, мағыналы немесе хабарлама құруға тырысты. Керісінше, Деррида орталық бейнелі үзінділерде қолданылатын Руссо немесе Малларменің сөздері көп мағыналы немесе мағынасыз екенін баса айтады [1; 165 б.].

«Суретші-ізденуші әрекеті себептерінің табиғаты және артикуляция сипаты арқылы біз бірқатар даулы мәселелерді шеше аламыз. Түсінудің әртүрлі стратегиялары бір көркемдік объектіге қатысты немесе бір-бірімен үйлесімді болатын әртүрлі интерпретациялық мәлімдемелерге әкелуі мүмкін... Шекспирдің қазіргі индивидуализмге қатынасы туралы, оның гендерлік рөлдер мен гендерлік алаңдаушылық туралы, сахналық шеберлікке деген қызығушылығы және метафоралық қиялдың күші туралы бәрін бірден айтуға болады, өйткені осы заттардың әрқайсысы туралы ойлар негізді түрде туындауы мүмкін» деген ой айтады [1; 162 б.].

Театр теориясы бойынша жүйелі және сыни әдістер туралы Кристофер Балм «Театртану» атты оқулығында жазған. Ол театртануды дербес пән ретінде дамуы дәстүрлі тақырыптық пәнінен теориялық төңкеріс сынына қарай

дамығанын «Біріншіден, ХХ ғасырда режиссердің... қойылымның өзі әдеби сынның қолда бар құралдарының көмегімен қолданбайтын өзіндік күрделі көркем шығарма екенін ұқтырды. Екіншіден, таза тарихи пән болмас да, театртану қазіргі актерлік тәжірибені түсіндірумен айналысатын ғылым ретінде қайта қарастырыла бастады. Үшіншіден, осы онжылдықтар бойы гуманитарлық ғылымдардың барлық саласы кейін теориялық төңкеріс деп аталатын сынақтарға тап келді» дейді [21; 90 б.]. Демек, «семиотика, лингвистикадан және т.б. алынған идеялар мен теориялар театрға дәл солай оп-оңай қолданылмайтынын білдіреді. Семиотикалық көзқараспен айтсақ, театр – ерекше оқиға. Сондықтан семиотикалық теорияның театр теориясына жан-жақтан өнімді және сергек ықпал жасаған сынмен бетпе-бет келгені таң-қаларлық нәрсе емес» [21; 94 бб.].

«Қазіргі заманғы өнердің кейбір тәжірибелері: примитивизм, вернакуляризм, авангардизм және конструктивизм» атты тарауында Р. Элдридж дәстүрлі өнер – сәулет, әдебиет, музыка, кескіндеме, мүсін және би – бұқаралық ақпарат құралдары эстетикалық бекітудің керемет мүмкіндіктерін беретіні нақты түрде көрсетілген. Шығармалар осы бұқаралық ақпарат құралдарының әрқайсысында шығарылып, көрермендердің назарына ұсынылғандықтан, біз оларды сатиралар (комедиялар немесе трагедиялар) және элегиялар (идилиялар мен элегиялар) ретінде қабылдауды жалғастыра беруіміз мүмкін және біз бұл туралы дауласуымыз да мүмкін. Мәселе олар эстетикалық растауға қол жеткізе ме, әлде олар нәзік, бос, саясаттандырылған, тек сәндік, ойын-сауық, ермек, моральдық және т. б.

қатарында ма? Алайда, жаңадан пайда болған көркемөнер шығармашылығының эстетикалық тұрғыдан бекітуге және материалды қиялмен зерттеуге ерекше бейімделген тақырыпты ойлау мен эмоционалды қарым-қатынас орталығы ретінде ұсынуға қалай қарайтындығын бір сәт еске түсірген жөн» деп ескертеді [1; 274 б.].

Бұл жерде автор постструктурализм мен психоанализ, феноменология, мәдени материализм жаңашыл теориялары әсер етіп тұрғандығын айтады. Р. Элдридж қарастырған өнер философиясының қызметі мен маңыздылығын сыни тұрғыдан түсіндірулерін келесі деректермен салыстырып көрейік. Дэвид Боерсема «Өнер философиясы: Эстетика теориялары мен тәжірибелері» [4] атты еңбегінде өнер философиясының негіздері және олардың қазіргі заманғы шығармаларға қалай қолданылатындығы туралы жазған. Әр тарау философияның негізгі үш көзқарастағы әртүрлі идеяларын: метафизика, гносеология және құндылықтар теориясын қамтиды. Стивен Прессфилд әрбір өнер адамы шығармашылығында «Өнер шайқасы» [5] атты кітабында тұлғаның барлық кедергілерді қалай жеңіп шығып, өзінің ішкі шығармашылық шайқаста жеңіске жетуі туралы жазған. Шығармашылық міндеттерінің нәліктен қиын екендігін және оларды неге машина сияқты қайталай алмайды? Біз идеяларды алған кезде «жоғары» мақсаттармен бетпе бет келеміз. Белгілі бір идеялар сурет салуға, жазуға кездейсоқ итермелейді. Бірақ идеялардың шабытпен ойға келуі оңай тәрізді болғанмен, бұл идеяларды жүзеге асыру қиын екені туралы автор мәселе көтереді. Роберт Анридің “The Art Spirit” («Өнер рухы») [6] еңбегі басқа өнер мектептері үшін негізсіз болуы

мүмкін. Бірақ, онда автордың өзі жұмыс істеген және осы студенттермен бөліскен өнерді құрудың барлық жүйелі тәсілдері қамтылған.

«Өнер және сұлулық философиясы» (“Philosophies of Art and Beauty”) [7] – бұл әлемдегі ең ұлы ойшылдардың эсселері мен жазбалары үлкен көлемде берілген еңбек. Платонға дейінгі аралықта өнер әлеміне әсер еткен және біздің өнер туындыларына деген көзқарастарды өзгерткен идеялар мен тұжырымдамалары Альберт Хофстаде және Ричард Кунс редакциясында топтастырылған. Объективті сұлулық пен визуалды бейнелеу процесі тәрізді идеялар өте күрделі болғанмен, олардың барлығы өнер саласындағы суретшілер үшін құнды деректер ретінде келтірілген. Авторлар Дэвид Бэйлз және Тед Орланд “Art & Fear” («Өнер мен үрей») [8] тақырыбында әдетте көп суретшілер қозғай бермейтін бірнеше суретшінің өнер шығармашылығындағы кішігірім нюанстарды жазу тәсілі ретінде пікірлерін жинастырған. Көбінесе креативті суреткерлер шығармашылықтағы тығырық, өзіне деген сенімсіздік пен көптеген мәселелердің қатарындағы өзін дәріптегіштік алдау синдромы тәрізді қиындықтарға тап болады. Бұл кітапта керемет шығарма жасаудың неге соншалықты қиын екенін сипаттайтын жағдайлар талданған. Шығармашылық үдерістің басынан аяғына дейін таңғажайып туынды жасалу «аясы» сипаталады. Ең негізгісі, бұл шығармашылық тосқауылдың азаптарын және жаңа бастаулардан қорқудың себептерін қамтиды.

Гегельдің “Introductory Lectures on Aesthetics” («Эстетика дәрістеріне кіріспе») атты кітапта дәстүрлі философия тұжырымдамаларына,

эстетика туралы кіріспелік дәрістеріне оралу қарастырылған. Гегель – мүсін жасаудан бастап кескіндеме өнеріне дейінгі өте мығым пікірлері бар ең кең таралған философтардың бірі. Бұл кітап Гегельдің 1800 жылдардың басындағы өнер мен сұлулық туралы пікірлерінің көшірмесі. Әрине, философияны, өнерді немесе екеуін тең қарастыру үшін өте құнды басылым. Ерекшелігі, бұл кітапта Гегельдің көптеген пікірлері туралы ой бөлісетін суретшілер мен жазушылардың түсіндірмелері бар [9]. Остин Клеон “Steal Like an Artist” («Суретші тәрізді ұрла») [10] кітабы тақырыбы жағынан басқаша естілгенмен, шындығында автор нағызғы өнер философиясы мәселелерін көтерген. Дегенмен, ондағы идеялар суретшілер үшін жеткілікті философиялық ойға ие. Остин Клеон кітабы әлі күнге дейін үлкен жетістікке қол жеткізуде. Автор өз кітабын өз ебектерінің ішіндегі оңай оқылатыны деп санағанмен, талапкер немесе кәсіби суретшілер үшін де мұнда тартымды идеялар бар. 160-тан астам шағын беттерде Остин шығармашылық туралы өзінің ойларымен және тәжірибелерімен бөліседі. Идеялар қайдан шығады, суретшілер басқалардан қалай қарыз алып, одан көптеген қандай да бір жаңа туынды шығатындығына мән береді. Сонымен қатар, «өнер» деп саналатын құндылықтармен бөлісіп және сізді өзіңізге осы сұраққа жауап беруге мәжбүр етеді. Graham «Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics» [11] «Өнер философиясы: эстетикаға кіріспе» деп аты айтып тұрғандай бір пәннен екінші пәнге өтіп, тақырыпты алғаш рет бұзуға қадам жасаған адамдарға шынай кіріспе ретінде ұсынылған. Шындығында, бұл кітап мәселенің тортасын қақ бөле, нысағаға дәл тигізетін шындықтарды көтереді. Мұнда Аристотельден Гегельге

дейінгі үзінділер мен көптеген басқа философтардың тұжырымдамаларын қамтиды. Тақырыптары жағынан сұлулық пен эстетика философиясынан бастап, қазіргі заманғы өнерге қатысты сын-пікірлерге дейін бар. Кез-келген шығармашыл тұлға өзіне қажетті құндылық табады. Бұл музыка, бейнелеу өнері, жазу, би және басқа да шығармашылық көріністерді қамтитын өнер философиясына негізгі кіріспе болуы керек.

Стивен М., Сан мен Арон Мескен редакциясындағы “Aesthetics: A Comprehensive Anthology” («Эстетика: кешенді онтология») [12] бұл мыңдаған жылдар бойғы көптеген авторлар арасындағы көптеген жазбалардың жиынтығынан артық емес. Философтар ұзақ уақыт бойы эстетика туралы пікірталас жүргізді және қоғам дамыған сайын бұл идеялар өзгерді. Негізгі кітаптың беретіні бұл эстетиканың қалай жұмыс істейтінін, өнердегі эстетика қалай және олардың қазіргі заманмен қалай үйлесе бейімделгенін өте жақсы түсіндіреді. Әлемдегі философия жанкүйерлері идеяларды Ницшеден бастап Шопенгауерге дейінгі аралықты оқуды ұнататындығын осыдан көруге болады. Автор Синтия Фриланд «Шындығында бұл өнер ме? Өнер теориясына кіріспе» [13] деп аталатын зерттеу еңбегінің тақырыбына қарағанда белгілі бір мағынада арандатушылық болып көрінуі мүмкін. Бірақ, бұл шығармашылық пен өзін-өзі көрсету астарындағы автордың рационалды және жеке идеяларының ұтымды көрінісі. Бұл жерде әңгіме, әсіресе қоғамның өнерге деген көзқарасын өзгерткен даулы тұстарына қатысты. «Бұл шындығында өнерге жата ма?» деген сұрақтар аясы ыдыс-аяқтар бейнесінен бастап, телешоуларды

қамтиды. Бұл туралы философия мен өнер теориясы туралы идеялардың, олардың қалай бірігіп жатқанын көру үшін қарастырылған сауалдарды құрайды. Көптеген тараулары психологияға қатысты әр түрлі өнер түрлерін қалай қабылдайтындығы туралы ми талдаулары мен оның тәжірибелері туралы ғылыми мәліметтер береді. Кітаптың негізгі идеялары өнердің кең ауқымдағы бейнесін және оның жылдар бойғы қалай дамығанын көруге көмектеседі. Онжылдықтар бұрын кейбір өнер түрлері соншалықты жиіркенішті көрінсе, ал қазір бұл қалыпты және тіпті жаңашыл ма деген сұрақтарды автор алға тартады. Бұл сұрақтардың жауабы Синтияның жазбаларында қатты талқыланады. Мұнда кітап өнер философиясын ауқымдырақ білуге мүмкіндік берген.

«Визуалды сурет, ұқсастық және ойын». Ричард Элдриж визуалды өнер саласындағы ұқсастықтың лингвистика саласынан өзгеше екендігіне терең мән береді. Осы арада зерттеуші Флинт Шеердің «Суреттерге терең үңілу: көрнекілік бойынша эссе» деген еңбегінен айырмашылықтық мысалдар келтіреді. Флинт Шеердің (лингвистикалық көріністерге қарағанда) көрнекі бейнелер ұсынылған нысанды танудың синтаксистік және семантикалық ережелерінің жоқтығына негізделгенін ескеріп, визуалды бейнені немесе кескінді лингвистикалық ұсынудан ажыратуға тырысты дейді. Бұл дұрыс, бірақ тағы да бір мақсатты жіберіп алды дейді Р. Элдриж [1, 99 б.]. Өйткені Гудман лигвист ретінде сипаттаманы ауызша ұсынудан бастап, тілдің басқа түрін – синтаксистік және семантикалық жағынан тығыз және салыстырмалы түрде көп пайдаланатындығы туралы мәселе қозғайды [22, 73 б.].

Кендалл Уолтон Гудманға денотацияның бейнені қарастыруда негізгі емес екендігіне қарсылық білдіреді, өйткені адамдарда бейнені (репрезентацияны) жасайтын әлем болуы мүмкін [1, 99 б.]. Қарастырылған объектілердің бар екендігі туралы болжам жасамай, оларды бейне ойынында тірек ретінде пайдаланды. Мысалы, адамдар шын мәнінде жоқ «жалғыз мүйізді» жануарлар суреттерін қарастыратын қиял әлемі бар делік. Демек, визуалды репрезентацияны таңдау мұнда конструктивті немесе белгілеу қызметі ретінде міндетті емес.

Ричардтың айтуынша, бұл қарсылық та маңызды емес. Себебі, қай әлем болмасын оның шынайы түрде бар не жоқ екенін түсіну мүмкін емес. Бұл жерде нақты жылқылардың, құстар мен бұғылардың қатарында жинамалы бейне «жалғыз мүйіздің» тұруы айқын емес. Репрезентациялар өзектіліктің кейбір белгілерімен байланысты болуы мүмкін. Сонымен қатар, Гудман ештеңе көрсетілмейтін суреттердің «бар-жоғын» егжей-тегжейлі қарастырады. Сиқырлы бейнені суреттің бір түрі ретінде жақсы түсінуге болады, бірақ оның белгісі нөлдік болатын сиқырлы сурет. Жоқ нысандарды көрсететін суреттердің мұндай түрлері болуы мүмкін, әдетте суреттер іс жүзінде бар нысандарды белгілеу үшін қолданылатындығы белгілі. Ал «жалғыз мүйіз» суреті денотациялық элементтердің рекомбинациясы нәтижесінде пайда болған, олар кейде нақты аттар мен жылқы бейнелерін суреттейтіндігін Гудман, сонымен, «Өнерлік тілдер» деп аталатын еңбегінде айтып отыр. Сонымен, Уолтонның қарсылығы жалпыға ұсынылатын дүниежүзілік тұтынуда – нақты белгілеу талаптарына сәйкес келмейтіндігі туралы [1, 99 б.].

Уолтонның екінші қарсылығы одан гөрі дәлелді және ол Гудманның шартты элементтерін классикалық ұқсастық теориясымен біріктіру жолын көрсетеді. Уолтон өзінің «Мимесис – сендіру ретінде» деген еңбегінде [22, 364 б.] Гудманның, мысалы, Вермеерді Брак суретімен салыстырғанда, үлкен реализмді түсіндірудің қиындайтынын айтады [23, 35 б.].

Уоллхейм атап өткендей, біз белгіленген нысанды, (мысалы, мысықты) т.б. көре аламыз. Сонымен қатар, антропологияда да, когнитивті психологияда да жақында жүргізілген жұмыс «бейнелік бейкүнәлілік» – жас сәбилер немесе оқшауланған тайпалардың бейнелік көрсетуінде жергілікті жүйесі жоқ – суреттердегі заттардың бейнесін бірден түсіру кезінде ойынға рұқсат етілгеннен гөрі – ойын немесе сенімнің нақты тәсілдерін үйренуді қажет ететін есептік жазбалар тезірек бейімделеді деп болжайды» дейді Майкл Ньюелл өзінің «Бұл сурет дегеніміз не? Оптика, реализм, абстракция деген еңбегінде [24, 11-14 бб.]. Сонымен қатар, Воллхейм де, Флинт Шеер де атап өткендей, адамдар бейнелер жасау мен оларға жауап беру кезінде өз тақырыптарын анықтауда «табиғи генерацияны» көрсетеді [25, 11-14 бб.]. Яғни, мысықтың немесе иттің бірнеше суретін танығаннан кейін, кез-келген суретті мысалы, бірден түсіну қиын болмайтынын Уоллхейм қорытындылайды [1, 38 б.].

Қандай болмасын өнер шығармасы барлық жағдайда оған сәйкес материалды қабат пен құрылымға ие объективті өмір суретін мәтін ретінде көрінуі мүмкін. Бұл мәтін қандай жағдайда тұрақты ілесулерімен және өзара байланыстарымен «пайымдауға» ашық болуы мүмкін бе? Музыкалық,

әдеби, кескіндемелік мәтіндердің «канондық» жалғыз дара дұрыс оқылуы бола ма?

Демек, бейнелік-тақырыптық құрылым константасы әртүрлі шығармалар мен өнердің түрлеріндегі мәнді құрау константасының кепілі емес. Бұл шығармадағы тақырып пен идеяның (пафосы) сәйкес келмеушілігін байқау өнер теориясындағы негізгі баптардың бірі екеніне Р.Элдридж көп мән береді.

Феноменологиялық немесе субъективті теорияларда таңбаланған бетте көрінетін S тақырыбы көрермен тәжірибесімен анықталады. Сонымен, Роберт Хопкинс көрермен S тақырыбын M таңбалы бетінде көреді, егер белгіленген жерді қарау тәжірибесі кескіндеме өзінің заты ретінде қабылдаған нақты объектіні қарау тәжірибесімен ұқсаса, дейді. Атап айтқанда, таңбаланған бетті қарау кезінде де, бейнеленген нақты тұрған нысанды қарау кезінде де M нысандағы нақты объектіні оның заты ретінде қарастыру үшін бірдей құрылым пішінін көру керек (визуалды тәжірибесі болуы керек), бұл жерде қолданыстағы объектінің сыртқы пішіні – оның контурын әйнек тақтасында объектіден белгілі бір қашықтықта орналастыру арқылы орналастырылатын контур» туралы Р. Хопкинс өзінің «Сурет, бейне және тәжірибе» атты кітабында осылай тұжырымдайды [26, 53-63 бб.]. Онда жоқ нысандардың суреттері үшін теорияға түзетулер енгізу қажет, өйткені біз бір тектіні, мысалы, сиқырлы суретте көре аламыз және карикатуралар сияқты әдейі бұрмаланған суреттерді көріп түсіне аламыз. Феноменологиялық теориялардың артықшылығы – олар графикалық бейнелеу белгілі бір тұрғыдан туындайтынын айқын көрсетеді және біз S-тің M-да бейнеленгенін

көргенде көрнекі тәжірибенің ерекше түрі пайда болатындығын атап көрсетеді [1, 39 б.].

Объективті теориялар керісінше, суреттер мен фотосуреттер ең алдымен объектілер мен олардың қасиеттері туралы деген пікірге негізделеді және суретшілер мен фотографтар қандай да бір жолмен психологиялық тәжірибені қоздыратын белгілі бір беттерді шығаруға тырысады деген ойға негізделген. Оның орнына суретшілер мен фотографтар бәрі қалай көрінетінін елестетеді немесе түсіреді. Сонымен, Джон Хайман S-ді M-де көруге мүмкіндік беретін ұқсастықтар, (а) окклюзия пішіні немесе контур пішіні мен саңылау түсі (нақты заттың тесікшесі арқылы ашылатын түс) арасындағы тікелей ұқсастық және (b) окклюзия пішіні және белгіленген бетте көрсетілген жергілікті түс көрерменге тәуелді емес» деп тұжырымдайды Джон Хайман [27, 76 б.]. «Объективті көз: Өнер теориясындағы түс, форма және шындық» деген монографиясында. Бұл теорияның артықшылығы – суретшілер бізге объектіге қатысты көзқарас тұрғысынан дұрыс түсіну үшін көп жұмыс жасайтындығын баса айтады. Объективті теориялар үшін қиындықтар туындайды, алайда біз суретшілер өз жұмыстарын қалай жасайтынын қарастырамыз. Доминик Лопес пен Майкл Ньюелл объективті теорияларға қарсы болғандықтан, суретшілер боялған бетіндегі жергілікті түстерді суреттелген объектінің диафрагма түсіне жиі сәйкес келмейтіндігін» Доминик Лопес «Бейнелеу түсі: эстетика және когнитивтік ғылым», философиялық психология [28, 415 б.], М. Ньюэлл «Бейне дегеніміз не?» атты мақалаларында дәлелдеген [29, 75 б.]. Әдетте боялған беттің жарқыраған түстермен бірдей болуы мүмкін емес,

өйткені олар күндізгі жарықта көрінеді, кез келген жағдайда суретшілер көбейтуге қарағанда «жарықтың, реңктің және қанықтылықтың арасындағы қатынастарға сәйкес келеді» дейді тағы да М. Ньюэлл [29, 75 б.]. Олар жарықтың белгілі бір жағдайларында бізге қалай қарайтындығын визуалды жүйелеріміздің жұмысын ескере отырып елестетуге тырысады (галереялардағы және табиғаттағы заттардағы суреттерден ерекшеленеді) Екіншіден, тіпті контурдың немесе окклюзияның көрінісі белгілі бір мәдени өзгеріске ұшырауы мүмкін (біздің визуалды жүйелермен белгіленген шекте), сондықтан нысандар қалай көрінетіні туралы дұрыс түсінік алудың әртүрлі тәсілдері бар; сондықтан кейбір нысандарға түсіру тұрғысынан бір көзқарас болмауы мүмкін. Ньюэллдің айтуынша, грек-рим суретшілері әдетте тегіс эллипсті емес, бұрышты эллипсті пайдаланады, оны бүгінде ыдыс-аяқ пен құмыралардың дөңгелек жиектерін сыртқы жағынан жасайды. Бұл суреттердің грек-римдік көрермендері эллипс белгілеріндегі ыдыс-аяқтар мен құмыралардың ерекше жиек беттерін бірден байқалады және біз де нысандарды түсіру тәсілдеріне біраз түзетулер енгізе аламыз» дейді зерттеуші Ньюэлл [29, 76 б.].

Өткен ғасырларда өнер адамды, әлемді табиғат деп бейнелеп, оны ұқсатуға тырысқандығы мәлім. Жаңашыл көзқараста табиғат әсем емес, оны көріп және сезіп тұрған адамның жаны әсем. Аристотельдің «ars imitator naturam» – «өнер табиғатқа еліктейді» атты қағидасы көптеген жүзжылдықтарға созылған өлшем болды. Дегенмен, өз жанынан қоспай, өлі табиғатты бейнелеу адам үшін адамды да, әлемді де көркейту емес, өнердің міндеттері өзгергеніне

жоғарыда көз жеткіздік. Шындығында, Аристотель қағидасының мәні әлде қайда кең болса: «өнер де табиғат жолын ұстанады, табиғат жасағанды өнер де жасайды, яғни, табиғат тәрізді формалар жасайды» дегенді білдіреді. Бұл табиғат жасағанды қайталау емес, енді шығармашылықтың жаңа стратегияларын іске асыруға бет алыстарды елестетін сияқты. Бұл мәнді. Онымен қатар, өнер Аристотельде «техно» ars атты ұғымға ие. Ол «жасанды форма беруді қамтитынға» қол өнері де кіреді деген. Сонымен, суретшінің көру шындығын бейнелеуге ұмытылысы оның әрдайым ізденіс идеалы болып келгені ақиқат. Ал, енді көру шындығы құнды ма әлде көркем ойланды қымбат па? Өнерде көркейтудің қандай басқа тәсілдері бар? Аристотельде өнер мимесиспен, қайталаумен байланыстырылды және ол санаған өнердің мәні сол ерекше қайталаудың тарихи суреттемеден айырмашылығы, өнер жалпылық туралы маңызды болатын заттар туралы айтатындығында. Өнер туындысынан жасалған нақтылық – «елес» ретінде адамды нақты эмоцияларды сезуге, бірақ «сахнаға жүгірмеуге», болып жатқан нәрсеге ара-қашықтық сақтауға тәуелді етеді. Осындай алшақтату және жинақтау амалы мүмкіндіктің ерекше дәрежесінде, болып жатқан «шынайы еместе» болады. Бұл өнердегі миместің сипаттамасы [30, 82 б.].

Көру ақиқаты бейнелеу өнері үшін мағынасыз болуы мүмкін емес. Ол міндетті түрде адамның сыртқы және ішкі әлемімен үйлесе, адам болмысының қандай да бір шынайы нұсқасын көрсетуі тиіс. Тура солай белгілі бір философиялық және эстетикалық талғам-талаптарымен әрбір дәуір, әрбір шығармашылық иесі өзінің уақытына

сай адамын бейнелеп, оның мәніне деген мінездемесін өзгертті. Күрделі қоғам мүдделері рухани өмірге тереңдей ене, жеке тұлғаға деген қызығушылық классикадан мұра болып қалған тұрақты «пластикалық» және «жалпы идеалды» көзқарастарды жеткіліксіз деп табады. Тарихи реалистік бейнелеу өнерінде адам мәні туралы тұрақты түсінік нақтылана, әлеуметтік мінездеме мен жеке тұлғаның ерекшеліктерін бойына сіңіреді. Адам келбетінде оның түр-тұрпатының дұрыстығы ғана емес, оның психологиялық айқындығына мән беріле, адамның келбеттілігі – оның ішкі жан дүниесі сұлулығының көрінісі арқылы көрсетіледі. Сұлулықтың өзгермелі ұғымдары орнына көркем бейнелеудің жаңа түрлерін әкелді [30, 83 б.].

Қорытынды

Сәйкестендіруге қарсы нақтылауда теоретиктер өнерді, заттан және жай еңбектен қандай айырмашылықты қарастыратындықтары сарапталып, Витгенштейн, Моррис Вейц және В. Э. Кенниктің өнер философиясына қатысты өнердің мәні жоқ дейтін және бір де бір функцияны орындамайтын деп табатын консерватистік көзқарастары айқындалды.

Р. Элдридждің репрезентация пен репрезентатив арасындағы «тікелей ұқсастық» сыры визуалды зерттеулерінде тек бейнелеу арқылы көрсетіліп, ойында бейнелену арқылы қосымша ақпарат алынатындығы пайымдалды. Автор антропология мен когнитивті психологияда «бейнелік бейкүнәлілік» – жас сәбилер немесе оқшауланған тайпаларда бейнелі көрсетудің жергілікті жүйесі жоқ дейді. Бірақ, бейнелік заттарды суретке бірден түсіру кезінде немесе сенімнің нақты тәсілдерін үйренуді қажет ететін есептік жазбалар

тезірек бейімдейтін болжам бойынша тақырыптық анықтаудағы «табиғи генерацияны» көрсетеді.

Оны зерттеушілердің, театртанушылардың еңбектерінде көркем сын, театр сыны суреттеу, баяндау, рецензиялау, сыни талдауларға құрылғанмен, жалпы өнер теориялары, Р.Элдридж пікірінше бәлкім, «сынды тікелей қолдана алмайтын тәрізді. Кейде олар қорқыныш, қызғаныш және мәдени үстемдікке ұмтылады. Олар суретшілер мен сыншылардың нақты жұмысына қатысты таңқаларлық емес және тіпті дұшпан болып көрінуі де мүмкін. Сонымен қатар, олар табиғи қызығушылықтан туындаған қуатты тәжірибеге және

оларға ұмтылуы мүмкін емес сияқты. Оның табиғаты мен құндылығы туралы айтқанда – ол әркімнің өзіндік немесе басқалардың тәжірибесі» [1; 5 б.]. Былайша айтқанда – өзіңіз бен өзгелерге бұл тәжірибенің табиғаты мен құндылығы туралы назардан ауытқу қиын, себебі, шығарманың тұтастығына, шешіміне нұқсан келуі мүмкін. Одан кейін біз өнер туралы ниетіміз бен пікірлеміздің оң не теріс екеніне соқтығамыз. Нәтижесінде талдау сынына арналған перспективалар пайда болғанмен, өнердің қалыптасқан анықтамасын анық басшылыққа алатын бағыттар гуманитарлық білімдер теориясымен ортақ екенін айтқымыз келеді.

Пайдаланылған деректер тізімі:

1. Richard Eldridge. An Introduction to the Philosophy of Art. Second edition Cambridge University Press, New York. 2014. – 324 p.
2. Электронная библиотека ИФ РАН. Новая философская энциклопедия. ИСКУССТВО. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0124a45b27a14302d1c56924> (Дата обращения: 18.09.2020).
3. 10 Best Art Philosophy Books [<https://conceptartempire.com/art-philosophy-books/>], accessed on 10.11.2020].
4. Boersema, David. Philosophy of Art: Aesthetic Theory and Practice. Taylor & Francis, 2018. – 374 p.
5. Pressfield, Steven. The War of Art. Black Irish Entertainment LLC, 2011. – 192 p.
6. Robert Henri. The Art Spirit. Forbes Watson: Books. – 1923, – 288 p.
7. Hofstadter, Albert. Kuhns, Richard. Philosophies of Art and Beauty. University of Chicago Press, 2009. – 708 p.
8. David Bayles. Art & Fear. Capra Press, 1994. – 122 p.
9. Hegel, Wilhelm Friedrich. Introductory Lectures on Aesthetics. Penguin Classics, 2004. – 240 p.
10. Kleon, Austin. Steal Like an Artist. Workman Publishing, 2012. – 160 p.
11. Gordon Graham. Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics. Routledge: 3rd edition, 2005. – 288 p.
12. Aesthetics: A Comprehensive Anthology. Edited by Steven M. Cahn and Aaron Meskin. Wiley-Blackwell, 2007. – 704 p.
13. Cynthia Freeland. But is it art? An introduction to art theory. Oxford University Press Inc., New York, 2001. – 254 p.
14. Искусствоведение и его методы в контексте развития общих представлений о научном знании. – URL: <https://iskusstvoed.ru/2018/04/01/iskusstvovedenie-i-ego-metody-v-konte/> (Дата обращения: 19.09.2020).
15. Семиотический метод в искусствоведении. – URL: <https://iskusstvoed.ru/> (Дата обращения: 10.11.2020).

16. Методологии изучения эстетики. Методы эстетического исследования. – URL: https://studme.org/198103134972/etika_i_estetika/metodologii_izucheniya_estetiki (Дата обращения: 18.10.2020).
17. Никитина, И.П. Особенности философии искусства, эстетики и искусствоведения как научных дисциплин // Культурология. Философия / Культура экрана <https://vestnik-vgik.com> (Дата обращения: 12.09.2020).
18. David, Hume. "Of the Standard of Taste" in *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, ed. Alex Neill and Aaron Ridley (New York: McGraw-Hill, 1995).
19. George, Dickie. *Art and the Aesthetic* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974) and his *The Art Circle* (New York: Haven Publications, 1984).
20. Collingwood, R. G. *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1938), – 160 p.
21. Балм Кристофер. Театртану. Кіріспе. – Алматы: «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры, 2020. – 224 б.
22. Goodman, Nelson, *The Languages of Art*, 2nd edn (Indianapolis, IN: Hackett, 1976).
23. Walton, Kendall. "Categories of Art," in *Philosophy of Art*, ed. Neill and Ridley.
24. Michael, Newell. *What is a Picture? Depiction, Realism, Abstraction* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).
25. Schier, Flint, *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
26. Robert Hopkins, *Picture, Image and Experience* (Cambridge University Press, 1998).
27. John Hyman, *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art* (University of Chicago Press, 2006).
28. Dominic Lopes, "Pictorial Color: Aesthetics and Cognitive Science," *Philosophical Psychology* 12 (1999).
29. Newell, Michael, *What is a Picture? Depiction, Realism, Abstraction* (London: Palgrave Macmillan, 2011).
30. Халықов Қ. Қазіргі заман өнеріндегі адам болмысы. Монография. – Алматы: «КИЕ» лингвоелтану Инновациялық орталығы ЖШС, 2016. – 350 б.

References:

1. Richard Eldridge. *An Introduction to the Philosophy of Art*. Second edition Cambridge University Press, New York. 2014. – 324 p.
2. Elektronnaya biblioteka IF RAN. *Novaya filosofskaya entsiklopediya*. ISKUSSTVO [Electronic library of the Institute of Philosophy RAS. New philosophical encyclopedia. ART]. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0124a45b27a14302d1c56924> (Date of access: 18.09.2020).
3. 10 Best Art Philosophy Books [<https://conceptartempire.com/art-philosophy-books/>]. html, accessed on 10.11.2020].
4. Boersema, David. *Philosophy of Art: Aesthetic Theory and Practice*. Taylor & Francis, 2018. – 374 p.
5. Pressfield, Steven. *The War of Art*. Black Irish Entertainment LLC, 2011. – 192 p.
6. Robert Henri. *The Art Spirit*. Forbes Watson: Books. – 1923, – 288 p.
7. Hofstadter, Albert., Kuhns, Richard. *Philosophies of Art and Beauty*. University of Chicago Press, 2009. – 708 p.
8. David Bayles. *Art & Fear*. Capra Press, 1994. – 122 p.
9. Hegel, Wilhelm Friedrich. *Introductory Lectures on Aesthetics*. Penguin Classics, 2004. – 240 p.
10. Kleon, Austin. *Steal Like an Artist*. Workman Publishing, 2012. – 160 p.

11. Gordon Graham. *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. Routledge: 3rd edition, 2005. – 288 p.
12. *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*. Edited by Steven M. Cahn and Aaron Meskin. Wiley-Blackwell, 2007. – 704 p.
13. Cynthia Freeland. *But is it art? An introduction to art theory*. Oxford University Press Inc., New York, 2001. – 254 p.
14. Iskusstvovedenie i ego metody v kontekste razvitiya obshchikh predstavlenii o nauchnom znanii [Art history and its methods in the context of the development of general ideas about scientific knowledge]. – URL: <https://iskusstvoed.ru/2018/04/01/iskusstvovedenie-i-ego-metody-v-konte/> (Date of access: 19.09.2020).
15. Semioticheskii metod v iskusstvovedenii [Semiotic method in art history]. – URL: <https://iskusstvoed.ru/> (Date of access: 10.11.2020).
16. Metodologii izucheniya estetiki. Metody esteticheskogo issledovaniya [Methodology for the study of aesthetics. Methods of aesthetic research]. – URL: https://studme.org/198103134972/etika_i_estetika/metodologii_izucheniya_estetiki (Date of access: 18.10.2020).
17. Nikitina, I. P. Osobennosti filosofii iskusstva, estetiki i iskusstvovedeniya kak nauchnykh distsiplin [Nikitina, I. P. Features of philosophy of art, aesthetics and art history as scientific disciplines] // *Kul'turologiya. Filosofiya / Kul'tura ekrana*. – URL: <https://vestnik-vgik.com> (Date of access: 12.09.2020).
18. David, Hume. “Of the Standard of Taste” in *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, ed. Alex Neill and Aaron Ridley (New York: McGraw-Hill, 1995).
19. George, Dickie. *Art and the Aesthetic* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974) and his *The Art Circle* (New York: Haven Publications, 1984).
20. Collingwood, R. G. *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1938), – 160 p.
21. Balm Kristofer. *Teatrtanu. Kirispe*. – Almaty; «Ultyq audarma byurosy» kogamdyk kory, 2020. – 224 b.
22. Goodman, Nelson, *The Languages of Art*, 2nd edn (Indianapolis, IN: Hackett, 1976).
23. Walton, Kendall. “Categories of Art”, in *Philosophy of Art*, ed. Neill and Ridley.
24. Michael, Newell. *What is a Picture? Depiction, Realism, Abstraction* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).
25. Schier, Flint, *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
26. Robert Hopkins, *Picture, Image and Experience* (Cambridge University Press, 1998).
27. John Hyman, *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art* (University of Chicago Press, 2006).
28. Dominic Lopes, “Pictorial Color: Aesthetics and Cognitive Science”, *Philosophical Psychology* 12 (1999).
29. Newell, Michael, *What is a Picture? Depiction, Realism, Abstraction* (London: Palgrave Macmillan, 2011).
30. Khalykov K. Qazirgi zaman onerindegi adam bolmysy. [Human being in Contemporary Art] *Monografiya*. – Almaty, KIE Innovation Center for Linguistics LLP, 2016. – 350 p. (In Kazakh)

Кабыл Халыков

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

«ВВЕДЕНИЕ В ФИЛОСОФИЮ ИСКУССТВА»:

Р. ЭЛДРИДЖ И ДРУГИЕ АВТОРЫ О ТЕОРИИ И КРИТИКЕ ИСКУССТВА

Аннотация

Теория и критика искусства в современной мысли философии искусства и искусствоведении имеют дискуссионные мнения о научной объективности, которые разными способами определяются в предмете исследования. Цель статьи заключается в проведении дискурс-анализа по книге Р. Элдриджа «Введение в философию искусства». В ней дается определение теории и методологии искусства, конфликтов и сочетания критических взглядов, базирующихся на ряде спорных вопросов в области философии современного искусства, эстетики и художественной критики. В задачи исследования входят: выявление условий философии искусства в соответствии с современными тенденциями мировых теорий искусства; определение критического мышления и художественной критики; рассмотрение артикуляции искусства как сущности и ценности природы и человека в форме определенного опыта; сравнительное изучение взглядов разных авторов на истоки философии искусства; определение особенностей взгляда на искусство как на естественный социальный опыт; понимание своеобразия предмета и взаимосвязь эстетики и философии искусства в современной истории искусства. В качестве методологической базы применены эстетический и семиотический методы искусствоведения, методы абстрактного и спекулятивного мышления философии искусства. Методология исследования содержит основные статьи по теории искусства, специализирующиеся на несовпадении тем и идей в разных произведениях и видах искусства с тематической структурой. В современных теориях визуализации Р. Элдридж выделяет репрезентацию примерно в трех формах: феноменологическая объективная, объективная и теория информации. В разделе «Задачи и условия философии искусства» обсуждается, кому нужна теория искусства, важность эмоций в произведениях искусства. Результаты исследования сосредоточены на взглядах Канта и критике субъективизма Гегеля в разделе «Гений и стремление к инновациям», «Почему это так важно: Адорно о свободе мышления», «Плюрализм и ограничения в интерпретации: Абрам, Фиш и Деррида», «Искусство и общество: современные художественные практики», «Некоторые эксперименты в современном искусстве: примитивизм, просторечие, авангард и конструктивизм». Культурный, философский и художественный анализ критических дискуссий Р. Элдриджа имеет перспективы для аналитической критики, которые четко определяют устоявшееся определение искусства, а также имеют общие черты с теорией гуманитарных наук.

Ключевые слова: философия искусства, теория, методы, абстрактные методы, спекулятивное мышление, искусствоведение, специфика, функции искусства, теории визуализации, современное искусство, практика.

Kabyl Khalykov

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

AN INTRODUCTION TO THE PHILOSOPHY OF ART:

R. ELDRIDGE AND OTHER AUTHORS ABOUT THEORY AND CRITICISM OF ART

Abstract

The theory and criticism of art in modern thought, philosophy of art and art history has several controversial opinions about scientific objectivity, which are determined in different ways in the subject of research. The purpose of the article is to conduct a discourse analysis based on R. Eldridge's book "An introduction to the Philosophy of Art", which defines the theory and methodology of art, conflicts and a combination of critical views, based on a number of controversial issues in the field of philosophy of contemporary art, aesthetics and art criticism. The tasks of article include: identifying the conditions of the philosophy of art in accordance with modern trends in world art theories; defining critical thinking and art criticism; consider the articulation of art – as the essence and value of nature, man in the form of a certain experience; a comparative study of the views of different authors on the origins of the philosophy of art; defining the features of the view of art as a natural social experience; understanding the features of the subject and the relationship between aesthetics and philosophy of art in modern art history. Aesthetic and semiotic methods of art history, methods of abstract and speculative thinking of philosophy of art are taken as the methodological base. The research methodology contains the main articles on art theory, specializing in the mismatch of themes and ideas in different works and art forms with a thematic structure. In modern theories of visualization, R. Eldridge distinguishes representation in approximately three forms: phenomenological objective, objective and information theory. The research results in the section "The situation and tasks of the philosophy of art" discusses who needs art theory and the importance of emotion in works of art, focused on Kant's views and Hegel's criticism of subjectivity in the section "Genius and the drive for innovation", "Why originality matters: Adorno on free meaning-making", "Pluralism and limitations in interpretation: Abram, Fish and Derrida", "Art and Society: Contemporary Artistic Practices", "Some contemporary practices of art: primitivism, vernacularism, avant-gardism, and constructivism". Cultural, philosophical and artistic analysis of R. Eldridge's critical discussions has prospects for analytical criticism, which clearly define the well-established definition of art and have common features with the theory of the humanities.

Keywords: philosophy of art, theory, methods, abstract methods, speculative thinking, art history, specificity, functions of art, theory of visualization, contemporary art, practice.

Автор туралы мәлімет:

Халықов Қабыл Заманбекұлы — философия ғылымдарының докторы, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, Халықаралық Конкорд академиясының мүшесі (Алматы, Қазақстан)
ORCID: 0000-0002-2515-6752
email: kabyllkh@gmail.com

Сведения об авторе:

Халыков Қабыл Заманбекович — доктор философских наук, профессор Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, член Международной академии Конкорд (Алматы, Казахстан)
ORCID: 0000-0002-2515-6752
email: kabyllkh@gmail.com

Author's bio:

Kabyll Khalykov — Doctor of Philosophy, Professor at T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, PhD, Professor, Member of International Academy Concord (Almaty, Kazakhstan)
ORCID: 0000-0002-2515-6752
email: kabyllkh@gmail.com



МРНТИ 02.91.91
УДК 1(091)(4/9)
DOI 10.47940/cajas.v5i4.290

GULZHIKHAN NURYSHEVA, BANU KALDAYEVA ¹

¹ Al-Farabi Kazakh National University (Almaty, Kazakhstan)

THE IMAGE OF A WOMAN IN THE TRADITIONAL KAZAKH WORLDVIEW

THE IMAGE OF A WOMAN IN THE TRADITIONAL KAZAKH WORLDVIEW

Abstract

The article is devoted to the image of a woman in the traditional worldview of the Kazakh people. Traditional worldviews that are divided into historical types and the evolution of ideas and trends associated with the problem of women which took place at these stages are being studied. It is important to consider the problem of women in the context of the traditional worldview. This is due to the fact that trends and stereotypes about the social role of gender are formed on the basis of deeply rooted ideas that are traditionally passed down from generation to generation. These concepts have evolved over a long history of society and have different aspects: historical, social, economic, political, cultural, religious. Since the central core of all this is the worldview of people, it is important to analyze the image of a woman in the traditional worldview. This allows us to understand the evolutionary path of society's understanding of women's problems and its foundations. To preserve one's identity in the context of today's globalization, it is necessary to study the traditional system of values of the Kazakh people, the evolution of the system of ideas about the place and role of men and women in society, the historical experience of the people in relation to gender relations.

In today's world, the globalization of culture and the national renaissance go hand in hand. In the culture of the 21st century, on the one hand, a common world culture of the whole planet is being formed, on the other hand, there is a growing interest in the cultural diversity of each nation and its development. The relationship between cultural heritage and modern culture is clearly reflected in the relationship between tradition and modernity in the image of today's Kazakh woman. Any culture is not established by force in a short time, the factors that regulate the culture of the people are formed over the centuries. Therefore, it is important to systematize the image of the Kazakh woman in modern culture, starting from the analysis of the image of mother in Kazakh mythology, motherhood in the Kazakh genealogy, the image of women in the heroic songs, as well as the image of women in the works of poets.

Key words: image of a woman, traditional Kazakh worldview, essence of a woman, "the concept of a Kazakh woman", folklore.

Introduction

The issue of studying the image of women has never been neglected. For centuries, the soul, the mysterious world, the tenderness, the beauty, the wisdom, the courage, the moral qualities of a woman have been a special theme. With its mysterious nature and beauty, the innermost secrets, feelings, thoughts and emotions of a woman, who have always been the basis of poetry and work, have been deeply rooted for centuries as a unique issue.

In the history of the Steppe, there were many outstanding women who became the greatest pride of the nation. In the pleiad of prominent women of the world – the great queen of the Massagetae Saka Tomyris, who overthrew the king Cyrus the Great, the founder of the great Persian Empire. It is worth noting the daughter of the Saka king, the wife of the commander Mermer, the ruler of the whole city Roxonaki, about whom there is a beautiful legend that made her a symbol of justice and patriotism. We must remember the powerful and warlike Boarix, the queen of the HunnoSavirian Union, who owns the historical merit of concluding a peace treaty with the Byzantine Empire. We all know and are proud of our heroines – Aliya Moldagulova, Manshuk Mаметova, Hiuz Dospanova. Kazakh poet, composer and philosopher Abai Qunanbaiuly became a great son of the Kazakh Steppe thanks to his mother Ulzhan and grandmother Zere. We are also proud of the famous composer-kuishi (domyra player) Dina Nurpeisova, who was recognized as the National Artist of Kazakhstan for her musical accomplishments.

In traditional Kazakh history there were known numerous women who ruled people, mothers who ruled whole tribe, heroines who were known for their braveness, and women who were worshipped because of their sacred qualities, famous orators and very well-

known musicians. Some of them were forgotten in the pace of history, some of them are still in the memory of nation through myths and legends and became the source for spiritual national artifacts. Minaret and syrlitam in the shore of Syr Darya for Biken, Monuments for Aisha bibi and Baba azhe in Taraz, monuments of Belen ana Bolgan ana in the shores of Sarisu, monuments of Domalak ana and Karligash ene in Shymkent all these picturesque and beautiful monuments prove that statement.

According to legends with toponymy related to women it can be easily noticed Kazakh traditional gender position, which highly evaluated place of women in society according to their wisdom, character.

It is difficult to describe the contribution of women to the formation of the Kazakh people as a nation. That is why our people liken the sacred land, the sacred Motherland, the language to a noble, honorable, kind and sunny Mother. The Kazakh woman saw all the hardships with her people, rode with men in battle, took up arms, and in peacetime “shook the cradle with one hand and shook the world with the other”, taught her sons and daughters the wisdom of the steppe. There is a lot of evidence for it. From ancient epics Domalak ana, Aisha bibi, Kassym khan’s mother Zhagan bike, Esim khan’s mother Zhaksy bike, Bopay and Aiganym, Ulpan apa only a part of women.

The image of women in Kazakh folklore is also pleasing, uplifting and touching. Their indomitable character, their unique personality, the power of art, inevitably captivate the human soul. Brave and courageous girl Nazym, unchanging faithful spouse, caregiver, friend Kurtka, tender young girl Kyz Zhibek, Bayan Sulu, sisters Aiman-Sholpan, smart and resourceful Karashash, incomparable immortal images created by unique masters. And in the written culture, the love of a beautiful woman, a kind mother in the

works of Abai and Ibrai, S. S. Toraihyrov's Kamar, Apakai, M. Dulatov's Zhamaly, S. Kubeyev's Gaisha, S. Seifullin, B. Mailin, S. Mukanov's "free woman", "fighting woman" and Zh. Aimaurov's Akbilek, Shcherbanuy, The images of G. Musrepov "mother", "strong mother", "heroine mother", Ulpan, Aklima – new images that embody the noble qualities of our people in all their essence through wisdom, emotion and courage. In general, we understand from the teachings of the greats that the mother is the driving force of society, the basis of unity, the mirror of life that determines the image of the country, the handle of the country. The image of a mother is measured by the image and customs of that country.

Methods

In recent years, a great deal of work has been done by Kazakh researchers to study the history, language and religion, mentality, traditional culture and worldview of the Kazakh people. The desire of a newly independent country to recognize itself is a legitimate, historical necessity. The analysis of the traditional worldview of the Kazakh people on the issue of women allows us to answer many historical questions. Methodological basis is the analysis of women's issues in the Kazakh traditional worldview by historical and philosophical methods. The methods of historical and logical, comparative analysis, systematization, generalization were also used, and the authors also used the methods of generalization, synthesis, description.

Results

All works of art are rooted in folklore and find a traditional continuation. A wide range of themes, a variety of themes, immortal ideas, living ideals, which have risen to the highest level today and are included in the golden fund of world literature, have traditionally continued

in the oral literature, including poetry attracted.

"Kazakh folklore, deeply rooted in antiquity and ethnic history, is represented by heroic tales, lyrical and epic poems, tales, and legends, created mainly on the basis of historical events witnessed by people. Their primary sources could be short stories about the heroism of people, distinguished by military prowess, stories about the tragic love of unhappy young people who challenged injustice, active and proactive people's imagination that revealed itself in the struggle against natural forces. They are deeply patriotic by content, poetic in presentation, imbued with a call for unity, fortitude, perseverance, and tenacity in pursuit of the goal. These stories like a drop of water reflect the fate of these people, their wisdom, and attitude toward the world. Kazakh folklore is unique; it includes more than forty genre varieties, many of which are typical only for Kazakh folklore. This folklore is inexhaustible: it includes not only heroic legends, lyrical and epic poems, stories, legends, folk songs, love and ritual songs, philosophical reflections, dedications, and instructive tales, but also many witty sayings, riddles, aphorisms, proverbs, farewell and funeral chants, lullabies, incantations, and spells, giving a complete picture of the Kazakhs' existence and world outlook" [1, p. 203].

Folklore has always been rich in aesthetics, where there is no world beyond beauty. As a product of national consciousness, they are always deeply intertwined with aesthetic thought. In the works of folklore, artistic criticism and notion are formed as a twin concept, and from the very beginning is associated with the requirement to sing beauty. Phenomena of life: a hero defended by the country, a boy and a girl who fought for their freedom, a wise old man sings in accordance with the laws of beauty.

To judge the significance of a woman

in a nomadic society, we will have less historical sources than legends, which are the most authentic source, because legends are people's interpretation of an extraordinary event. It is known that steppe women differed from women of other Eastern peoples in that they possessed much greater independence and freedom, often taking a direct part in the fateful decisions of the people. The steppe gave birth to such types of women as a friend/companion, a counselor of the khan, a kinswoman, a woman-wit, and, finally, a warrior woman.

The greatest respect for a woman is filled with the creators of the Kazakh epic. There, a woman is valued along with a horse and a weapon. And the most interesting is that she is personified as the batyr's (Kazakh hero's) mind, his intellectual resourcefulness, while the batyr himself is portrayed as a kind simple-minded ruffian who should always be guided and supported. But, one way or another, a woman in the steppe is always with a man.

In love epics and lyric-epic songs, the issues of human freedom and women's equality are often raised. These songs have great moral, humanistic and aesthetic significance in the education of future generations.

The Kazakh people have a tradition of respecting women. The girl was given as a guest for a few days, and she was brought up as a shard of gold, a piece of silk. If we look at the past history of the Kazakh people, who had a special respect for women, the source of tenderness and beauty, there are many women who danced, joined the group and spoke through the legendary efforts of the people. Kyzai, Karashash, Muryn, Batey, Uldai, Enen and others. The names of the tribes named after women are still known today.

Images of Juliet and Isolde in Western literature, Tatiana and Anna Karenina in Russian literature, Layli, Zukhra, Shyrin in

Eastern literature, Karashash, an ordinary woman in Kazakh literature, who won the khan with wisdom, Akzhunis, Nazym, Kurt, who honored her loyal love and accompanied her hero, Gulbarshin, Bayan, Kyz Zhibek, Aiman-Sholpan, May and Enlik, Gaisha and Shuga, who aspired to freedom and equality, were the victims of an unjust society, but they were the bright images of the people's thoughts and dreams.

Any image is based on national character. National character is formed on the basis of the peculiar psychological structure of the population. Socio-historical, as well as geographical environment reflects the originality and peculiarities of art and literature, first of all in the national psychological structure, and then through the psychological structure. We would like, as an evidence-based argument, to quote Kazakh writer Ilyas Esenberlin, who in the last century said such important words, "The nature of the people is determined by the woman-mother. Women of each people actually determine the national character. Perhaps, in the entire East, you will never find a more freedom-loving and free woman than the Kazakh woman. She never hid her face behind the tight net of the veil, she knew how to love and fight for her love, she was not afraid to hold advice together with the eldest, and, if necessary, she took a quiver with arrows, short and curve, and sat in the saddle. Kazakh legends preserved many names of brave and wise women", – said the author of the trilogy "The Nomads" [2].

In order to penetrate deeply into the manifestation of national character, it is necessary to determine the reasons for the formation and growth of the nation in every aspect of that national character. For example, the perseverance, naivety, brotherhood, hospitality, gentleness, forgiveness in the character of Kazakh women are the hallmarks of our nomadic ancestors, who have used the steppe as much as necessary. However, this is not

a permanent metaphysical phenomenon that never changes.

When we talk about the image of women as a symbol of beauty, elegance, beauty, we must not forget that each nation has its own peculiarities in the perception and perception of beauty. For example, in the Kazakh oral literature and poetic works there are many works dedicated to the sculpture of women's beauty and appearance. The Kazakh people have many names for the eyes: for example, sheep's eye, black eye, transparent eye, smiling eye, etc. We see the natural and traditional complexion of the Kazakh beauty through the phrases "money on the forehead", "cold moon", "a braid on the wrist, a gentle squeak". The Kazakh people have always admired their daughters, called them "aq mangdaily" ("who has white forehead"), "quralai kozdi" ("who has eyes of saiga calf", i.e. "who has beautiful round brown eyes"). Women of the Great Steppe always had a special status in the social hierarchy of the Kazakh state, that is why the Kazakh people traditionally retained a respectful and careful attitude to women – keepers of the hearth.

In folklore, the tradition of creating the image of "perfect beauty", "wonderful woman", "faithful spouse" is clearly seen in various stories, epic songs and legends. For example, in the fairy tales "Aibarsha under the moon", "Daily under the sun", "Aidai sulu Aisulu", "Zhusup-Zylika", "Muhabbat-name", "Kozy Korpesh-Bayan sulu", "Kyz Zhibek", "Er Targyn". In the songs "Alpamys Batyr" the devotion to the beloved, the beauty of the beauties who have been waiting for their spouses for many years, without extinguishing the fire of hope, are especially beautiful.

The nature of women and her difference from men is noticed by her beauty. The beauty is only women's feature. So, it is a logical that each woman strives for beauty, and poets, as whole people, desire for beauty.

The description of Abai concept of Beauty are reflected through following combinations: spacious forehead, bronze hair, light throat, reddish face, black eyes, eyebrow arch, the gluttony looking at her, honey lips, red flower, clean white teeth, scent smells like a flower, thy light is sunshine, friendly human, forgiving person as a cast white silver, eye is shining as a beautiful black eyes, bright face, reddish side bars, the faceted nose straight descending through the forehead, bronze black hair like a silk, struck to eyes, as a wave and etc. From these named combinations we can clearly notice the suitable meaning about the beauty of Kazakh Nation. One line of them is the combinations which have formed earlier on Kazakh people's consciousness, and another of them is pattern of words which poet constructed.

Educated, arrogant, cool-minded, intelligent, strong-willed women with great spirit in our original literature Akkozy, Gaukhar (I. Esenberlin "Nomads"), Aisheshek-begim (M. Magauin "Alasapyran"), Bopay (A. Kekilbayev "Urker", "Elen-alan") etc. can be called. They are delicate, sharp-eyed, noble and courageous. Such images are Kulshan (H. Esenzhanov "White Ural"), Botagoz (S. Mukanov "Botagoz"), Aigansha, Bobek, Kenzhekey (A. Nurpeisov "Blood and sweat"), Rukhiya, Arshagul (S. Smataev "Elimay").

M. Auezov, S. Mukanov, Zh. Aimaurov, M. Magauin, I. Esenberlin, A. Kekilbaev and others were able to show the morality and behavior of a woman by depicting the delicate phenomena of a woman's face.

Discussion

In the traditional Kazakh worldview, there are original categories that express personality and individuality. Such a concept includes "nobility". Nobility is a characteristic of both men and women, rich and poor. Not everyone has

it. Zh.Moldabekov divides the levels of nobility as follows: nobility of race and blood, nobility of the citizen, nobility of the people [3, p. 208].

In particular, the concept of “Kazakh woman” in the works of poets to the values of the above national worldview.

Indeed, in folk legends and songs, historical stories, genealogies, national customs and traditions, it is often said that our ancestors paid special attention to their ancestry. According to L. Gumilev: “... Special attention is paid to the origin of his mother. For example, the reason for the removal of Prince Toremen from the throne was “the low origin of his mother. Of course, this is just a ruse, a maneuver of his political enemies, but look at the interestingness of that argument” [4, p. 72].

“Revealing the essence of the concept of happiness, which occupies an important place in the epic heritage of the Kazakh Zhyrau, Kazakh thinkers associate happiness with married life, it is a part of happiness ... characteristic of all thinkers of the period” [5, p. 93].

“Women were important social and economic partners with their husbands in Kazakh society” [6, p. 33]. The importance of the issue of a good wife in Kazakh life can be seen in the fact that there were no poets who did not address this issue. How to recognize a good wife and a bad husband? In turn, the main quality of a good woman is to know the dignity of a man, while the bad quality of a bad woman, on the contrary, is a lack of respect for her husband, which is clearly reflected in the poetry of poets.

Legends of distant times brought to us the sung by narrator-akyns (improvisatory poets and singers) heroic and majestic image of the steppe woman – daughter, mother, wife, ruler, and batyr (heroine). The Kazakh people have always admired their daughters, their beauty, their intelligence and valiant appearance. And women of the Great Steppe always used a special

status in the social and political hierarchy of the Kazakh state. According to the true laws of the Kazakh people, the girl was not meant for entertainment as a bond slave, she was equal in a severe nomadic life, and therefore, could only become a wife, mother, and, when required, a defender of the motherland. From an ancient period in the Kazakh language, for example, such archaisms were preserved: “ot-anasy” – the main keeper of the hearth; “ot-agasy” – the head of the family.

In the history of the Kazakh people there were many poets, heroes and daughters who spoke in front of a square group, ruled the country, led the country in difficult times, attacked the enemy with a spear in their hands.

Summing up all this, we see a progressive view of the place of men and women in the world in the works of poets, who formed the Kazakh philosophy in the form of wisdom and understanding.

In the works of poets there are images of a man, a mother of the country, a good wife, a bad wife.

In general, the level of culture of any nation is reflected in the care for women in society, which can be seen in the attitude of Kazakhs to women as wives, mothers and daughters. In the Kazakh society, the attitude of respect for women as a mother, pity as a girl, respect as a sleeve, love as a spouse prevails. “The first principle “Ana Kurmetteu, Ana Sutin Aktau” or “Respecting the mother, the intention to justify the milk of the mother” is the greatest and very first principle that is accepted by those holding Kazakh philosophies. From one hand a man ought to preserve the moral and ethical qualities that were laid down by the mother and transferred as an ethical code. Every person should to live according to the mother’s moral expectations. He must justify the milk of the mother, the gene that she passes to her baby. On the other hand, according to the ideas in the

Turkic nomadic culture, Umai-ene, the angel–spirit is the patron of mothers and pregnant women, which also had been associated with the native Earth-Water and protects everyone to be born. Therefore, each person should strive to justify the milk of Mother-Earth” [7, p.70].

In general, the characteristic of the peoples of the East, including the Kazakh people – respect for the elder, never to oppose him, this is a pure natural character of a Kazakh woman who thinks of loyalty to her husband.

In the Kazakh worldview, the main functions of a woman – creativity, procreation, guardian of the tribe, etc. The book of the Russian ethnographer I. V. Stasevich “The social status of women from Kazakhs: traditions and modernity” is devoted to the study of the position of the Kazakh woman in traditional and modern culture. The attention of the author is focused on changes in the social status of the Kazakh woman that have occurred over the past 200 years and are associated with the cardinal transformation of the traditional nomadic society. His conclusions about the specifics of the social status of women author confirm the arguments about the role of women in the rituals of the life cycle. I. V. Stasevich believes that “traditionally Kazakh women are the guardians of the family traditions and values of Kazakh ethnos... Respect for a woman is present in each Kazakh national tradition or ceremony” [8, p. 2409].

The history of Kazakh people clearly demonstrates that the Kazakh woman in her social status and status in the social hierarchy differed from the women of other Eastern peoples. The great steppe people gave the woman a special tribute of respect as to the keeper of the home and mother. A Kazakh woman could be a worthy companion, a counselor, a support for her father, husband, brother. She had the opportunity to get an education, learn to play musical instruments,

sing, participate in aitys (singing poetic competition) (Beyond the silk road, n.d.).

The daughters of the Kazakh steppes were not just an ornament, but also the pride of their fellow tribesmen. Kazakh women have always made a great contribution to the culture and spirituality of their people, occupying an equal position in society. Daughters of the Kazakh people differed from their peers – representatives of Eastern and other peoples, by having greater independence, freedom and a developed sense of dignity. Owing to natural qualities, ingenuity, open and strong-willed character, the steppe woman participated in making crucial decisions for the people. In all Kazakh legends and stories, the sublime and majestic image of a Kazakh woman, daughter, mother, wife, ruler, is sung.

Attitude to the woman was emphatically respectful, chivalrous. The son, entering the yurt, bowed first to his mother, and then to his father. The Orkhon inscriptions with the greatest pathos describe the battle in which Kul Tigin defended the horde, where there were his kinswomen who were threatened with death.

The attitude of parents and relatives to an unmarried girl is often more caring than to boys. She seems to be in the status of a “guest” in her family, and therefore, should be endowed with great attention and love than the boys who remain in the family of their father and will inherit his property.

Every Kazakh woman took an active part in the fate of her family. Conditions for the existence of the family depended on the actions and work of women. Therefore, women in the home and family issues acted freely and at ease, engaged in affairs at their discretion and were real helpers of their husbands.

The national consciousness of the people, the calm, faithful spirit of the Oriental woman, their politeness, the struggle for the welfare of the family, the willingness to sacrifice themselves for the

sake of their beloved spouse and children have a common place in the literary works of each period, each nation.

Conclusion

Social, economic, political and cultural changes and modernization in modern society have their own impact on the formation of the image of the Kazakh woman. The image of the Kazakh woman in the past had a variety of characteristics. In accordance with the historical and cultural development of each epoch, its images were given mythological, religious, philosophical and literary interpretations. As a result, the image of a woman was symbolically reflected in the spaces of legends, epics, folklore, fiction and art. Neither the singers nor the compilers of the Kazakh national genealogy left the woman in the genealogy and genealogical data. In the formation of the Kazakh nation, in the presence of a unique language, customs and traditions that survived the tragedy of the great steppe, the role of the Kazakh girl, who became a mother, a special place, was special. "Women are often depicted in the heroes' songs as the hero's beloved companion, reliable companion, wise friend. The introduction of a fair and just view of women in the oral literature shows that intelligent, knowledgeable and wise people come from women as well. Such women are included in the song along with men, creating a positive image of them" [9, p. 22].

In the works of poets the images of the mother of the country, the beautiful, the masculine, the good wife, the bad wife are created and sung. In the Kazakh worldview, the main quality of a good woman is to know the value of words, the value of the country, a good woman should also know the value of a man, and the characteristic of a bad woman, on the contrary, is disrespect for her husband.

At the beginning of the twentieth century in Kazakhstan there was a time

when cultural and educational ideas began to spread and the intelligentsia began to form. Continuing the process set by Abai, Kazakh intellectuals created a new image of women. Abai was concerned about the future of the nation and the image of the epoch and paid special attention to the education of girls and women. The great poet portrayed not only a noble and intelligent woman, but also an unpleasant woman. In the works of Kazakh intellectuals of the early twentieth century, women's inequality has become a topical issue. Kazakh educators of this period realized that the fate of the nation could not be decided without the right decision of the Kazakh woman.

"The image of a modern Kazakh woman shows signs of tradition and postmodernism" [10]. "One of contemporary tendencies amongst Kazakh women in modern society is aspiration to be postmodern. It is not directed to life with postmodern conditions, but to become postmodern as an individual" [11, p.13].

Today, all national cultures are fully aware of the process of globalization and the influence of mass culture, which is its "child". There is no doubt that traditional values and symbolic images, inherited from ancient times, are undergoing radical changes, including the change in the image of women in the modern Kazakh mentality. At the same time, along with the transformation of centuries-old images in the traditional consciousness, the role and social activities of the Kazakh woman in modern culture led to the formation of new images.

Preservation of the positive traditional aspects of the image of women is one of the most important issues for the nation. Advertising and cinema, which are the carriers of popular cultural values, play an important role in creating the image of the Kazakh woman today. This is because under the influence of the media, especially on television, women try

to create their own image, imitating the images in the movies. The influence of globalization on the image of the Kazakh woman in modern culture can not be

ruled out, but if we study the relationship between tradition and innovation in the image of our contemporaries, it is clear that traditional national character prevails.

References:

1. Mayemirov A., Khalykov K., Nurpeis B. "Ethnic and cultural aspects in the development of Kazakh theatres during the independence period: the problems of human existence" // Folklore-electronic journal of folklore, 2015, 201-225 p.
2. Esenberlin, I. "Sokrovennoe: Mysli. Izrecheniya. Vospominaniya" [Innermost: Thoughts. Notabilia. Memories], Almaty. Retrieved from http://pushkinlibrary.kz/exhibitions/esenberlin/ya_napisal.html, 2001
3. Moldabekov Zh. The abode of nobility is the support of personality. Almaty: Sanat, 1998, 208 p. (in Kazakh)
4. Gumilev L. Ancient Turks. – Almaty: Bilim, 1994. 478 p. (in Kazakh)
5. Thinkers of the Kazakh steppe in the XVIII-XIX centuries. / Nurmuratov S., Akhmetov M., Alzhan K., Barlybaeva G., Almaty: Institute of Philosophy and Political Science, 2004, 310 p. (in Kazakh)
6. Sabol, S. "The Sioux and the Kazakhs", In the Touch of Civilization: Comparing American and Russian Internal Colonization, 2017, (pp. 33-68), Boulder, Colorado: University Press of Colorado.
7. Nurysheva G., Amrebayeva Z., Amrebayev A. The Kazakh Ethical Tradition and Anti-nuclear Ethics. In: Bombaerts G., Jenkins K., Sanusi Y., Guoyu W. (eds) Energy Justice Across Borders. Springer, Cham. 2019, p. 69-87.
8. Abdikadyrova Zh., Kadyrov Zh., Talaspayeva Zh., Sharypkazy N. The role of women in kazakh nomadic society // The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC, September 2018 Special Edition, p. 2404-2419.
9. Musine Galima. Turan'in Alp Kizlari. Sato Turkiyat matb. – Istanbul, 2001 (in Turkish).
10. Gabitov T., Adaeva G., Shamahay S. Woman Image of in Modern Kazakh culture // International Conference on Identity, Culture and Communication, Paris, France, 27-28 June, 2013.
11. Alimzhanova A. Feminism and symbolic-mental description of Kazakh women. Central Asian Journal of Art Studies. Vol. 4. №1, 2019. p. 7-18.

Гульжихан Нұрышева, Бану Калдаева

Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті

(Алматы, Қазақстан)

ДӘСТҮРЛІ ҚАЗАҚ ДҮНИЕТАНЫМЫНДАҒЫ ӘЙЕЛ БЕЙНЕСІ

Аңдатпа

Мақала қазақ халқының дәстүрлі дүниетанымындағы әйел бейнесіне арналған. Дәстүрлі дүниетаным тарихи типтерге жіктеліп, осы сатыларда орын алған әйел мәселесіне байланысты түсініктер мен үрдістер эволюциясы зерттеледі. Әйел мәселесін дәстүрлі дүниетаным шеңберінде қарастырудың мәні зор. Өйткені жыныстардың қоғамдық рөлі туралы үрдістер мен стереотиптер ұрпақтан ұрпаққа дәстүр бойынша жалғасып келе жатқан, тамыры тереңге кеткен түсініктер негізінде қалыптасады. Бұл түсініктер қоғам дамуының ұзақ тарихы жүзінде дамып отырады және оның әртүрлі: тарихи, әлеуметтік, экономикалық, саяси, мәдени, діни қырлары болады. Бұның бәрінің орталық ядросы халықтың дүниетанымы болғандықтан, дәстүрлі дүниетанымдағы әйел бейнесін талдау аса маңызды. Бұл қоғамның әйел мәселесіне байланысты түсініктерінің эволюциялық жолын және оның негізін түсінуге мүмкіндік береді. Қазіргі жаһандану жағдайында өзіндігінді, өзгешелегінді сақтау үшін де, көптеген мәселелерге, соның ішінде әйел мәселесіне байланысты қазақ халқының дәстүрлі құндылықтар жүйесін, еркек пен әйелдің қоғамдағы орны мен рөлі туралы түсініктер жүйесінің эволюциясын, гендерлік қатынастарға қатысты халықтың тарихи тәжірибесін зерттеу қажет. Қазіргі әлемде мәдени жаһандану мен ұлттық жаңғыру қатар жүреді. XXI ғасыр мәдениетінде, бір жағынан, бүкіл планетаның жалпы әлемдік мәдениеті қалыптасуда, екінші жағынан, әр ұлттың мәдени әртүрлілігіне және оның дамуына қызығушылық артып келеді. Бүгінгі қазақ әйелінің бейнесіндегі дәстүрлер мен қазіргі заманның өзара байланысы мәдени мұра мен қазіргі мәдениеттің арақатынасында айқын көрінеді. Қысқа уақыт ішінде ешқандай ол күшпен жасалмайды; халықтың мәдениетін реттейтін факторлар ғасырлар бойы қалыптасады. Сондықтан қазақ мифологиясындағы ана бейнесін, қазақ шежіресіндегі ана бейнесін, батырлар туралы эпостардағы әйел образдарын, сондай-ақ ақын-импровизаторлар шығармашылығындағы әйелдер бейнелерін талдаудан бастап, қазіргі заманғы мәдениеттегі қазақ әйелінің бейнесін жүйелеу маңызды.

Трек сөздер: әйел бейнесі, дәстүрлі қазақ дүниетанымы, әйел болмысы, «қазақ әйелі концептісі», халық ауыз әдебиеті.

Гульжихан Нурышева, Бану Калдаева

Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті

(Алматы, Қазақстан)

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ТРАДИЦИОННОМ КАЗАХСКОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ

Аннотация

Статья посвящена образу женщины в традиционном мировоззрении казахского народа.

Традиционные мировоззрения делятся на исторические типы, изучается эволюция представлений и тенденций, связанных с проблемой женщин, которая имела место на этих этапах. Важно рассматривать проблему женщин в контексте традиционного мировоззрения. Это связано с тем, что тенденции и стереотипы о социальной роли пола формируются на основе глубоко укоренившихся представлений, которые традиционно передаются из поколения в поколение. Эти концепции развиваются на протяжении долгой истории общества и имеют разные аспекты: исторический, социальный, экономический, политический, культурный, религиозный. Поскольку центральным стержнем всего этого является мировоззрение людей, важно проанализировать образ женщины в традиционном мировоззрении. Это позволяет нам понять эволюционный путь понимания обществом проблем женщин и его основы. Чтобы сохранить свою идентичность в условиях сегодняшней глобализации, необходимо изучить традиционную систему ценностей казахского народа, эволюцию системы представлений о месте и роли мужчин и женщин в обществе, исторический опыт народа применительно к гендерным отношениям. В современном мире глобализация культуры и национальный ренессанс идут рука об руку. В культуре XXI века, с одной стороны, формируется общая мировая культура всей планеты, с другой стороны, растет интерес к культурному разнообразию каждой нации и ее развитию. Взаимосвязь традиций и современности в образе сегодняшней казахской женщины ярко отражается во взаимосвязи культурного наследия и современной культуры. Ни одна культура не создается силой за короткое время, факторы, регулирующие культуру народа, формируются веками. Поэтому важно систематизировать образ казахской женщины в современной культуре, начиная с анализа образа матери в казахской мифологии, материнства в казахской генеалогии, образов женщин в эпосах про батыров, а также образов женщин в произведениях поэтов-импровизаторов.

Ключевые слова: образ женщины, традиционное казахское мировоззрение, сущность женщины, «концепция казахской женщины», фольклор.

Авторлар туралы мәлімет:

Нұрышева Гүлжихан Жұмабаевна — философия ғылымдарының докторы,
Әл-Фараби атындағы ҚазҰУ философия кафедрасының профессоры
(Алматы, Қазақстан)
ORCID ID: 0000-0001-6640-8111
email: gulzhikhan-nuryшева@yandex.kz

Қалдаева Бану Станбековна — Әл-Фараби атындағы ҚазҰУ философия
кафедрасының 3 курс докторанты
(Алматы, Қазақстан)
ORCID ID: 0000-0003-0409-8423
email: banu_k@bk.ru

Сведения об авторах:

Нұрышева Гүлжихан Жұмабаевна — доктор философских наук,
профессор кафедры философии Казахского национального университета
имени Аль-Фараби
(Алматы, Казахстан)
ORCID ID: 0000-0001-6640-8111
email: gulzhikhan-nuryшева@yandex.kz

Қалдаева Бану Станбековна — докторант 3 курса кафедры философии
Казахского национального университета имени Аль-Фараби
(Алматы, Казахстан)
ORCID ID: 0000-0003-0409-8423
email: banu_k@bk.ru

Authors' bio:

Nuryшева Gulzhikhan Zhumabaevna — Doctor of Philosophy, Professor
of the Department of Philosophy, Al-Farabi Kazakh National University
(Almaty, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0001-6640-8111
email: gulzhikhan-nuryшева@yandex.kz

Kaldayeva Banu Stanbekovna — PhD candidate in the Department of
Philosophy, Al-Farabi Kazakh National University
(Almaty, Kazakhstan)
ORCID ID: 0000-0003-0409-8423
email: banu_k@bk.ru



МРНТИ 18:49
УДК 792.8
DOI 10.47940/cajas.v5i4.285

ЛЮДМИЛА ЖУЙКОВА ¹

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

БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ ДАМИРА УРАЗЫМБЕТОВА «СТРАНСТВИЯ КОРКЫТА» В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ ДАМИРА УРАЗЫМБЕТОВА «СТРАНСТВИЯ КОРКЫТА» В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению многомерного образа Коркыта – первошамана и создателя древнего смычкового инструмента кобыза – впервые ставшего объектом хореографического воплощения в балете Дамира Уразымбетова «Странствия Коркыта». Актуальность исследования состоит в представлении образа Коркыта как знаковой величины традиционной казахской культуры в художественном синтезе прошлого с настоящим. Объединив целительную силу звучания изобретенного им кобыза с мистериально-сакральными действиями камланий баксы, Коркыт возвел искусство в ранг духовных ценностей своих соплеменников-тенгрианцев. А в тенгрианском мировидении духовные ценности первостепенны – они выражают главные смыслообразы макро- и микрокосмоса кочевников. Шаман-целитель – посредник между мирами. В народных легендах Коркыт ищет бессмертия, странствуя по четырем частям света. В либретто Д. Уразымбетова герой странствует во времени и пространстве – из Средневековья в XXI в., осуществляя диалог разновременных культур. Автор статьи находит правомерным оценивать спектакль с позиции теории диалогичности М. Бахтина, разработанной в концепции диалога «данного» и «созданного» Н. Коляденко и С. Лысенко.

Автор применяет в исследовании следующие методы: историко-хронологический, источниковедческий, аналитический, компаративистский, интервьюирования. «Погружение» Коркыта в иной исторический и культурный контекст дает диалог прошлого с настоящим, позволяя выявить незыблемые этические и эстетические ценности, неподвластные сменам эпох. В таком совмещении архаики и современности категория Времени предстает ключевой и автор статьи рассматривает ее с точки зрения цикличности времяизмерения в тенгрианстве, с позиции космогонического понимания

неделимости прошлого и настоящего у кочевников, а также с точки зрения дифференциации понятий физического и художественного времени в искусстве.

Выявляются философские смыслообразы традиционной казахской культуры, влияющие на художественную культуру Казахстана XXI в. Эти смыслы раскрываются через взаимодействие синестезийных кодов обеих культур. Итогом исследования является мысль о связи времен, ибо Коркыт – репрезентант сущностных ценностей прошлого, не утративших донныне своей востребованности.

Ключевые слова: Коркыт, Коркут, шаман, шаманизм, кобызовая музыка, переосмысление легенды, диалог культур, категория времени, смыслообразы спектакля, национальный балет, казахский балет.

Введение

Коркыт, кобыз и музыка

Репертуар Государственного академического театра танца Республики Казахстан под руководством Булата Аюханова в 2019 году пополнился национальным балетом «Странствия Коркыта» в постановке Дамира Уразымбетова¹.

Коркыт² – верховный шаман кочевников Великой Степи и создатель первого смычкового струнного инструмента кобыза. Будучи личностью Средневековья, он не перестает привлекать внимание историков, географов, этнографов, культурологов, археологов, филологов, архитекторов, физиков и т. д. С именем Коркыта связан письменный памятник средневекового эпоса тюркоязычных народов³ «Книга моего деда Коркыта» («Китаби дэдэм Коркут»). В ней он предстает мудрым старцем, хранителем исторического прошлого кочевых племен огузов, «впервые упоминаемых в исторических

документах VI–VIII вв.» [Жирмунский, с. 479]. Об историческом бытовании Коркыта свидетельствуют и Навои, (и) Абульгази, и Рашид-ад-Дин. Несколько столетий сохранялась могила Коркыта в низовьях Сырдарьи, бывшая местом поклонения паломников. В 1902 г. ее снесло течением реки. К счастью, по сохранившимся рисункам и фотоснимкам путешественников XIX в. смогли восстановить ее местоположение, когда в 1980 г. сооружался мемориал «Коркут-Ата» (архитектор Б. Ибраев и физик-акустик С. Исатаев).

Но не каждая историческая личность сохраняется в народной памяти на протяжении многих столетий, превращаясь в легенду высшего порядка, окрашиваясь художественным вымыслом в поэзии, литературе, живописи, скульптуре, драматическом театре и музыке. Видимо, секрет такого неизбывного интереса к Коркыту как историков, так и творцов-художников,

¹ Премьера балетного спектакля «Странствия Коркыта» состоялась 21 июня 2019 года на сцене Государственного академического театра оперы и балета имени Абая при поддержке Фонда Первого Президента Республики Казахстан – Елбасы и компании Ace Translations Group.

Музыка Коркыта, фольклорно-этнографического ансамбля «Туран», Р. Гайсина; либретто, режиссура и хореография Дамира Уразымбетова; текст либретто озвучил Роман Жуков; идея сюжета Азии Мухамбетовой; художник по костюмам Любовь Возженикова; художник фоновых картин Полина Салаватова.

Действующие лица и исполнители: Коркыт – Дияр Акенев; Мать – Гульнар Камалова; Ангел – Мади Касымов; Змея – Айнур Мукашева; Видение – Аяя Мелис; шаманы, лебеди, сектанты, баи и байбише, куртизанки, роботы-солдаты – артисты балета Государственного академического театра танца Республики Казахстан.

² Существуют другие варианты написания его имени: Коркут, Коркуд, Хорхуд, Хор-Хут и т. д.

³ Странствуя, Коркыт посещал Азербайджан, Туркмению, Кыргызстан, Турцию, поэтому эти страны включают Коркыта в свой пантеон великих соотечественников.

кроется в значимости его вклада в традиционную культуру протоказахов. Как сказал В. Ключевский, «есть имена <...> которые уже утратили хронологическое значение, выступили из границ времени, когда жили их носители. Это потому, что дело, сделанное таким человеком, по своему значению так далеко выходило за пределы своего века, своим благостным действием так глубоко захватывало жизнь дальнейших поколений, что с лица, его сделавшего, в сознании этих поколений спадало все временное» [2, с. 64]. В казахском народном предании Коркыт – шаман (баксы), целитель душ, посредник между людьми и духами предков (арухами), населяющими Верхний мир. Он – носитель сущностных ценностей тенгрианского мировидения, составляющего важную часть традиционной культуры Великой Степи⁴. Тенгрианство вбирает в себя знаково-символическую систему, которая выражает духовные смыслообразы макро- и микрокосмоса кочевников. Это троичное деление Вселенной на Верхний мир – владение Тенгри (Вечное Синее Небо) и арухов; Средний мир – Жер–Су (Земля–Вода) – жизненное пространство людей, фауны и флоры; Нижний мир – обиталище темных сил. Тенгри упорядочивает Космос, сохраняет гармонию при наличии бинарных оппозиций (верх–низ, добро–зло, мужское–женское, живое–мертвое).

Традиционная культура кочевников – величайшее наследие казахского народа. Ее постижение осуществимо, с одной стороны, на интуитивном, глубинно-архетипическом уровне

«коллективного бессознательного» (К. Юнг), с другой стороны – на интеллектуально-эмоциональном уровне современного социогуманитарного знания. Возможно, что такой диасинхронный ракурс позволит поставить бунинский вопрос: «Достойны ли мы своих наследий?» при рассмотрении балета Дамира Уразымбетова «Странствия Коркыта», в котором главный герой – репрезентант сердцевины традиционной культуры кочевников – ее духовной сферы.

Методы исследования

Автор применяет в исследовании следующие методы: историко-хронологический, позволивший рассмотреть фигуру Коркыта в двух ипостасях – как личности исторической, так и легендарной; источниковедческий, обогативший исследование многими научными трудами, к которым обращался автор; аналитический, проявившийся в культурологическом анализе балетного спектакля «Странствия Коркыта»; диалогический, позволивший оценить балет с позиции теории диалогичности М. Бахтина, разработанной в концепции диалога «данного» и «созданного» Н. Коляденко и С. Лысенко; компаративистский, востребованный автором в рассмотрении категории Времени с позиции космогонического его понимания у тенгрианцев и понятия физического и художественного времени в искусстве; интервьюирования, позволивший подкрепить изыскания автора статьи концептуальными взглядами балетмейстера на постановку.

⁴ Наличие глубинных исторических корней позволяет современной науке рассматривать тенгрианство в широком спектре – как религию, как миф, как философию.

Результаты

В современной науке установилось определение: «Шаманы – это люди, причастные к сфере сакрального, что недоступно остальным членам сообщества» [3, с. 11]. Шаманы в Великой Степи были и до Коркыта и после Коркыта. Почему же именно ему выпала миссия быть их главой, первошаманом, баксы⁵? Причина в том, что Коркыт – создатель сакрального инструмента кобыза, способного укрывать украденную болезнью душу. Вход в духовный мир шаману открывали содержащиеся в звучании кобыза инфразвуки, которые, будучи совмещенными со звуками высокой частоты, вызывали особые эмоциональные состояния.⁶

Кроме того, извлекаемые ногтевым прикосновением к струнам звуки кобыза содержат флажолетные обертоны. Согласно теории музыкотерапии⁷, обертоны способны проникать в глубины психики, вызывать биорезонанс, синхронизироваться со «струнами души» и установившейся гармонией благотворно влиять на организм человека. Мягкие звуковые вибрации кобыза врачуют людские души на духовном уровне, когда возникает триединство энергетических полей внутреннего (человеческого), земного и космического миров. «Наши предки знали о целительной силе музыки и сквозь века пронесли предание о великом Коркыте, который провел

жизнь в поисках бессмертия. Убедившись, что смерть существует везде, Коркыт создал священный кобыз, чье звучание защищает от гибели все живое на земле...» [4, с. 10].

Объединив магическую силу звучания кобыза с мистериально-сакральными действиями камланий баксы, Коркыт тем самым возвел искусство (более позднее явление) в ранг духовных ценностей своих соплеменников. Оно связывало кочевников с Тенгри духами предков, вечностью. Потому протагонисты искусства – шаманы, жырау, акыны, салы, сері – имели очень высокий социальный статус в кочевом сообществе, где искусство было достоянием всех слоев населения, скрашивая суровые будни кочевья. Будучи синкретичным, искусство степняков пронизано всеобъемлющей театральностью. Она и сейчас сказывается в духе артистизма, имманентно свойственном казахам – эмоциональной открытости, способности к импровизации, состязательном задоре, даре точного имитирования и перевоплощения.

Итак, Коркыт совместил обрядово-шаманскую и художественно-эстетическую функции назначения кобыза в традиционной культуре. Таким «микстом» религиозного и светского Коркыт вывел кобыз из герметической сферы сакрального в широкий мир. М. Ауэзов в поэтическом переложении содержания «Коркыт-кюя»

⁵ Баксы, по мнению Е. Турсунова, «исконно тюркское слово, образованное от корня баг/бақ, означающего смотреть, высматривать, видеть и отражающего суть деятельности шамана, заключающейся в высматривании украденной души больного» [Турсунов, 1999, с. 68].

⁶ Эту особенность звучания кобыза подметил выдающийся этнограф XX в. А. Затаевич, сказав, что его «таинственный, гнусавый тембр <...> способен вызывать соответственное гипнотизирующее настроение» [Затаевич, с. 10].

⁷ Бергер Л. Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. Тбилиси: Изд-во Тбил. ун-та, 1989. 216 с.; Декер-Фойгт Г.-Г. Введение в музыкотерапию. Санкт-Петербург: Питер: Питер Принт, 2003. 205 с.

сказал провидческие слова: «Мелодии Коркыта и созданный им кобыз пошли странствовать по земле» [5, с. 228].

Интересно, что с появлением этномузыковедения, изучающего неевропейские музыкальные культуры мира, установлено, что кобыз – первопродок струнных смычковых инструментов: «Благодаря исследованиям европейских ученых Вернера, Бахмана и Славы Дончева было доказано, что кобыз – это самый древний в мире смычковый инструмент <...>. Сегодня он представляется своего рода Адамом, от которого пошли по Азии, Европе и Африке все гижжаки, фидели, годулки, эрху, байху, гарзе, ковыжи, скрипки, альты, виолончели и другие, порой неузнаваемо изменившиеся потомки» [6, а, 2002, а, с. 518–519].

Рассмотрим особенности музыки, которую подарил Коркыт людям. Ее генезис восходит к его профессиональным обрядовым умениям: шаман призывал духов предков краткими мелодическими «кликами» – сарынами, в которых непременно остиная повторяемость одного и того же мотива: «Сарыны шаманских камланий донесли до нашего времени древнейший слой музыки, стиль кобызовых кюев зародился именно в ее недрах»⁸. Устная традиция сохранила до наших времен свыше десятка кобызовых кюев Коркыта. В них шаманство запечатлело свои родовые черты: веками откристаллизовывающаяся система переплавки явлений действительности в звукообразы предстала в виде кратких ритмо-мелодических формул, многократно,

гипнотически повторяющихся: то есть найденные в сарынах способы оформления музыкальной мысли получили применение в кобызовых кюях, служа определенным художественным целям: «Длительное количественное перемещение неизменного материала по горизонтали фактически останавливает Время, отражая все величие и неизменность метафизических ценностей мира баксы» [7, 2002, b, с. 199]. Неизменный возврат к ранее прозвучавшему психологически дает чувство радости от встречи с уже знакомым, чувство упорядоченности, успокоенности. Это проявление центростремительной силы, подобной силе земного притяжения, заставляющей идти к себе, к своему внутреннему миру в стремлении привести его в состояние гармонии с окружающим миром. Наряду с центростремительной силой на человека воздействует центробежная сила, направленная на желание вырваться из наскучившего постоянства. И для сего духовного здоровья нужна сбалансированность обеих сил, их уравновешенность. Существенно важно, что ключевыми для кобызовых кюев стали образы, запечатлевающие полярные силы. Это образ зла, образ антипода, преодолевающего зло; образ равновесия как достижение желаемого результата в преодолении зла; образ благословения того, что послано свыше. Можно заключить, что они отображают философию восхождения к гармонии через достижение сбалансированности двух разновекторных сил мироздания. А гармония – сущностная константа тенгрианства.

⁸ Кюй – главный жанр казахской музыки, вобравший в себя все сферы жизненного и духовного опыта народа [Мухамбетова, 2002, b, с. 194].

Дискуссия

Балетный спектакль и диалог культур

Балетный спектакль Д. Уразымбетова «Странствия Коркыта» основывается на диалоге разновременных культур. Сама идея «парадокса соединения архаики и современности» [8, с. 15–23] давно бытует в литературе и искусстве, доказывая продуктивность принципа диалогичности. Интересна его научная разработка в трудах М. Бахтина, который считал, что любое воспроизведение текста основано на информационном «соотнесении с другими текстами и переосмыслении в новом контексте (в моем, в современном, в будущем) (курсив мой. – Л. Ж.)» [9, с. 364]. Исследователи Н. Коляденко и С. Лысенко предложили применить концепцию диалога М. Бахтина в современном балетоведении. В своей статье «А. Пушкин – П. Чайковский – Р. Пети: диалог «данного» и «созданного» в балете «Пиковая дама» они говорят о методологии диалога «данного» и «созданного» при анализе балетного спектакля. При этом художественная интерпретация трактуется авторами в традициях философской герменевтики – «как сложное взаимодействие процесса воссоздания авторского смысла (смысловосоздание), декорирования интерпретируемого текста и актуализации собственных

смысловых интенций интерпретаторов (смыслопорождение)» [10, с. 347]. Такой методологический подход предполагает рассмотрение балетного спектакля как синтетического художественного текста и дополняет существовавший традиционный анализ оперно-балетных постановок. Главной «двигательной силой», помогающей осознать взаимодействие в спектакле музыки, хореографии, изобразительных искусств, признается синестетичность художественного сознания, основанного на различных межчувственных ассоциациях (синестезиях). Как считает Б. Галеев, синестетичность в качестве ассоциативного механизма участвует в формировании невербальных смыслов, образующихся на пересечении различных чувственных модальностей (слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической [11, с. 119].

Синестетичность особенно востребована в понимании хореографических спектаклей, поставленных на небалетную музыку, каковым и является балет Д. Уразымбетова «Странствия Коркыта». Музыка в нем отведена смыслообразующая функция. В спектакле звучат⁹ кюи Коркыта, композиции фольклорно-этнографического ансамбля «Туран»¹⁰, Р. Гайсина. Музыка образует тот архитектурный остов, на котором держится эпический сюжет, отмеченный

⁹ Музыкальная драматургия спектакля, а также либретто, хореография и режиссура принадлежат авторству Д. Уразымбетова.

¹⁰ В спектакле помимо произведения Коркыта «Қоңыр» («Размышление») звучит музыка фольклорно-этнографического ансамбля «Туран».

Музыкальный план спектакля (по эпизодам):

1. Рождение Коркыта – «Ұлы тұран Мәңгілік».
2. Ангел и лебеди – «Сезім сыры».
3. Видение – «Балбөбек».
4. Бой со змеей – «Байтерек».
5. Ангел и Коркыт – «Сырласу».
6. Религиозные сектанты – «Керуен».

7. Баи и байбише – «Ортеке».

8. Куртизанки – «The Hunting».

9. Роботы-солдаты – Р. Гайсин «Независимость».

10. Волны судьбы – «Килы заман».

11. Торжество жизни – «Той-думан».

12. Коркыт – баксы – «Бақсы».

философичностью в сочетании с образной конкретностью.

Нам представляется перспективной методология рассмотрения балета как синтетического художественного текста в опоре на диалог «данного» и «созданного» с привлечением понятия «невербальный концепт». Пришедший из лингвистики термин «концепт»¹¹ в современной культурологии модифицировался в понятие «художественный концепт». Он подразумевает ту трансформацию, которую обретает исходная концепция с привнесением в нее новых смысловых интенций. Хореография оперирует термином «невербальный концепт», когда вербальный концепт интерпретируется невербальными



Сцена из балета «Странствия Коркыта». Алматы, 2019. Фото Е. Петровой

средствами (музыкальными, визуально-пластическими, сценографическими). Подкрепляемый широким спектром синестезийных кодов, он открывает свободу постановочным прочтениям хореографов.

Так свободен был автор балетного спектакля «Странствия Коркыта», когда писал либретто по мотивам легенд о первошамане, предложив свой вариант легенды¹². Это вполне согласовывается с мыслью А. Кодара из его статьи «Легенда о Коркуте в перекрестье историологии и герменевтики»: «Легенда – это растекание факта во времени и пространстве, при котором неизбежно <...> напластование иных привходящих моментов» [12, с. 67]. Знаменательно, что либретто балета «Странствия Коркыта» базируется на тех же ключевых образах кобызовых кюев, о которых шла речь выше: зло персонифицировано в образе ангела смерти (Змея); антиподу злу представлен в образе ангела жизни, дающего Коркыту кобыз (перед его странствиями); он приносит в жертву свою шаманскую душу, а кобыз приводит его «в самое сердце бури, в настоящий божественный покой» [13, с. 69], равновесие устанавливается в воскрешении Коркытом духовных сил народа через целительное воздействие его музыки (эпизоды «Волны судьбы» и «Торжество жизни»); благословение претворяется в благодарении спасенного народа,

¹¹ Его ввел Р. И. Павилёнис в работе «Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка» (Москва: Мысль, 1983. 286 с.).

¹² Либретто балета «Странствия Коркыта» по мотивам народных легенд (автор Д. Уразымбетов): Три года и девять месяцев мать ждет рождения своего сына. Баксы обращаются за помощью к Высшим силам. И вот он появляется – имя ему будет Коркыт. Ангел благословляет его путь, а лебеди сопровождают младенца, который озарит мир своим светом. Умудренный не по годам Коркыт отправляется странствовать в поисках вечной жизни. Молодого юношу посещает видение – образ прекрасной девушки. Но это ему только кажется. На самом деле перед ним змея, которая смертельно жалит его. Ангел, присутствовавший при рождении Коркыта, просит Небо даровать ему жизнь и дает юноше кобыз, музыка которого спасет мир. -->

поднимающего Коркыта вверх и благословляющего его искусство (эпизод «Коркыт – баксы»).

Обратим внимание на то, что в либретто Д. Уразымбетова содержится принципиальное переакцентирование смысловой структуры существующих народных легенд о Коркыте. Герой в поисках бессмертия странствует не по четырем частям света, а во времени – из Средневековья в XXI век. Вневременная философская многомерность легендарной личности Коркыта позволила Д. Уразымбетову проецировать идею его странствий во времени.¹³

«Погружение» Коркыта в иной исторический и культурный контекст дает тот диалог прошлого с настоящим, «данного» и «созданного», позволяя выявить незыблемые этические и эстетические ценности, не подвластные сменам эпох. Автором перекинут мост от Средневековья к современности введением искушений героя, соблазнами, несущими духовную смерть, вечными во все времена. Создавшаяся реальность XXI в. – размытость границ между Добром и Злом – представляет собой нависшую над человечеством угрозу, когда люди, сохраняя физическое тело, гибнут духовно. Метко сказала об этом А. Мухамбетова: «Творчески

интерпретированная легенда сделала Коркыта нашим современником, защитником, предупреждающим нас о путях, ведущих к гибели души» [14, с. 8].

Категория Времени в традиционной культуре протоказахов

В таком режиссерском решении совмещения архаики и современности категория Времени предстает ключевой и требует рассмотрения в контексте специфики времяизмерения в традиционной культуре протоказахов. Существенно важно, что у древних кочевников было качественно иное представление о времени, чем у оседлых народов с их позже возникшим линейным летоисчислением. У степняков время циклично, измеряемо двенадцатилетиями. Полный малый цикл – 60 лет – жизнь человека. Жизнь же народа, аруахов и Тенгри бесконечна. Отсюда в психологии кочевников чувство космичности бытия. Тогда понятен вызов Коркыта смерти, его устремление к безграничному простору вечности. Потом и в своей трактовке его образа в балете Д. Уразымбетов отказывается от стереотипной седовласости Коркыта-ата, представляя его зрителю молодым, живущим вне Времени.

--> Коркыт путешествует по городам сквозь времена, и перед ним открываются четыре пути. На первом пути религиозные сектанты манят его в свои сети, не понимая сами, во что и почему они верят. На втором пути он видит людей, упивающихся властью и богатством, считающих, что это самое важное в жизни. На третьем пути Коркыт встречает бездумно развлекающихся женщин, которые утопают в бездне греха. Четвертый путь рисует путнику мир, порабощенный роботами-солдатами.

Увиденное оставляет у Коркыта лишь чувство горестного отчаяния и духовной пустоты. Ему кажется, что людей, забывших о своих близких, о чести и достоинстве, уже не спасти. Разочарованный и опечаленный, он возвращается домой к священной реке Сыр-Дарье. Он думает, что мир разрушается на его глазах.

Коркыт отдает свою жизнь за людей, чтобы подарить им возможность увидеть рай. Вне времени теперь звучит кобыз первого баксы Коркыта, напоминая людям о добре и любви.

¹³ Само понятие «Странствия» в своей основе содержит философскую идею познания мира и совершенствования души человека в его странствовании по морю житейскому. Многие величайшие произведения мировой культуры пронизаны темой странствий – будь то странствия Одиссея, Энея, Фауста, Зигфрида-героя, Синдбада-морехода, Садко-гуслера. В этом же ряду стоит и легендарная фигура баксы Коркыта.



Сцена из балета «Странствия Коркыта». Алматы, 2019. Фото Е. Петровой

Другая важная особенность трактовки категории Времени заключается в том, что у кочевников «время выступает как неделимое целое, как единение прошлого и настоящего (курсив мой. – Л. Ж.). Прошлое в такой же мере является настоящим, как и само настоящее, оно неотъемлемая его часть. Предки, умершие много десятилетий или даже столетий назад, постоянно существуют в структуре сознания живых, помогая им, или, наоборот, противодействуя им» [15, 2001, с. 12-13]. Поэтому у кочевников существовало особо уважительное отношение к захоронениям. По теории академика и архитектора Б. Ибраева, там образуются «хрональные поля» потоков энергии. Ее излучают могилы, сложенные из глины, известняка, ракушечника. Они впитали в себя творческое озарение и страсти из прошлого и «постоянно выбрасывают на живых мощные потоки из т. н. «Нижнего мира», принуждая и заставляя их строить и творить по заветам прошлого на этом ареале» [16, с. 28]. «Хрональные поля», по гипотезе

Б. Ибраева, воздействуя на живущих, образуют резонанс с соседними и отдаленными локусами. В конечном итоге они формируют направление жизни, ее духовную составляющую – традицию. Гений Б. Ибраев заключает свои размышления выводом: «Тогда традиция – это излучение» [16, с. 28]. По мысли выдающегося казахстанского ученого, «хрональные поля» *«не только сохраняют историю людей (и не только ее), но и “навязывают” молодым этносам самые архаичные представления*, которые уже давно должны быть забыты во всем мире! Оказывается, ничто в этом мире не пропадает в потоках Времени, а когда появляется необходимость, неожиданно всплывает и реализуется во всех сферах жизнедеятельности» [16, с. 27]. Эта мысль Б. Ибраева коррелирует с мыслью Т. Буркхарда о феномене традиционной культуры, сохраняющей устойчивость духовных ценностей, менталитета, «которые закрепляются на уровне фактически бессознательного в сознании людей» (курсив мой. – Л. Ж.) [17, с. 128]. И в самом деле: сложившаяся в тенгрианстве, манифестируемая Коркытом парадигма сакральности музыки, выразившаяся в стремлении к дематериализации звука через применение обертонов, способных воздействовать на глубины подсознания, сохранилась в ключевых инструментальных жанрах казахской музыки, несмотря на все смены религий и идеологий.

И, наконец, продолжая размышления о роли категории Времени в балете, нельзя забывать о том, что физическое время отнюдь не совпадает со временем художественным, «ибо действие сюжетного художественного произведения (а балет «Странствия



Сцена из балета «Странствия Коркыта». Алматы, 2019. Фото Н. Постникова

Коркыта» именно таков. – Л. Ж.) происходит в русле тех пространственно-временных габаритов, которые по воле автора могут сужаться или растягиваться» [18, 2001, с. 12].

Итак, художественное время Коркыта растянуто – перенесено в нашу современность, и автор балета проводит его по четырем¹⁴ дорогам нравственных преткновений – религиозного сектантства, властолюбия, чувственной распущенности, роботизации жизнеповедения. Собственно, в них аккумулированы мучительные контроверзы нашей современности, и они являют нам «грозное предупреждение о том, что смерть способна принимать и “мирные” обличия: в неумной тяге к богатству и власти, разврате и даже в науке, превращающей людей в роботов, когда, сохраняя физическое тело, они умирают духовно» [4, с. 10].

И по концепции спектакля их решение – в обращении к духовным ценностям предков: мудрости, любви,

животворной силе подлинного искусства. Об этом – написанные к премьере балета стихи епископа Каскеленского Геннадия (Гоголева), замечательно контрапунктирующие со сценическим действием спектакля:

*Душу в плен берут соблазны,
Замутит глаза туман.
Спой, Коркыт, отвергни разом
Искушенья и обман*¹⁵.

Суть философского осмысления Д. Уразымбетовым образа Коркыта сфокусирована на его эволюции от экзистенциального одиночества к обретению гармонии со своим народом. В беседе с автором статьи режиссер-постановщик спектакля сказал: «В мире, где зло неистребимо, Коркыт сохраняет равновесие людских душ. Преодолевая сомнения и разочарования, странствуя от Средневековья к современности, Коркыт находит истинный путь к совершенству и вечной жизни. Музыка есть духовное бессмертие, подаренное баксы-шаманом» [19].

¹⁴ Число «4» совсем не случайно. В нем просматривается числовой код, связанный с характеристиками макромирокосмоса. Из суммы 3 и 4 образуется число 7, выражающее идею Вселенной: троичность – членение мира по вертикали на 3 космические зоны и четверичность – его измерение по горизонтали (четыре части света).

¹⁵ Стихи епископа Геннадия напечатаны в программке к премьере национального балетного спектакля «Странствия Коркыта».

Заключение

Хореографическое освоение балетмейстером Д. Уразымбетовым глубинных пластов казахской традиционной культуры в балете «Странствия Коркыта» достойно дальнейшего пристального рассмотрения. Поскольку «забвение традиционных ценностей не может способствовать развитию культуры, хотя это не означает консерватизма и закоснения ее в академических рамках» [3, с. 67]. Создатели спектакля как раз сумели найти должное равновесие в художественном синтезе прошлого с настоящим, воплотив образ Коркыта – знаковой величины традиционной казахской культуры Средневековья – средствами современной балетной пластики¹⁶.

Театр несколько раз представлял спектакль со дня премьеры на разных сценах Алматы¹⁷. Каждый раз он дополнялся автором, обретал дополнительные смысловые акценты. Ответственной для коллектива Государственного академического театра танца Республики Казахстан стала премьера балета в Кызылорде¹⁸ – родных местах Коркыта. Спектакль там был одобрительно встречен зрителями, и этот факт дорогого стоит. Потому что «гений места» – безошибочный камертон при определении того, что подлинно, а что фальшиво. Ибо «в низовьях Сырдарьи мы наблюдаем существующие до настоящего времени самые

архаичные формы культа Великого пророка, <...>, борющегося со злом и смертью, одаряющего живых жизненной силой и удачей, творческим озарением» [16, с. 25]. Эти слова принадлежат Б. Ибраеву, выходцу из этих мест, создавшему мемориал своему великому земляку.

Художественный концепт Д. Уразымбетова в балете «Странствия Коркыта» – пример того, как историческая и мифологическая память в своем двуединстве могут вбирать, сохранять и ретранслировать знаки и символы культурных явлений отдельных эпох, воздействуя на современность. Это воздействие осуществляется по направлениям исторического сознания. Поэтому можно положительно ответить на вопрос: «Достойны ли мы своих наследий?» – коль скоро спектакль «Странствия Коркыта» служит цели связи времен.

Спектакль «Странствия Коркыта» актуален в выявлении скрытых смыслов традиционной казахской культуры, влияющих на художественную культуру XXI века. Эти смыслы раскрываются через взаимодействие синестезийных кодов обеих – традиционной и европеизированной культур. Именно многомерное восприятие, лежащее в основе синестезии, когда образ, музыка, пластика, цвет составляют единство чувств и смыслов, можно рассматривать как перспективное направление в отечественном балетном искусстве.

¹⁶ Хореография спектакля – тема отдельного специального исследования. Скажем кратко, что она выражена танцевальной лексикой, вбирающей в себя неоклассический танец, лексику казахского танца, элементы модерн-танца, свободную пластику.

¹⁷ 13 сентября 2019 года спектакль показан на сцене Казахского государственного академического театра для детей и юношества им. Габита Мусрепова; 28 сентября 2019 года – на сцене Государственной филармонии им. Жамбыла. Особенность показа спектакля на разных сценах продиктована необходимостью: Государственный академический театр танца РК не имеет собственной сценической площадки.

¹⁸ 21 февраля 2020 года спектакль показан на гастролях на сцене Кызылординского областного музыкально-драматического театра им. Н. Бекежанова.

Список источников:

1. Жирмунский В. Огузский героический эпос и «Книга Коркута» // Коркут Ата. Энциклопедический сборник / Сост. А. Нысанбаев и др. – Алматы: Казахская энциклопедия, 1999. – С. 476–572.
2. Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. – Москва: Правда, 1990. – 624 с.
3. Махлина С. Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2008. – 172 с.
4. Шулембаева Р. В поисках бессмертия // Казахстанская правда. – 2019. – №120 (28997). – 26 июня. – С.10
5. Ауэзов М., Соболев Л. Эпос и фольклор казахского народа // Литературный критик. – 1939. – №10–11. – С. 228.
6. Мухамбетова А. И. Кобызовые кюи // Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 187–216.
7. Мухамбетова А. И. В поисках предков скрипки // Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 513–519.
8. Ряпосов А. Ю. Спектакль В. Э. Мейерхольда «Электра» (Мариинский театр, 1913) // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Выпуск 1 / Российский институт истории искусств; отв. ред. А. Ю. Ряпосов. – Санкт-Петербург: Астерион, 2019. – С. 15–23.
9. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – Москва: Искусство, 1979. – С. 361–373.
10. Коляденко Н. П., Лысенко С. Ю. А. Пушкин – П. Чайковский – Р. Пети: диалог «данного» и «созданного» в балете «Пиковая дама» // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – №5 (42). – С. 346–350.
11. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. – Казань: Изд-во Казан. Ун-та, 1987. – 262 с.
12. Кодар А. Легенда о Коркуте в перекрестье историологии и герменевтики // Культурные контексты Казахстана: история и современность: материалы международного семинара, посвященного 100-летию М. О. Ауэзова / Сост. А. Кодар, З. Кодар. – Алматы: Ниса, 1998. – С. 66–71.
13. Наурызбаева З. Вечное небо казахов. – Алматы: KazHeritage, 2020. – 720 с.
14. Мустафина М. Возвращение Коркыта // Литер. – 2019. – №101 (3569). – 29 июля. – С. 8.
15. Турсунов Е. Возникновение баксы, сери и жырау. – Астана: Фолиант, 1999. – 265 с.
16. Ибраев Б. А. Кто такой Хор-Хут // Великий шелковый путь – нити прошлого и перспективы будущего: материалы международной научно-практической конференции / Под науч. ред. Ш. А. Курманбаевой. – Алматы: [б. и.], 2018. – С. 21–30.
17. Буркхард Т. Сакральное искусство Востока и Запада. – Москва: Алетейя, 1999. – 213 с.
18. Турсунов Е. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 172 с.
19. Жуйкова Л. А. Беседа с Д. Д. Уразымбетовым. – Алматы, 2019. – 4 октября.

References:

1. Zhirmunskii V. (1999). Oguzskii geroicheskiy epos i "Kniga Korkuta" [Oguz Heroic Epic and the Book of Korkut]. In Korkut Ata. Entsiklopedicheskiy sbornik / compiled by A. Nysanbaev and others. Almaty: Kazakhskaya entsiklopediya, pp. 476–572.
2. Klyuchevskii V. O. (1990). Istoricheskie portrety. Deyateli istoricheskoi mysli [Historical portraits. Figures of historical thought]. Moscow: Pravda. 624 pp.
3. Makhlina S. T. (2008). Semiotika sakral'no-religioznykh predstavlenii [The Semiotics of Sacred Religious Representations]. Saint-Petersburg: Aleteiya. 172 pp.
4. Shulembaeva R. (2019). V poiskakh bessmertiya [In search of immortality]. In Kazakhstanskaya pravda. No. 120 (28997), p. 10.
5. Auezov, M., Sobolev, L. (1939). Epos i fol'klor kazakhskogo naroda [Epos and folklore of the Kazakh people], In Literaturnyi kritik. No. 10–11, p. 228.
6. Mukhambetova A. I. (2002). Kobyzovye kyui [Kobyz kuis/plays], Amanov B. Zh., Mukhambetova A. I. Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek. Almaty: Daik-Press, pp. 187–216.
7. Mukhambetova A. I. (2002). V poiskakh predkov skripki [Finding the ancestors of the violin]. In Amanov B. Zh., Mukhambetova A. I. Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek. Almaty: Daik-Press, pp. 513–519.
8. Ryaposov A. Yu. (2019). Spektakl' V. E. Meierkhol'da "Elektra" (Mariinskii teatr, 1913) [Meyerhold's Performance Elektra (Mariinskii Opera House, 1913)]. In Muzykal'nyi teatr: spektakl', rol', obraz. Vol. 1. Ed. by A. Yu. Ryaposov. Saint-Petersburg: Asterion, pp. 15–23.
9. Bakhtin, M. M. (1979). K metodologii gumanitarnykh nauk [To the methodology of the humanities]. In Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva / compiled by S. G. Bocharov. Moscow: Iskustvo, 1979, pp. 361–373.
10. Kolyadenko N. P., Lysenko S. Yu. (2013). A. Pushkin – P. Chaikovskii – R. Petit: dialog "dannogo" i "sozdannogo" v balete "Pikovaya dama" [A. Pushkin – P. Tchaikovsky – R. Petit: a dialogue of "given" and "created" in the ballet The Queen of Spades]. In Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. No. 5 (42), pp. 346–350.
11. Galeev, B. M. (1987). Chelovek, iskusstvo, tekhnika [Man, art, technology]. Kazan: Kazan. Univ. 262 pp.
12. Kodar A. (1998). Legenda o Korkute v perekrest'e istoriologii i germeneytiki [The legend of Korkut at the crossroads of historiography and hermeneutics], Kul'turnye konteksty Kazakhstana: istoriya i sovremennost'. Proceedings of the international seminar dedicated to 100 anniversary of M. O. Auezov. Almaty: Nisa, pp. 66–71.
13. Naurzbaeva Z. (2020). Vechnoe nebo kazakhov [The eternal sky of the Kazakhs]. Almaty: KazHeritage. 720 pp.
14. Mustafina M. (2019). Vozvrashchenie Korkyta [The Return of Korkyt]. In Liter. No. 101 (3569), p. 8.
15. Tursunov E. (1999). Vozniknovenie baksy, seri i zhyrau [Genesis of shamans, sery and zhyrau]. Astana: Foliant. 265 pp.

16. Ibraev B. A. (2018). Kto takoi Khor-Khut [Who is Kork-Kut]. In Velikii shelkovyi put' – niti proshlogo i perspektivy budushchego. Proceedings of the international scientific-practical conference (Almaty, Kazakhstan, 30 November 2017) / ed. by Sh. A. Kurmanbaeva. Almaty: Alma Print, pp. 21–30.
17. Burckhardt, T. (1999). Sakral'noe iskusstvo Vostoka i Zapada [Sacred Art of East and West]. Moscow: Aleteiya. 213 pp.
18. Tursunov E. (2001). Drevneturyrskii fol'klor: istoki i stanovlenie [Ancient Turkic folklore: origins and formation]. Almaty: Daik-Press. 172 pp.
19. Zhuikova L. A. (2019). Conversation with D. D. Urazymbetov. Almaty. 4 October.

Людмила Жуйкова

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

ДАМИР УРАЗЫМБЕТОВТЫҢ МӘДЕНИЕТ ДИАЛОГЫ КОНТЕКСТІНДЕГІ «ҚОРҚЫТТЫҢ ЖЕРҰЙЫҚ ІЗДЕУІ» БАЛЕТТІК СПЕКТАКЛІ

Аңдатпа

Мақала Қорқыттың көп өлшемді бейнесін қарастыруға арналған – Уразымбетов Дамирдің «Қорқыт елі» балетінде алғаш рет хореографиялық іске асырылған қобыздың ежелгі садақ аспабын жасаушы. Зерттеудің өзектілігі Қорқыт бейнесін өткен мен бүгіннің көркемдік синтезінде дәстүрлі қазақ мәдениетінің маңызды өлшемі ретінде ұсынудан тұрады. Ол ойлап тапқан қобыз дыбысының емдік күшін бақсы кәмілетінің құпия-киелі әрекеттерімен ұштастыра отырып, Қорқыт өнерді өз тайпалары-тәңірлерінің рухани құндылықтары дәрежесіне көтерді. Ал тәңірлік дүниетанымда рухани құндылықтар аса маңызды – олар көшпенділердің макро және микрокосмосының басты мағыналық бейнесін білдіреді. Шаман емші-әлемдер арасындағы делдал. Халық аңыздарында Қорқыт әлемнің төрт бөлігін кезіп, өлместікті іздейді. Д. Уразымбетовтың либреттосында кейіпкер уақыт пен кеңістікте – орта ғасырлардан XXI ғасырға дейін әр түрлі мәдениеттер диалогын жүзеге асыра отырып кезбе етеді. Мақала авторы Н. Коляденко мен С. Лысенконың «берілген» және «құрылған» диалог тұжырымдамасында әзірленген М. Бахтиннің диалогтық теориясы тұрғысынан спектакльді бағалау заңды деп санайды. Автор зерттеуде келесі әдістерді қолданады: тарихи-хронологиялық, деректанулық, аналитикалық, салыстырмалы, сұхбат. Қорқыттың өзге тарихи және мәдени мәнмәтінге «батырылуы» өткеннің қазіргі заманмен диалогын беріп, дәуірлердің ауысуларына бағынбайтын мызғымас этикалық және эстетикалық құндылықтарды анықтауға мүмкіндік береді. Архаика мен қазіргі заманның осындай үйлесімінде уақыт категориясы негізгі болып көрінеді және мақала авторы оны тәңірліктегі өлшеудің циклдік уақыты тұрғысынан, көшпенділер арасындағы өткен мен бүгіннің бөлінбейтіндігін космогониялық түсіну тұрғысынан, сондай-ақ өнердегі физикалық және көркемдік уақыт ұғымдарын саралау тұрғысынан қарастырады.

XXI ғасырдағы Қазақстанның көркем мәдениетіне әсер ететін дәстүрлі қазақ мәдениетінің философиялық мәні ашылды. Бұл мағыналар екі мәдениеттің синестетикалық кодтарының өзара әрекеттесуі арқылы ашылады. Зерттеудің нәтижесі уақыттың байланысы туралы идея болып табылады, өйткені Қорқыт – осы уақытқа дейін өзектілігін жоғалтпаған өткеннің маңызды құндылықтарының өкілі.

Тірек сөздер: Қорқыт, Қорқыт, шаман, шаманизм, қобыз музыкасы, аңызды қайта ойластыру, мәдениет диалогы, уақыт категориясы, спектакльдің мағыналық үлгілері, ұлттық балет, қазақ балеті.

Lyudmila Zhuikova

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

BALLET PERFORMANCE “KORKYT’S WANDERINGS” BY DAMIR URAZYMBETOV IN THE CONTEXT OF A DIALOGUE OF CULTURES

Abstract

This article is dedicated to the analysis of the multidimensional character of Korkyt – the primal shaman and the creator of the ancient bow instrument kobyz, which for the first time became the object of choreographical representation in a ballet by Damir Urazymbetov “Korkyt’s wanderings”. Combining the healing musical power of the invented kobyz and mysterious and sacral actions of rituals of shaman, Korkyt elevated the art and recognized it at the level of spiritual values of his Tengrian fellow tribesman. Spiritual values play a major role in the Tengrian perception of the world – they express main meaningful objects of the macro and micro universe of the nomads. It’s the three-level Universe divided into Upper World – possession of Tengri (Eternal Blue Sky) and Aruakhs (ancestors’ spirits); Middle world – Zher–Su (Earth–Water); Lower world – home of the dead. Tengri instills order in the Universe maintaining the harmony in the presence of binary oppositions. Shaman Healer is a mediator between the worlds. In the folk fables Korkyt seeks immortality while wandering four parts of the world. In libretto by D. Urazymbetov, the character travels in time – from the Middle Ages to the 21st century establishing a dialogue between cultures of different periods. The author of the article considers it appropriate to view the play from the perspective of M. Bakhtin’s dialogism developed within the concept of the “current” and “created” dialogue of N. Kolyadenko and S. Lysenko. Korkyt’s “Immersion” in another historic and cultural context creates a dialogue between the past and the present allowing to reveal long-standing ethical and aesthetic values untouched by the change of eras. In this combination of archaic and modern elements, category of time becomes key and the author of the article views it from the perspective of time cyclicity in the Tengrian world, from the position of cosmogonic understanding of oneness of the past and the present among nomads as well as from the point of view of differentiation of notions of physical and artistic time in art. The author recognizes the relevance of the play “Korkyt’s wanderings” in attempt to reveal the philosophical meanings of traditional Kazakh culture affecting the artistic culture of the 21st century. These meanings unfold through the combination of synthesized codes of both cultures. The play aims at connecting time periods, since Korkyt is a representative of essential values of the past which haven’t lost its relevance up to this day.

Key words: Korkyt, Korkut, shaman, shamanism, kobyz music, rethinking of the legend, dialogue of cultures, category of time, semantic images of the performance, national ballet, Kazakh ballet.

Автор туралы мәлімет:

Людмила Антоновна Жуйкова — өнертану кандидаты, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография педагогикасы кафедрасының профессоры
(Алматы, Қазақстан)
ORCID: 0000-0001-7627-1518
email: zhuikova.art@gmail.com

Сведения об авторе:

Людмила Антоновна Жуйкова — кандидат искусствоведения, профессор кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова
(Алматы, Казахстан)
ORCID: 0000-0001-7627-1518
email: zhuikova.art@gmail.com

Author's bio:

Lyudmila Antonovna Zhuikova — candidate of art history, professor of the department of pedagogy of choreography, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)
ORCID: 0000-0001-7627-1518
email: zhuikova.art@gmail.com



МРНТИ 18.41.45
УДК 782/785
DOI 10.47940/cajas.v5i4.285

АЙЖАН БЕРДИБАЙ¹, БАГЛАН БАБИЖАН¹,
МУРАТ АБУГАЗЫ²

¹ Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

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

ПЕСНИ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА КАЗАХОВ ЮГО-ЗАПАДА ЖЕТЫСУ

ПЕСНИ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА КАЗАХОВ ЮГО-ЗАПАДА ЖЕТЫСУ

Аннотация

Предлагаемая статья посвящена исследованию казахских свадебных обрядовых песен юго-запада Жетысу. Среди жанров казахского обрядового фольклора наибольшей сохранностью характеризуется свадебный цикл, который входит в группу семейно-обрядовых песен. Специалистами старших поколений на протяжении прошлого столетия осуществлялась запись музыкального фольклора преимущественно восточных районов Жетысу. Это определяет актуальность выбранной темы. Цель статьи – рассмотреть семантику образов текстов свадебных песен юго-запада Жетысу и их музыкально-стилевые особенности. В освещении вопроса роли обрядового фольклора в традиции и этапов казахского свадебного ритуала в статье был применен компаративный метод. Рассмотрение устойчивых образов в текстах свадебных песен предопределило применение семантического анализа. Изучение музыкально-поэтической структуры, звукорядов и ритмической организации свадебных песен юго-запада Жетысу было осуществлено на основе структурного подхода. Семантика образов зеркала, дерева, порога в западножетысуйских свадебных песнях объединяет их с аналогичными образами других географических регионов Казахстана и некоторых этнических культур ближнего зарубежья. Ладо-мелодические особенности рассмотренных свадебных жанров указывают на их типологическую общность с аналогичными жанрами преимущественно восточной части региона и Восточного Казахстана.

При изучении казахских свадебных песен этномузыковеды обращали большое внимание на этапы проведения свадебного ритуала, обуславливавшие исполнение различных жанров. Экспедиционный материал Б. Бабижан показал, что в связи с исчезновением некоторых этапов традиционной казахской свадьбы в настоящее время в памяти респондентов исследуемого региона сохранились только «сыңсу»

и женский «жар-жар». В основном, в их текстах сохранился древнетюркский 7-8-сложный размер стихосложения – «жыр». Западножетысуйские свадебные песни сочинены в двух- или четырехстрочной музыкально-поэтической форме. Представленное исследование было проведено на основе материалов фольклорных экспедиций 2018 и 2019 гг., что позволяет составить объективное представление о современном состоянии обрядового фольклора в изучаемом регионе. Разностороннее рассмотрение свадебных жанров показало их типологические связи с фольклором соседних регионов и областей и дальнейшие пути развития.

Ключевые слова: фольклор, песни, свадьба, обряд, жанр, сынсу, жар-жар, диалект, семантика, структура.

Введение

Ритуалы и обряды, как известно, имеют непроходящее значение в жизнедеятельности и духовном миробытии каждого этноса. Неслучайно известный исследователь эпоса Б. Путилов писал: «С помощью ритуалов внедрялись традиции, внедрялись нормы. Внедрялись родовые, коллективные ценности. Наконец, если не все ритуалы, то определенную их часть можно рассматривать как способ освоения мира – мир осваивался через ритуалы... Обряд – это как бы узаконенная, надежная форма создания, реконструкции, воссоздания. А не просто обеспечения, поддержки каких-то дел и т. д. В этом смысле ритуал равен самому процессу творения, сотворения...» [1, 156–157 с.]. Центральное место в этом «процессе творения» принадлежало звуковой материи, осуществляемой главным образом в музыкальном обрядовом фольклоре. По мнению И. Земцовского, «музыка входит в обряд, будучи его органичным, неразрывным от него элементом...» [2, 148 с.], а исследователь Н. Глазунова характеризует музыкальный обрядовый фольклор как «действительно уникальный феномен, зафиксировавший в своем звучании, структуре поэтическом содержании культурно-хозяйственный тип этноса, его

эстетические и художественные вкусы, философию, верования, связи с другими народами... [3, 105 с.].

Как и во многих других этнических культурах, казахский музыкальный обрядовый фольклор представлен семейным, календарным и лечебно-ритуальным циклами. Среди них наибольшей сохранностью отличаются образцы семейно-обрядовых жанров. Их длительное функционирование было главным образом обусловлено историко-географическими, экономическими, демографическими, социально-родовыми и культурными предпосылками. Этим объясняется достаточно длительное активное функционирование семейно-обрядовых жанров в большинстве регионов Казахстана, и, наоборот, их постепенное угасание – в северных областях.

Вышеназванные факторы обусловили сравнительную устойчивость передачи традиции исполнения обрядовых песен и в исследуемом в настоящей статье регионе – юго-западе Жетысу.

Жетысу (от казахского жеті – семь и су – вода) – историко-географическая область, юго-восточная часть Казахстана между озерами Балкаш на севере, Сасыкколь и Алаколь на юго-востоке, хребтами Северного Тянь-Шаня на юге. Название Жетысу происходит от семи главных рек этого района: Иле, Каратал, Буйен, Аксу, Лепсы, Баскан, Саркан... [4].

Опираясь на природные, экономические, политические, этнические и культурные предпосылки, ученые подразделяют Жетысу на северо-восточную и юго-западные части. Ареал изучения обрядовых жанров в настоящей работе – юго-запад региона, который представляют территории, омываемые рекой Шу и верхним течением реки Талас.

Благоприятные географические условия превратили Жетысу (Семиречье) в один из древнейших очагов культуры Центральной Азии. Они способствовали появлению на территории Жетысу, начиная с эпохи неолита, пастбищного скотоводства и земледелия, а в дальнейшем, в эпоху бронзы (XV–VII вв. до н. э.), в регионе развивались материальная и духовная культура, возникли профессии по изготовлению медных и бронзовых инструментов, пастьбе, обработке земель, охоте, рыболовству. В середине I-го тысячелетия до н. э. в Семиречье в основном закончилась эпоха разделения скотоводческих общин. Земля Жетысу стала территорией образования сменяющих друг друга крупных государственных образований, во многом повлиявших на формирование этногенеза местного социума. Так, в I тысячелетии до н. э. на этой территории жили племена саков; во II веке до н. э. – V веке н. э. – усунь – древние предки одного из крупнейших родов Старшего жуза – үйсін. «В середине VI века н. э. здесь образовался Западно-Тюркский каганат, в VIII веке – государства тюркшей (до 758 года) и карлуков (766–940 гг.). В конце X века Семиречье вошло в государство Караханидов, с 1130-х годов – в государство каракитаев. В начале XIII века территория завоевана

войсками Чингисхана. В XIV веке в результате распада Чагатайского улуса монголов здесь образовалось другое монгольское государство – Могулистан. В XV веке на землях Семиречья возникло Казахское ханство. Здесь обосновался казахский Старший жуз. В середине XIX века данная территория вошла в состав Российской империи, в результате чего стала осуществляться славянская, главным образом казачья, колонизация региона. С 1867 года Жетысу стала Семиреченской областью, в состав которой кроме собственно Семиречья входила Чуйская долина и горные регионы Тянь-Шаня» [4]. Позже в результате национально-государственного размежевания советских республик Средней Азии в 1924–1925 гг. территория Жетысу вошла в состав Казахстана и Кыргызстана. В период, когда Казахстан был одной из союзных республик СССР и после его распада, исследуемые районы региона вошли в состав Алматинской и Жамбылской областей.

Юго-западную часть Жетысу представляют Карасайский и Жамбылский районы Алматинской, а также Кордайский, Шуйский, Меркенский, Рыскуловский, Байзакский, а также частично Мойынкумский районы Жамбылской области. С северной стороны данное географическое пространство имеет общую границу с Карагандинской (Сары-Арка), на востоке и на западе – с другими районами Алматинской, Жамбылской областей. На юге данный регион граничит с Кыргызстаном. Основные типы ведения хозяйства – пастбищное и полукочевое животноводство и земледелие. В исследуемой части региона проживают респонденты, принадлежащие к разным родам трех казахских жузов,

но основная их часть относится к родам Старшего жуза «Ботбай» и «Жаныс».

На протяжении последних столетий Жетысу являлся географическим локусом изучения специфических вопросов истории и археологии¹, антропологии², этнографии³ и лингвистики. Представители этих наук исследовали вышеназванный край во внутрорегиональном и межрегиональном аспектах. Музыкальный фольклор юго-западной части Жетысу, запись и расшифровку которого начали осуществлять в 1920–1990-е гг. этномузыковеды А. Затаевич, Б. Ерзакович, Т. Бекхожина и др., до сих пор не был объектом специального научного изучения. И это определяет актуальность настоящей статьи. Важное место в традиционной культуре наиболее раннего ее пласта – обрядового музыкального фольклора – обусловил его выбор в качестве объекта, а его образно-семантических и музыкальных особенностей – предмета исследования.

Образцы опубликованных музыкально-этнографических сборников старшего поколения отечественных этномузыковедов и экспедиционные материалы последних лет указывают на функционирование в южной части Жетысу преимущественно жанров свадебного обряда. Исследователь музыкально-обрядовой культуры народов Центральной Азии Р. Абдуллаев

пишет: «Современный свадебный цикл многолик и пестр и свидетельством тому – исполняемая музыка, разнообразная по характеру, содержанию и типам музицирования, и, что особенно важно, по жанрово-стилевым закономерностям, включающим в себя опыт разных эпох и стилей...» [5, 191 с.].

В бытовании казахских свадебных музыкально-обрядовых жанров юго-запада Жетысу в настоящее время можно проследить две тенденции. С одной стороны, резкий рост динамики исторических процессов в виде урбанизации привел к трансформации либо исчезновению некоторых фольклорных жанров.

С другой стороны, в памяти пожилых респондентов хорошо сохранились традиционные жанры ритуала проводов невесты – «сынсу» (обращение – жалоба невесты своим родным), женский «жар-жар» (жанр, исполняемый в диалогическом пении с мужским «жар-жаром») и др.

Вышесказанное подводит к осознанию важности объекта исследования и к определению цели статьи – это изучение стилевой специфики аутентичных образцов свадебного ритуала юго-запада Жетысу – «кыз узату».

К вопросу изучения казахских обрядовых музыкальных жанров, как

¹ Горбунов А. Юго-восток Казахстана в очерках Чокана Валиханова // Мысль, 2013 №1; Досымбаева А. Традиционное мировоззрение средневековых тюрков Жетысу (по материалам культовых памятников). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. – Алматы, 2010. – 52 с.); Воякин Д. (Кузнечное ремесло Северо-Восточного Семиречья в средние века (по материалам городищ Талгар, Алматы). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Алматы, 2010.

² Смагулов О., Сикымбаева К. Антропологическая характеристика казахов региона Жетысу. 110-117 сс. // История и культура Жетысу. Материалы научно-практической конференции посвященной 300-летию Казахского народного батыра – Каракерей Кабанбай. 2 книга. Талдыкорган, 1992. – 200 с.

³ Корбе О. Культура и быт казахского аула (К 30-летию казССР). // Советская этнография, 1950, №4. – сс. 67-92; Сабитов Н. (Алма-Ата). Этнографическая экспедиция в Меркенский район Джамбулской области. – сс. 196-200 // Советская этнография. 1953. № 3.

известно, обращались ученые разных поколений. Каждый из них фокусировал свое внимание на определенных ракурсах исследуемого вопроса. Так, исследователь С. Елеманова, рассматривавшая музыку казахской свадьбы в контексте всей национальной традиционной песенной культуры, писала: «Казахская свадьба, состоящая из различных обрядовых действий и ритуалов, совершаемых семейно-родственными коллективами жениха и невесты при вступлении в брак, являет собой древний и устойчивый пласт народной культуры... Казахская свадьба – один из самых сложных комплексов народной культуры. Он занимает продолжительное время и состоит из значительного количества разнохарактерных компонентов. Важнейшим из них является музыка – обрядовые песни, сопровождавшие ритуал» [6, 36 с.]. Многолетняя богатая экспедиционная практика по всей территории Казахстана и его приграничью (Узбекистан, Туркменистан, Россия) позволила известному этномузыковеду старшего поколения Т. Бекхожиной составить порядок чередования в обряде свадебных песен и осуществить подробное описание их функций в ритуале⁴, а ученый Б. Кокумбаева предприняла попытку реконструкции обряда прощания невесты. По мнению автора, в первом этапе накануне свадьбы исполнялся «сыңсу» или «арыз олен». «Это оплакивание своего «умирания» для рода (отсюда близость свадебных и похоронных плачей)» [7]. На втором этапе молодые мужчины (со стороны жениха), совершая ритуальные действия,

возрождают невесту в качестве члена своего рода. Они исполняют «жар-жар». В ответ снохи и подружки невесты исполняют свой «жар-жар». Завершается данный этап надеванием на голову невесты ритуального головного убора – саукеле. На третьем этапе, перед отъездом в аул жениха, исполняется «көрісу», «қоштасу» (прощание невесты с родными).

Таким образом, экспедиции отечественных исследователей конца XX столетия подтверждают наблюдения русского ученого предыдущего столетия В. Гордлевского о жанровой обусловленности свадебных песен от последовательности ритуалов [8, 15–25 с.].

В экспедициях 2018–2019 гг. по районам юго-западной части Жетысу Б. Бабижан удалось записать примеры из двух начальных вышеописанных этапов.

Гипотеза 1. Скотоводческий тип ведения хозяйства, патриархальный уклад, традиционное миропредставление и историческое сознание социума способствовали национальному единству семантических образов поэтики, размеров их стихосложения и стихотворной структуры свадебных песен юго-запада Жетысу.

Гипотеза 2. Общность социально-родовых и историко-культурных предпосылок предопределили родство интонационного языка в жанрах проводов невесты «кыз узату» юго-запада Жетысу с мелодическими особенностями аналогичных жанров восточной части региона, а также – Восточного Казахстана (особенно).

⁴ Бекхожина Т. Старинный свадебный цикл казахского народа. //Музыказнание. Вып. 4; Алма-Ата, 1968. сс. 31-41

Методы

Материалом для анализа послужили образцы обрядовых фольклорных жанров, собранные Б. Бабижан в фольклорно-этнографических экспедициях на территории Алматинской и Жамбылской областей в 2018–2019 гг. Для сравнения их образной и музыкальной специфики использовались примеры из 1-го тома музыкально-этнографического издания «Казахская музыка. Антология». Изучение обрядового пласта казахского фольклора юго-западной части Жетысу также поставило авторов статьи перед необходимостью ознакомления с научными работами по исследуемой теме отечественных авторов, а также специалистов ближнего зарубежья. Так, вхождение в круг регионоведческих вопросов обусловило обращение авторов к трудам специалистов смежных с этномузыкознанием наук, а в обосновании важности обрядово-ритуальной культуры для этноса и проведения сравнений авторы статьи опирались на положения таких ученых, как Б. Путилов, Н. Глазунова, Р. Абдуллаев и др. При анализе семантики образов автором был учтен опыт исследователей А. Бердибай, А. Сабировой, Г. Кузбаковой,

А. Гольцовой, З. Кусаевой и др.). Анализ музыкально-поэтической структуры и музыкальных особенностей свадебных жанров определил обращение к трудам таких ученых, как Б. Каракулов, А. Байгаскина, С. Елеманова и др. В этой связи авторы статьи использовали методы комплексного, структурного и сравнительно-типологического анализа.

Немаловажное значение при рассмотрении казахских свадебных обрядовых песен юго-запада Жетысу имеет семантика образов. Исследователь Б. Путилов считал: «Функциональная семантика всегда связана с символикой, с символическими значениями, с метафорическими значениями, с иносказанием, с каким-то скрытым смыслом. И конечно, нам всегда очень важно читать записанный, уже опубликованный текст, ориентируясь не просто на слова, которые в нем имеются (если речь идет о вербальном тексте), а на символическое значение, на метафорическое значение этого текста» [1, 33с.]. Семантическое толкование поэтических образов казахских обрядовых жанров ранее рассматривалось в трудах А. Бердибай⁵, Сабировой А.⁶ и Г. Кузбаковой⁷.

Қарағанда қолыма айнама болсын, жар-жар-оу,
Көп жігітте бар дейді қайын енең, жар-жар-оу.
Қайын енең бар болса, мен қайтейін, жар-жар-оу
Қайран менің шешемдей қайдан болсын, жар-жар-оу.

Пусть будет в руке зеркало, чтобы смотреться в него, жар-жар-оу,
У многих джигитов есть матери, жар-жар-оу.
Что с того, что у меня будет свекровь, жар-жар-оу.
Разве она сможет быть такой, как моя любимая матушка, жар-жар-оу.

(Женский жар-жар. Қыздар жар-жары. 1 вид.) [10, 62 с.].

Есіктің алды шоң айна,
Жат жерге барған оңай ма?
Айналайын әкем-ау,
Ұзатпай қойсаң болмай ма?

Перед дверью большое зеркало,
Разве легко уйти в другой род?
Любимый мой отец,
Разве нельзя было не выдавать меня?

(Прощальная песня невесты. Сыңсу. 1 вид.) [10, 70 с.].

Наиболее подробно к рассмотрению свадебных песен в вышеназванном аспекте подошла Г. Кузбакова. Автор выявляет семантическое содержание таких концептов, как конь, девичье украшение – шашбау, ритуальный занавес – шымылдық, противопоставление жизни и смерти – өлі-тірі и др. [9, 72–84 с.]. В южножетысуйских обрядовых песнях ритуала проводов невесты обращают на себя внимание образы зеркала и дерева (ивы):

Также образ зеркала можно встретить в поэтических текстах «сыңсу» и женском «жар-жар» преимущественно в центральных и восточных регионах страны [11, 115, 124, 127 с.].

В казахском традиционном мировоззрении зеркало считалось границей между жизнью и смертью. Неслучайно его прикрепляли к резонатору инструмента бахсы (шамана), основной функцией которого было лечение при помощи духов Верхнего и

Нижнего миров. Аналогичное понимание сакральности данного образа имеет место и в других национальных культурах. По мнению исследователя А. Гольцовой, «зеркало является культурной универсалией. В китайской и славянской культурах зеркало связано с потусторонним миром, играет роль оберега, защищая от нечистой силы, является олицетворением женского начала, носит космологический смысл» [12, 56 с.], а специалисту по изучению осетинских песен З. Кусаевой «удалось рассмотреть свойство трансцендентности народного миропонимания, связанное с мифологемой зеркала, а также мифологические представления о зеркале как символе женского начала, выражающиеся в вере в репродуцирующую силу предмета и определяющие его роль в свадебной обрядности» [13]. То есть, по мнению ученых, использование образа зеркала в поэтике жанров обряда прощания

Сылдыр-сылдыр қамысқа сырғам түсті, жар-жар-оу,
Сыр алмаған жат елге қызым түсті, жар-жар-оу.
Қайын атаң бар ол жақта, енең де бар, жар-жар-оу,
Өз әкеңдей болмайды қайын атаң да, жар-жар-оу.

В шуршащий камыш упала сережка, жар-жар-оу.
Дочь уходит в малознакомый нам род,
Будет там и свекор, и свекровь, жар-жар-оу;
Но не будет свекор таким, как твой отец, жар-жар-оу.

(Женский жар-жар. Қыздар жар-жары. 2 вид) [10, 63 с.].

⁵ Бердыбай А. Эстетика припевов казахских традиционных песен. // Межвузовская конференция «Язык и культура». А., 2000. сс. 78-81

⁶ Сабырова А. Казахский обрядовый жанр «терыс олен» // Замана сазы. Материалы международной научно-практической конференции посвященной 100-летию кюйши К. Медетова. Составители: А. Омарова, А. Бердыбай. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – сс. 173-213.

⁷ Кузбакова Г. Казахская обрядовая песня. Ритмическая структура и семантика. Монография. – Астана: Мастер ПО, 2012. – 183 с.

невесты и ее родных не случайно. Зеркало являлось границей миров, оберегом, олицетворением женского начала.

В вышеприведенных примерах также содержатся мотивы сопоставления родителей и свекров, а также обида на отца, который выдает дочь замуж. Во II варианте женского «жар-жар» высказываются сомнения невесты, насколько свекор (свекровь) могут заменить ей своих родителей.

Есіктің алды тал ма екен
Талдан да биік бар ма екен.
Не сый қойды жаратқан,
Қыздан да сорлы бар ма екен.

(Сынсу. 2 т. 71 б.)

Образ дерева нередко сочетается с концептом порога, входа. Г. Кузбакова пишет: «Вход, порог как семантические объекты, по представлениям казахов, являются местообиталищем духов – покровителей юрты, рубежом очеловеченного пространства. Порог ... служит переходной зоной между внешним миром и домом, между культурным и диким, положительным и отрицательным, своим и чужим, живым и мертвым» [9, 77 с.]:

Образ дерева в виде березы (ақ қайың) используется в поэтических строфах аналогичного жанра в Центральном Казахстане и в виде ели (қарағай) – в Западном [11, 144–145 с.]. Образ дерева в содержании вышеприведенного примера можно трактовать двояко. С одной стороны, дерево предстает как архетип – символ жизни, центра Вселенной. С другой

стороны, поникшие ветви ивы можно истолковать как метафору горестного состояния невесты.

Результаты

1. Материалы экспедиций последних лет в юго-восточные районы Жетысу указывают на сохранение в памяти респондентов преимущественно семейно-обрядового фольклора, а именно жанров ритуала проводов невесты – «кыз узату».

Не ива ли стоит перед дверью?
Есть ли что-нибудь выше нее.
Что это за подарок от всевышнего,
Есть ли кто-то несчастней девушек.

2. В поэтических текстах западножетысуйских вариантов жанров «сынсу» и «жар-жар» встречаются образы зеркала, дерева, порога, что объединяет их с аналогичными жанрами других регионов.

3. Переходный тип музыкального языка песенного фольклора юго-запада Жетысу выражается в том, что его ладоинтонационные особенности имеют типологические связи с аналогичными жанрами в восточной части региона (Жетысу), а также Восточного Казахстана. Мелодика казахских свадебно-обрядовых жанров юго-запада Жетысу основана на ионийском и эолийском звукорядах.

3. Слоговой ритм женского «жар-жар» несет в себе черты формульности.

4. В ритмической организации слогов и звуковысотности образцов местного обрядового фольклора преобладает

⁸ Поэтическая и ритмическая система обрядовых песен тюркоязычных народов с размером «жыр» с. 147-152// Методические рекомендации по освоению учебных дисциплин в вузах по направлению «Искусство» / Ред. Абдрахман Г.Б., Машимбаева А.Ж. Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы – Алматы: 2019. – 204 б.

речитативный и синхронный типы взаимодействия.

Дискуссия

Известный исследователь ритмики казахских традиционных песен А. Байгаскина писала о песнях фольклорной ветви, что в них «отражены глубокие исторические процессы, вбирающие в себя наиболее отстоявшиеся формы и элементы

казахских традиционных песен видного ученого, профессора Б. Каракулова, при рассмотрении обрядовых образцов структуры их воплощения – 2-х и 4-х строчная музыкальные формы сегментировались на тематические элементы – музыкальные строки⁹. Поэтическая строфа каждого из вышеназванных примеров воплощается в музыкальной структуре следующим образом:

Прощальная песня невесты.

| Сыңсу (2 вид) | | Сыңсу (1вид) | |
|-------------------------|--------|-------------------------|--------|
| Музыкальная форма | AA1AA1 | | ABA1C |
| Поэтическая форма | AB CD | | AB C D |
| Женский жар-жар | | | |
| Қыздың жар-жары (1 вид) | | Қыздың жар-жары (1 вид) | |
| Музыкальная форма | AA1AA1 | | AB AB |
| Поэтическая форма | AB CD | | AB CD |

музыкальной выразительности, отобранные в соответствии с эстетическими потребностями и бытующими традициями» [14, 83 с.]. Музыкальные элементы обрядовых жанров, как известно, находились в тесном взаимодействии с размером стихосложения и структурой поэтической системы. Так же как и для большинства жанров ритуала проводов невесты тюрков Центральной Азии, важное значение в западножетысуйских образцах имеет 7- 8 сложный размер («жыр»)⁸. Если в «сыңсу» его внутреннее строение представляет собою строки с бунаками (слобогруппами): 4+3 и 5+3, то в «жар-жарах» два 7-сложника входили в 11-сложную строку с 3-х сложным рефреном (жар-жар-ау): 4+3+4 +(3). Согласно структурному методу анализа

По вышеприведенным схемам видно, что 2 вид «Сыңсу» и 1 – «Қыздын жар-жары» сочинены в структуре музыкальной одноэлементной полустрофы. Одинаковое мелодическое начало и разные окончания строк показывают, что в музыкальной форме этих примеров воплощен принцип «расхождение от тождества» (AA1). Во втором примере «Қыздын жар-жар» музыкальная организация, усложняясь, показывает двухэлементную структуру (AB). Более интенсивное развитие мелодической линии ведет к образованию трехэлементной музыкальной строфы (ABAC), которую показывает структура «Сыңсу 1». Согласно тому, что «определяющей особенностью песен, исполняемых в свадебно-обрядовом цикле,

⁹ Кожахметова Ж. Основные методологические и методические положения анализа музыкально-поэтических произведений казахского традиционного искусства по системе Б.Каракулова // Секреты мастерства. Сборник статей. – Караганда, 2010. – 221-232 с.

является образная обобщенность их напевов. Они представляют собой лаконичные, устойчивые формулы, обобщающие эмоционально-образный подтекст нескольких поэтических текстов родственного содержания. Образное содержание этих песен и их общественно-бытовое назначение находятся в неразрывной связи...» [5, 203 с.], в музыкальном языке обрядовых песен наблюдается как внутрирегиональное родство, так и сходство с обрядовым фольклором близлежащих регионов. Так, оба варианта «Қыздын жар-жары» построены на основе пентахорда эолийского направления с эпизодическим вводом в мелодическую ткань тона септимы: VII-I-II-IV-V. В «Сыңсу I» звуковысотная линия воплощается в эолийском гексахорде: I-II-III-IV-V-VI, а в «Сыңсу 2» – I-II-III-IV-V ионийского направления. Следует отметить, что аналогичные ладовые образования были ранее обнаружены и в западноказахстанских «Сыңсу» [15, 75 с.]. Что же касается гексахордового звукоряда, то этномузыковед С. Елеманова пишет, что «объем сексты первоначально осваивался как опевание квинтового звука и лишь затем он был «узаконен» в правах с остальными ступенями» [6, 41 с.]. Важность секстовой структуры казахского обрядового мелоса, перешедшей затем в бытовые песни, также отмечается в работе А. Байбек [16, 10 с.]. Мелодический тип: d-e fis -a-h, показанный в начале этого «Сыңсу», родственен «Сыңсу», записанному в восточном Жетысу, по мнению С. Елемановой, стал основой ряда бытовых лирических песен. Одновременно вышеуказанный оборот, а также восклицание «ойбой» также приближают западножетысуйский «Сыңсу» к плачам по умершему, зафиксированным на востоке этого

же региона и в Семипалатинской области (Восточный Казахстан). Однако последние отличаются более усложненной структурой, содержащей «көтерме». По мнению авторов С. Майгазиева и А. Сабировой: “The analysis of the melodic of funeral laments “koterme” that are common in Zhetysu region, given in the collection of folk songs by B. Muptekeev (2009), demonstrates the traditional undulating expansion of melody in the upper register that means so-called “nightingale” ornamentation, including three different methods such as “samgau” (soaring), “shyrkau”(towering), and “kalkytu” (taking off)” [17, 991].

При анализе ритмической структуры традиционных песен по теории Б. Каракулова важное внимание уделяется характеру взаимоотношений между ритмами слогов и звуковысотности (мелодии), то есть когда ритмика анализируется в вертикальной проекции. В этой связи ритмическая формульность слогового ритма в западножетысуйских песнях сочетается с многообразием комбинаций ритма звуковысотности. Из трех известных типов взаимодействия двух линий ритмов (слогов и мелодии) – синхронности, распева и речитации – в западножетысуйских песнях преобладают первый и третий. Это свидетельствует о стабильности и устойчивости в памяти этнофоров поэтических ритмоформул.

Заключение

1. Многоэтапность и многожанровость обрядов казахской традиционной свадьбы обусловила рассмотрение в настоящей статье только жанров ритуала обряда «қыз ұзату» (проводы невесты).

2. Несмотря на то, что никто из респондентов во время фольклорных экспедиций не смог воспроизвести

обрядовые свадебные жанры в их полной традиционной последовательности, а точнее, исполнял единичные, сохранившиеся в памяти образцы, их анализ указывает на сохранение в них общенациональных поэтических образов.

3. Родство образной символики и поэтическая формульность предопределили устойчивость и общенациональный характер ритма слогов.

4. В музыкальной организации были обнаружены интонационные типы и звукоряды, характерные для восточных районов региона и в целом страны.

5. Общность семейно-обрядовой культуры казахов юго-запада Казахстана с аналогичным ритуальным пластом восточных частей Алматинской области и Восточного Казахстана обусловлена социально-историческими предпосылками. С одной стороны, родство музыкального языка обрядового фольклора запада и востока Жетысу можно обусловить устойчивыми между собой связями

родов Старшего жуза. С другой стороны, признаки типологической общности некоторых элементов музыкальной организации жетысуйских обрядовых жанров с аналогичными жанрами тюрков Южной Сибири и кыргызов могут указывать на их субстратный характер. Историко-типологическое исследование музыкальной специфики обрядовых жанров восточных районов Казахстана и их приграничья – перспективное направление будущих этномузыкологических исследований. Результаты настоящей работы могут быть использованы в научной и учебной практике. А именно при изучении музыкального фольклора Жамбылской области, музыкального обрядового фольклора приграничных ей регионов, а также при разработке вопросов казахско-кыргызского межкультурного взаимодействия традиционной музыки. Результаты исследования также можно включить в программу дисциплин по истории, теории и практике казахских традиционных песен.

Список источников:

1. Путилов Б. Теоретические проблемы современной фольклористики. Курс лекций для студентов Музыкально-этнографического отделения Санкт-Петербургской консерватории (1995-1996 годы). Научн. редактор, автор предисловия и примечаний к тексту канд. иск. А. Ф. Некрылова. – Спб.: ИПЦ СПбУТД, 2006. – 315 с.
2. Земцовский И. К проблеме взаимосвязи календарной и свадебной обрядности славян // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Ленинград: Наука, 1974. – 276 с.
3. Глазунова Н.Н. Межэтническое взаимодействие в фольклоре: механизмы передачи традиции (на примере музыкальной традиции народов Центральной Азии. 99-115 с.с./ Межэтнические связи в фольклоре, материалы V Международной школы молодых фольклористов/Сост. Н. Н. Глазунова. РИИИ. СПб., 2016, –238с.
4. Казахстан. Национальная энциклопедия. 2 т. Гл. редактор А. Нысанбаев. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2005. – 560с. https://ru.wikisource.org/wiki/Казахстан._Национальная_энциклопедия Режим доступа: 2.22-3 августа 2020

5. Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Научн.ред. – доктор искусствоведения, профессор Н. С. Янов-Яновская. Ташкент, 2006. – 336с.
6. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – 186с.
7. Кокумбаева Б. Семейно-обрядовые плачи казахов и лирические песни темы утраты (некоторые аспекты взаимодействия). Автореферат диссертации. Ташкент, 1989.
8. Гордлевский В. Из наблюдений над турецкой песней // Этнографическое обозрение. – 1908. – №4. – С. 15–25
9. Кузбакова Г. Казахская обрядовая песня. Ритмическая структура и семантика. Монография. – Астана: МастерПО, 2012. – 183с.
10. Бәбіжан Б. Меркі өңірінің ән фольклоры. – Алматы, 2018. – 100 б.
11. Қазақ музыкасы. Антология. Бестомдық, 1-том. Көне музыкалық фольклор. – Алматы. Қазақпарат, 2005. – 516 б.
12. Гольцова А. Д. Семиотика зеркала в китайской и славянской культуре 56-62 . [Электронный ресурс]. http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/61157/1/978-5-7996-2423-1_09.pdf (дата обращения 03.08.20).
13. Кусаева З. Семиотика зеркала в фольклорно-этнографической традиции осетин. Текст научной статьи по специальности «Языкознание и литературоведение». [Электронный ресурс]. // <https://cyberleninka.ru/article/n/semiotika-zerkala-v-folklorno-etnograficheskoy-traditsii-osetin> (дата обращения 03.08.20.)
14. Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни. Алма-Ата, 1991. – 203 с.
15. Тұрмағамбетова Б. Қазақтың батыс аймағының ән мәдениеті. – Алматы, 2009. – 320 б.
16. Байбек А. Песенный стиль Арки в контексте этносольфеджио (вузовский курс). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Алматы, 2009. – 30 с.
17. Maigaziev S., Sabyrova. A. The art of Mozart ensemble in Kazakhstan variety art // *Opción*, Año 34, Especial No.17 (2018). P.p. 984 – 1019.

References:

1. Putilov, B. Teoreticheskie problemy sovremennoj folkloristiki [Theoretical problems of modern folklore]. Kurs lekcij dlya studentov Muzykalno-etnograficheskogo otdeleniya Sankt-Peterburgskoj konservatorii (1995-1996 gody). Nauchnyi redaktor, avtor predisloviya i primechanij k tekstu kand.isk. A.F.Nekrylova.Spb.: IPC SPBUTD, 2006, 315 p. (In Russian)
2. Zemtsovsky, I. K probleme vzaimosvyazi kalendarnoj i svadebnnoj obryadnosti slavyan [To the problem of the relationship between calendar and wedding rituals of the Slavs]// *Folklor i etnografiya. Obryady i obryadovyj folklor*. Leningrad: Nauka, 1974, 276 p. (In Russian)
3. Glazunova, N. N. Mezhetnicheskoe vzaimodejstvie v folklore: mekhanizmy peredachi tradicii (na primere muzykalnoj tradicii narodov Central'noj Azii [Interethnic interaction in folklore: mechanisms of transmission of tradition (on

- the example of the musical tradition of the peoples of Central Asia.]. P.p. 99–115 / *Mezhetnicheskie svyazi v folklore, materialy V Mezhdunarodnoj shkoly molodyh folkloristov/Sost. N.N. Glazunova. RIII. SPb., 2016, 238 p. (in Russian)*
4. Kazakhstan. Nacionalnaya enciklopediya [Kazakhstan. National Encyclopedia]. 2 t. Gl.redaktor A. Nysanbaev. Almaty: Kazakh enciklopediyasy, 2005, 560p. [https://ru.wikisource.org/wiki/Казakhstan._Национальная_энциклопедия date of access 03.08.20]. (in Russian)
 5. Abdullaev, R. Obryad i muzyka v kontekste kultury Uzbekistana i Centralnoj Azii [Ritual and music in the context of the culture of Uzbekistan and Central Asia]. Nauchn.red. doktor iskusstvovedeniya, professor N.S. Yanov-Yanovskaya. Tashkent,2006,336 p. (in Russian)
 6. Elemanova, S. Kazahskoe tradicionnoe pesennoe iskusstvo [Kazakh traditional song art]. Almaty: Daik-Press, 2000, 186 p. (in Russian)
 7. Kokumbaeva, B. Semejno-obryadovye plachi kazahov i liricheskie pesni temy utraty (nekotorye aspekty vzaimodejstviya) [Family-ritual laments of Kazakhs and lyric songs of the theme of loss (some aspects of interaction)]. Avtoreferat dissertacii. Tashkent,1989. (in Russian)
 8. Gordlevsky, V. Iz nablyudenij nad tureckoj pesnyu [From observations of the Turkish song] // *Etnograficheskoe obozrenie. 1908, №4, P.p.15–25 (in Russian)*
 9. Kuzbakova, G. Kazahskaya obryadovaya pesnya. Ritmicheskaya struktura i semantika [Kazakh ritual song. Rhythmic structure and semantics]. Monografiya. Astana: Master PO, 2012, 183 p. (in Russian)
 10. Babizhan, B. Merki onirining an folklori [Song folklore of the Merke region]. – Almaty, 2018, 100 p. (in Kazakh)
 11. Kazakh muzykasy. Antologiya. [Kazakh music. Anthology]. Bestomdyk. Kone muzykalyk folklor 1-tom. Almaty. Kazakparat, 2005, 516 p. (in Kazakh)
 12. Goltsova, A. D. Semiotika zerkala v kitajskoj i slavyanskoj kulture [Semiotics of the mirror in Chinese and Slavic culture]. [5662 http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/61157/1/978-5-7996-2423-1_09.pdf – date of access 03.08.20]. (in Russian)
 13. Kusaeva, Z. Semiotika zerkala v folklorno-etnograficheskoj tradicii osetin [Semiotics of the mirror in the folklore and ethnographic tradition of the Ossetians]. Tekst nauchnoj statii po specialnosti «Yazykoznanie i literaturovedenie» [<https://cyberleninka.ru/article/n/semiotika-zerkala-v-folklorno-etnograficheskoj-traditsii-osetin>. date of access 03.08.20]. (in Russian)
 14. Baigaskina, A. Ritmika kazahskoj tradicionnoj pesni [The rhythm of the Kazakh traditional song]. Alma-Ata, 199, 203 p. (in Russian)
 15. Turmagambetova, B. Kazaktyng batys aymagynyng an medenieti [Song culture of the western region of Kazakhstan]. Monografiya. Almaty, 2009, 320 p. (in Kazakh).
 16. Baibek, A. Pesennyj stil' Arki v kontekste etnosolfedzhio (vuzovskij kurs) [Song style of the Arka in the context of ethnosolfeggio (university course)] Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Almaty, 2009, 30 p. (in Russian)
 17. Maigaziev, S., Sabyrova, A. The art of Mozart ensemble in Kazakhstan variety art. Opción, Año 34, Especial No.17 (2018). P.p. 984 – 1019.

Айжан Бердібаева, Бағлан Бәбіжан, Мұрат Әбуғазы

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

ЖЕТІСУДЫҢ ОҢТҮСТІК БАТЫСЫ ҚАЗАҚТАРЫ ТОЙ САЛТЫНЫҢ ӘНДЕРІ

Аңдатпа

Ұсынылып отырған мақала Жетісудың оңтүстік-батысының қыз ұзату салты фольклорын зерттеуге арналған. Қазақтың ғұрыптық фольклорлық жанрларының ішінде отбасылық-салт әндер тобына жататын үйлену рәсімі циклі жақсы сақталған. Аға буын мамандары өткен ғасырда экспедицияларда негізінен Жетісудың шығыс бөлігінің фольклорын жинағын. Бұл – таңдалып отырған тақырыптың өзектілігін көрсетеді. Мақаланың мақсаты: Жетісудың оңтүстік-батысынан жазылып алынған қыз ұзату салты өлең мәтіндеріндегі көркемдік бейнелердің семантикасын қарастыру және ғұрыптық нұсқалардың музыкалық-стильдік ерекшеліктерін зерттеу болып табылады. Ғұрыптық фольклордың дәстүрлі қоғамдағы орнын және қазақтың үйлену тойы рәсімдерін анықтауда мақалада компаративті әдіс қолданылды. Салттық өлеңдер мәтіндеріндегі тұрақты бейнелерді қарастыру семантикалық талдау әдісінің көмегімен жүзеге асырылды. Оңтүстік-батыс Жетісудағы қыз ұзату салты нұсқаларының музыкалық-поэзиялық құрылымы, дыбыс қатарлары және ырғақтық жүйесі құрылымдық әдіс негізінде талданды. Жетісудың оңтүстік-батысында қыз ұзату салты мәтіндерінде кездесетін айна, ағаш, босаға бейнелері Қазақстанның басқа географиялық өңірлерінде және кейбір жақын шетелдердегі жанрлас нұсқаларда кездесуі бұл бейнелердің типологиялық сипатын айғақтайды. Мақалада талданған мысалдардың ладтық-әуендік ерекшеліктері олардың аталған аймақтың шығыс жағында орналасқан өңірлердің аттас жанрларымен туыстығын көрсетеді. Үйлену салтын зерттегенде этномузыкатанушылар бұл рәсім өткізілуінің әртүрлі кезеңдеріне және оларға тиесілі жанрларға көп көңіл бөлген. Б. Бәбіжанның фольклорлық экспедицияларда жинаған материалдары үйлену рәсімінің бірқатар кезеңдерінің ұмытылуына байланысты, респонденттер жадында қазіргі кезде бұл салттың кейбір кезеңдері және соған байланысты орындалатын «сыңсу» және «қыздың жар-жары» ғана сақталғанын көрсетті. Олар негізінен ежелгітүркілік 7-8 буындық «жыр» өлең өлшеміне негізделген. Батысжетісулық қыз ұзату салты нұсқалары 2 – және 4 жолды музыкалық-поэзиялық құрылымда шығарылған. Ұсынылып отырған зерттеме 2018-ші және 2019-ші ж.ж. болған фольклорлық экспедициялар материалдары негізінде жазылғандықтан, қарастырылып отырған аймақта ғұрыптық фольклордың қазіргі кездегі шынайы жай-күйінен хабар береді. Қыз ұзату салты нұсқаларын жан-жақты қарастыру нәтижесінде олардың көрші өңірлер мен облыстар ғұрыптық фольклорымен типологиялық байланыстары және даму жолдары белгілі болды.

Тірек сөздер: фольклор, ән, той, ғұрып, жанр, сыңсу, жар-жар, диалект, семантика, құрылым.

Aizhan Berdibay, Baglan Babizhan, Murat Abugazi

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

SONGS OF THE WEDDING CEREMONY OF THE KAZAKHS OF THE SOUTH-WEST OF ZHETYSU

Abstract

This article is devoted to the study of Kazakh wedding ritual songs in the southwest of Zhetysu. Among the genres of Kazakh ritual folklore, the wedding cycle is characterized by the greatest preservation, which is included in the group of family ritual songs. Over the past century, specialists of the older generations have

been recording musical folklore mainly from the eastern regions of Zhetysu. This determines the relevance of the selected topic. The purpose of the article is to consider the semantics of images of the texts of wedding songs in the southwest of Zhetysu and their musical and stylistic features. In highlighting the role of ritual folklore in the tradition and stages of the Kazakh wedding ritual, the article uses the comparative method. Consideration of stable images in the texts of wedding songs has taught the application of semantic analysis. The study of the musical and poetic structure, scales and rhythmic organization of wedding songs in the south-west of Zhetysu was carried out on the basis of a structural approach. The semantics of images of a mirror, a tree, a threshold in the Western Nozhetyu wedding songs unites them with similar images from other geographic regions of Kazakhstan and some ethnic cultures of the near abroad. Lado-melodic features of the considered wedding genres indicate their typological similarity with similar genres mainly in the eastern part of the region and East Kazakhstan. When studying Kazakh wedding songs, ethnomusicologists paid great attention to the stages of the wedding ritual, which determined the performance of various genres. The expedition material of B. Babizhan showed that due to the disappearance of some stages of the traditional Kazakh wedding, at present only “syңsu” and female “heat-heat” have been preserved in the memory of the respondents of the studied region. Basically, in their texts, the ancient Turkic 7-8-complex versification size – “zhyr” has been preserved. Zapadnozhetyu wedding songs are composed in 2- or 4-line musical and poetic form. The presented research was carried out on the basis of materials from the folklore expeditions of 2018 and 2019, which makes it possible to form an objective idea of the current state of ritual folklore in the studied region. A comprehensive examination of wedding genres showed their typological connections with the folklore of neighboring regions and regions and further development paths.

Key words: folklore, song, wedding, rite, genre, synsu, zhar-zhar, dialect, semantic, structure.

Авторлар туралы мәлімет:

Айжан Рахманқұлқызы Бердібаева – PhD, «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)
ORCID: 0000-0003-0733-1104
email: a.berdibay@mail.ru

Бағлан Жолдасқызы Бәбіжан – «Халық әні» кафедрасының аға оқытушысы, Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)
ORCID:0000-0001-8392-2569
email: baglan_2004@mail.ru

Мұрат Кәзенұлы Әбуғазы – «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының доценті, Т. Қ. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)
ORCID: 0000-0002-6766-6689
email: abugazi.m@mail.ru

Сведения об авторах:

Айжан Бердибай — PhD, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы, Казахстан)
ORCID: 0000-0003-0733-1104
email: a.berdibay@mail.ru

Баглан Бабижан — старший преподаватель кафедры народного пения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алматы, Казахстан)
ORCID: 0000-0001-8392-2569
email: baglan_2004@mail.ru

Мурат Абугазы — доцент кафедры традиционного музыкального искусства Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)
ORCID: 0000-0002-6766-6689
email: abugazi.m@mail.ru

Authors' bio:

Aizhan Berdibay — PhD, Associated Professor of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)
ORCID: 0000-0003-0733-1104
email: a.berdibay@mail.ru

Baglan Babizhan — PhD Candidate, Senior Lecturer of Traditional Singing Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)
ORCID: 0000-0001-8392-2569
email: baglan_2004@mail.ru

Murat Abugazi — Associated Professor of Kazakh Traditional Music Department at T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)
ORCID: 0000-0002-6766-6689
email: abugazi.m@mail.ru



МРНТИ 18.41.91
УДК 781.7
DOI 10.47940/cajas.v5i4.304

AIGERIM BARIBAYEVA ¹, ALIYA SABYROVA ¹

¹ Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)

THE FOURTH AREA OF MUSICOLOGY (TO THE PROBLEM OF THE DEBATABLE DISCOURSE)

THE FOURTH AREA OF MUSICOLOGY (TO THE PROBLEM OF THE DEBATABLE DISCOURSE)

Abstract

The article reviews various schools of thought studying the Kazakh traditional music in Kazakhstan and abroad. The goal – to reveal different scientific areas of studying the Kazakh traditional music, to determine their significance in Kazakhstan and foreign ethnomusicology. There was a compelled cultural and scientific isolation of each country due to suspension of a book-exchange during the Perestroika (Reconstruction) period. As a result, each national school of ethnomusicology has gone its own way. Research in this area underline the need in the overall review of knowledge accumulated by schools of thought with a single representation. Authors give examples of review of various sources using a comparative-typological method, compare their significance and define the general trend of studying the Kazakh traditional music methods, and unite this knowledge in a uniform common school. Local and foreign sources of pre-revolutionary (end of XIX – beginning of XX centuries), Soviet and modern writers of the period of Independence of the Republic of Kazakhstan were used. Main existing areas of Kazakhstan musicology were assessed, and conclusions were drawn on the birth of Kazakh ethnoorganology. The main aspect of the article is a focus on emergence in XXI century of the problem of a new cycle in the Kazakhstan science, which presence we can assume because we have written sources about the Kazakh musical culture in foreign languages, and information on materials from far and near abroad. Authors, based on the concept of Alma Kunanbaeva, an ethnomusicologist, formulate new statements about opposition between the Russian-speaking and Kazakh-speaking schools,

supplementing it with opposition to foreign-language schools. As a result, an assessment was given to three main existing areas of the Kazakhstan musicology science and the emerging “Fourth” school, which has all prospects of further development not only in Kazakhstan, but also abroad. Examples were shown of a comparative study of sources of the pre-revolutionary period, and merits of each scientist were assessed. The conclusion was drawn on the birth of Kazakh ethnoorganology in the beginning of XX century.

Keywords: the Kazakh traditional music, ethnomusicology, school of thought, verbal tradition, foreign materials, the fourth school, the fourth science, an empirical method, a comparative-typological method, interdisciplinarity.

Introduction

There was a re-assessment of values and scientific methods of studying traditional music on the cusp of centuries. It was due, first of all, to independence of many countries, including the nowadays CIS. There is a need in performing the analysis of a condition of the Kazakhstan ethnomusicological science at the present stage.

Since the European musical community turned to a universal dialogue of cultures, historical, culturological, comparative and source study methods of research of traditional music became more important, which allows a holistic review of the research subject. The interdisciplinary discourse of this article, given the different methods of study, is focused on achievements of a foreign and local ethnomusicological science.

From time immemorial cultural values were transferred in the Kazakh society verbally. The people transferred ceremonial songs, legends, the epos, melodies, and words of wisdom of well-known people, akyns, and storytellers-zhyrzhly by word of mouth. They occupied a special place in life of the Kazakh people, and were a spiritual basement of knowledge.

Prior to mid XIX century, the steppe verbal historiography¹ of Kazakhs was

considered as a unique and homogeneous knowledge, because the language of communication and thoughts had no impact from the outside. Penetration in XX century of Russian language into the cultural life of Kazakhs changed mentality and thinking of the people. As a result the question of several schools of knowledge in the Kazakh culture became the basis for an article “On a phenomenon of the “Third science” of Alma Kunanbaeva, the Stanford University Professor [1]. The scientist focused on the “two cultures” concept of a writer Charles Percy Snow² (1905-1980), who considered that there is a gap not only between various areas of scientific knowledge, but also between scientists and representatives of the intellectual society. Based on C. P. Snow’s idea A. Kunanbaeva has put forward an idea of existence of the Kazakh-speaking school of musicology in Kazakhstan, opposing it to the Russian-speaking school of thought. These schools, existing within the territory of one state, are often in disagreement concerning the same research subject, and are not correlated among themselves. Each of them rotates about its own axis, living in certain isolation [1, p. 2].

Prior to XX century verbal steppe historiography can be considered an

¹ SVH—the term mentioned in the books of an ethnographer, art critic, composer, journalist A.S. Seidimbek with reference to the term of V. Yudin and L. Gumilev

² Charles P.Snow. “Two Cultures and the Scientific Revolution: The Rede Lecture”. NewYork, 1959.

initial school of traditional knowledge of Kazakhs. In XX century a written school of thought in the Kazakh language – “the Second science” appears in Kazakhstan with spread of the European scientific knowledge [1, p. 8]. According to A.Kunanbaeva, the Kazakh verbal tradition can be called the “Third science” [1, p. 3]. Written schools formulated the accumulated system of knowledge of the “Third science” (school of knowledge) by using empirical methods. Representatives of the Russian-speaking school were not familiar with Kazakh-speaking musicology. In this case there was a problem of not only the research language of the culture, but also of methods, because Kazakh-speaking researchers first of all thought and wrote according to their internal national assessment and internal understanding of own culture. There was also a problem, that Kazakh-speaking scientists seldom used comparative methods in studies of other cultures (including Turkic cultures) related to the Kazakh music. Often the Kazakh language literature did not exist in Russian translation. This fact made representatives of schools more and more apart from each other, which gave birth to a branching of scientific thought.

Methods

When we review various sources using comparative-typological and historical methods, it is necessary to compare their importance and to define the common trend of studying of the Kazakh traditional music methods, and to unite this knowledge in a uniform common school. After we started to use local and foreign sources of pre-revolutionary (end of XIX – beginning of XX centuries), Soviet and modern writers of the period of Independence of the Republic of Kazakhstan, it became possible to assess the main existing areas of the

Kazakhstan musicology science and to draw conclusions on the birth of Kazakh ethnoorganology.

The outstanding Kazakh philologist and turkologist, Professor Kudaiberghen Zhubanov and his younger brother, the well-known composer, musicologist, conductor and academician Akhmet Zhubanov were at the wellspring of the Kazakh-speaking ethnomusicology. Although K. Zhubanov was a linguist, and not a musician, he became the pioneer of studies devoted to Kazakh kyuis. He has put a basis of a comparative study of Kazakh kyuis in a context of Turkic music and Tengrism (Materials with studies of Kazakh language. Article “On emergence of kyui art among Kazakhs”), and also studying kyuis as a part of syncretic culture of Kazakhs and etymological studying of the Kazakh musical terminology (*Methodological methods of studying instrumental music have been specified in K. Zhubanov’s articles*).

The prerogative of Russian language in the Kazakhstan scientific thought has been related to an ideological paradigm of that period, when Russian was a state language. It has led to domination of the Russian-speaking musicology and underestimation Kazakh-speaking authors. A. Kunanbaeva in her work noted that terminology of three schools could differ, and all three schools reflected the various approaches to the research subject.

Years of Independence have marked a new cycle in formation of the Kazakhstan science: specifics of Kazakh-speaking and Russian-speaking written schools have become uniform in their methods and approaches. Young scientists, who spoke both languages and united both schools of thought, could open the idea of a verbal Kazakh school to the scientific community by gathering field materials.

The main aspect of this article is a focus on the problem of emergence of

the “Fourth science” in XXI century, which existence we can assume, having written sources about the Kazakh musical culture published in foreign languages (English, German etc.), and also information on the materials of value for researchers from Kazakhstan, and far and near abroad.

The following factors were the reason of emergence of the “Fourth science” as an independent area of ethnomusicology:

1. Foreign researchers. Starting from the end of XVIII and beginning of XIX centuries, the Kazakh people’s culture have been studied by representatives of the European school (Germany, Russia, Great Britain etc.). Of these materials, due to political grounds, the available Russian-speaking sources were more often studied, chronologically dated by the end of XVII – beginning of XX centuries;

2. Kazakhs have always been the nomadic people. Owing to various historical events they inhabited a huge territory centered in Central Asia, and further – in Russia, China, Mongolia, Turkey and some European countries. Thus, ethnic diasporas appeared in these countries, who preserved their cultural heritage of considerable interest;

3. The important premise for studying were publications of the Kazakhstan scientists in high-rating journals of the far abroad, and also their presentations at international conferences;

4. At the time of the USSR existence rare cultural artifacts have been taken to foreign museums from Kazakhstan (musical instruments, elements of national clothes, household items, etc.). For example, expositions were opened in museums in Russia which could become valuable research subjects.

If earlier the world of scientific thought of Kazakhstan was limited to the USSR framework, where the thoughts had to be formulated in Russian, with Independence it became almost boundless. Works of

Kazakhstan scientists became highly sought abroad. There was a flight of scientists to other countries, which has led to a greater activity of the “Fourth science” in foreign languages (including English), i.e. making it comprehensible to the whole world.

During the conference “Spiritual Heritage of Abai and Urgent Problems of Modern Art Studies” [2] which was held in November, 2020 at the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy to celebrate the 175th anniversary of the great Kazakh poet and educator, the presentation was given by V. N. Yunusova, Professor of the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, Doctor of Art Studies, about studying of traditional music in a modern scientific context. The speaker has highlighted historical and culturological areas where presently an active study of traditional music is performed. She has also mentioned the new scientific area related to computer studies. According to V. N. Yunusova, a process of studying of traditional music became more active in the former USSR together “with growing national consciousness and search for own ways of development of musical culture”³ [2, p. 5]. All that proves that there are changes in the approaches to the traditional music even in the European school, and that transition from europocentric views to the “dialogue of cultures” [2, p. 6] is obvious. The same process is necessary in the Kazakhstan ethnomusicology, and scientists should unite knowledge of all schools in the uniform approach.

Results

As abovementioned, the Kazakh traditional music was in a focus of attention of the West-European school of knowledge since XVIII century. The studies were started by scientists-

travelers who collected data on the people in the Central Asian region. In the light of appearing new data and the facts described in these sources, it is necessary to analyze them from the new point of view. Reference to these studies and materials can significantly enrich knowledge of the Kazakhstan scientists. Presently materials about the Kazakh traditional music, which are unknown to the Kazakhstan ethnomusicologists, are stored in various foreign archives, collected during expeditions of researchers-travelers from the end of XIX century. Records of the German ethnographer-anthropologist Richard Karutz, found in 2015 by the Kazakhstan scientists during shootings of a documentary series “Road of People” [3], which were described, analyzed and published in the “Turkestan Collection of Songs and Instrumental Plays, Collected by R. Karutz (1905)”, and the Doctor of Art Studies S. I. Utegalieva [4], prove that there are sources about the Kazakh traditional music which can change opinion on historical value of the Kazakh culture in the Central Asian region. In general, the Kazakh traditional music became the research subject of many scientists from Russia, Germany, England, and other countries, where the scientific thought was developing. Today it is important to review materials unknown to ethnomusicology and scientific sources, revealing the common trends in foreign ethnomusicology.

We can also perform a comparative review of some foreign sources. For example, we can review works of Russian and German researchers: August Eichhorn [5], Erich Moritz von Hornbostel [6], and

P. P. Tikhov [7] from a position of modern musicology, and trace interrelation, and find new materials for research.

A. F. Eichhorn’s work “Complete Collection of Musical Instruments of the Central Asian People” (SPb, 1885) can be considered one of the first catalogues with a short description of the musical instruments created by a musician [5].

Being the military conductor in Tashkent, the musician has gathered a complete collection of the Central Asian instruments. In total there are 36 instruments in the catalogue, four of which are related to the Kazakh tradition. In his work the author classifies instruments by string, wind and percussion, and also by ethnic groups – “String Instruments of Kyrgyz and Other Mongolian Tribes”, “Musical Instruments of Turkestan, Kashgar, Kokand, Afghanistan, Bukhara and Khiva”, “Instruments of Sarts (Turkestan)”. The author gives their approximate description, a method of a sound extraction, areas of use, history of acquisition and an ethnic group to which they belong.

So, the first instrument presented in the catalogue, was “Dumbra” (Dombra) (№1 in the catalogue), followed by “Kaus or qobyz” (№4) and “Tsibiska” (sybyzgy – my spacing B. A) (№7); “Kerney” (existing also among Kazakhs) is included in instruments of Sarts from Turkestan. There are ten instruments of Kazakh origin or related to Kazakhs in A. F. Eichhorn’s collection.

In his description of instruments A. Eichhorn gives the details of acquisition of instruments. For example, the instrument №3 “Dumbra” belonged to

³ V. N. Yunusova wrote: “If earlier it [traditional music – A. B.] was mainly studied in ethnomusicology (folkloristics) and ethnoorganology, WorldMusic, it was partially present in historical research, then by the end of the XXth century cultural studies and oriental studies turned to the traditional music, and computer research is carried out (including within the framework of computer musical oriental studies)” [2, p. 5]

a noble girl, “a well-known singer and virtuoso player” [5, p. 5]. Instrument “Tsubiska” (sybyzgy) – a “very ancient item” – was purchased from a Kyrgyz boy [5, p. 6].

After A. F. Eichhorn, E. Hornbostel conducts the earliest ethnoorganologic research. We are speaking about the “Notes on the Kyrgyz [Kazakh] Musical Instruments and Melodies” to R. Karutz’s well-known book “Among the Kyrgyz (Kazakhs) and the Turkmen on Mangyshlak” published in Leipzig in 1911, translated by A. V. Samarkin, a Kazakhstan musicologist, Candidate of Art Studies, the edition volume was 20 pages [6]. In this connection the author asks a question that studying the Central Asian instruments could impact the creation of a systematic classification of musical instruments of E. Hornbostel, which was later done by B. Sarybaev, a Kazakh ethnoorganologist, whose research was devoted to the Kazakh national instruments. Thus, E. Hornbostel can be considered the ancestor of Kazakh ethnoorganology.

E. Hornbostel made notes on a total of ten Kyrgyz (Kazakh) instruments, searched for etymology of their names, described appearance, considered links with religious use, compared them to instruments of other people of Central, East and South East Asia, Africa, ancient civilizations of Near and Middle East. It connects the notes with the subsequent research works, and believes that “the careful account of outwardly insignificant details for cultural-geographical work” is important and continues in the following text “the abovementioned notes should be understood in this sense” [6, p. 17]. The instruments specified in E. Hornbostel’s “Notes” have the following sequence:

1. Dutar or dumbra [6, p. 11]

2. Lute (Sherter – A. Samarkin’s spacing) – the lute with simple convex case and wide, shorter neck [6, p. 13]

3. “True bow instrument” – (Qyl-qobyz – A. Samarkin’s spacing) [6, p. 14]

4. End-blown flute – (Sybyzgy – A. Samarkin’s spacing) from R. Karutz’s collection [6, p. 14]

5. Shalmei – (Kamys-syrnai – A. Samarkin’s spacing) [6, p. 15]

6. Extended trombone (Kernei – A. Samarkin’s spacing) [6, p. 15]

7. Whistle – (Saz-syrnai – A. Samarkin’s spacing) [6, p. 15]

8. Multromel – (Shan-qobyz – A. Samarkin’s spacing) [6, p. 16]

9. Drum – (Danghyra – A. Samarkin’s spacing) [6, p. 16]

10. Stick-rattle – (Asatayak – A. Samarkin’s spacing) [6, p. 17].

This list gives ground for reflection on how instruments could be called in scientific use of the European scientists.

Pre-revolutionary articles can be studied not only by using a method of comparative musicology, but also a method of search of new materials in already known works. Rethinking of approaches and consideration of sources in the light of the newly obtained data gives us a chance to assess more fully the merits of the first researchers of the Kazakh traditional music. For example, it is necessary to study a source which is already mentioned in B. G. Yezakovich’s work [7] in passing, i.e. P. P. Tikhov’s article “On Music of TurkestanKyrgyz” [8]. Not much is known about P. P. Tikhov himself – he was the regent-priest from Turkestan, but valuable information is contained in his notes. In his article P. P. Tikhov reviews the population of Turkestan, musical instruments of the Kyrgyz (Kazakh) people, songs and singers, and he also writes about a system of the Kyrgyz songs. He mentioned an interesting fact that dances are not inherent in Kazakhs.

Also the author of the article about musical instruments performs a detailed analysis of Kazakh music in comparison with Sart (Uzbek) musical culture.

B. G. Yerzakovich in his work "At Sources of Kazakh Musicology" mentions P. P. Tikhov's [7] materials as one of numerous sources, but he does not mention his rank of a cleric (probably, for ideological reasons). In total he mentioned P. P. Tikhov four times in the book (on five pages of the book) [7, pages 15, 27-28, 49, 80], related to performers and their skills [7, p. 15], national musical instruments [7, p. 27-28], aitys [7, p. 49], a reference to P. P. Tikhov about training of Kazakhs "by means of singing" [7, p. 80]. The merit of the researcher of Turkic music are records of the Kazakh melodies, which need further identification as a melody of songs and kyuis, and also melodies of baksy. In total the author recorded nine melodies, two of which instrumental (qobyz) [8, p. 8].

Ethnoorganologic part of the research about the Kazakh musical instruments deserves great attention. Although P. P. Tikhov commits an error when he mentions shanqobyz, naming it "a primitive device" and "a children's toy"⁴, in general his work is an invaluable material on studying of instruments of that time, as all instruments were drawn, definitions were given to their sizes, and playing methods were described. Illustrations described not only the appearance of dombra, qobyz, sybyzgy and shanqobyz, but also the playing musicians: "akyn with dombra and baksy" sounding off the qobyz [8, p. 8]. Also the dombra length was specified – 101 centimeters. Considering that the size of the modern dombra fluctuates from 80 to 130 centimeters, it is possible to assert that the researcher was not mistaken in identification of the instrument and correctly named it a Kyrgyz-Kaisak instrument [8, p. 8].

Discussion

P. P. Tikhov's research is not empirical, but analytical, as he also refers to several ethnographic sources known at that point in time in order to get a complete picture. He conducts an ethnoorganologic analysis and an analysis of musical materials – songs and kyuis.

It is possible to refer not only to source study materials, but also to modern works of scientists of the far abroad about the Kazakh traditional music. For example to the research works of a Hungarian scientist and ethnomusicologist Janos Sipos. In one of his works he studied and collected song musical folklore of ethnic Kazakhs [9, p. 10].

The music of Kazakh people was also studied by a Turkish scientist FezaTansu from the anthropological point of view, as well as the process of musical creativity in migration [10]. Thus, we can look at the Kazakh traditional music from the outside and find its place in a global process.

American ethnomusicologist Megan Rancier [11] studies the traditional Kazakh instrument qyl-qobyz: «qylqobyz as a case study for conceptualizing musical instruments as "archives" that contain layers of historical, social, musical, and emotional information» [11, p. 379]. At the same time the author rests upon the Kazakhstan scientists, beginning from representatives of sources of Kazakhstan musicology, refers to her previous research works devoted to qyl-qobyz, interviews the Kazakhstan musicians-qobyz players A. Tazhibaeva and A. Zhumabekov, and conducts a comparative analysis of research in the field of string instruments of scientists-ethnoorganologists and research of string instruments of authors

⁴ P. P. Tikhov. On Music of Turkestan Kyrgyz /Music and Life. 1910. p.3.

from several countries (India, Great Britain, Armenia etc.).

The studies which were described above show the general trends in studying of the Kazakh traditional music by foreign ethnomusicologists. The materials reviewed in this article are only an iceberg top. Studying of this topic demands a more attentive and deeper approach in the future.

Comparative studies of scientific approaches of global musicology schools allows determining the general and special aspects of studies of trends in the Kazakh traditional music. This given process has already been started. The scientific methodology of Kazakhstan has stepped into this path in connection with successful introduction of the Kazakhstan scientists in the global scientific community. Works of researchers-ethnomusicologists B. I. Karakulov, S. A. Yelemanova, S. I. Utegaliyeva, G. Z. Beghembetova, V. E. Nedlina, A. S. Sabyrova, A. R. Berdibai, M. S. Myltykbayeva, A. S. Nussupova in foreign languages, their participation in international symposiums and conferences, and also their scientific articles published in high-rating foreign journals, give an opportunity to the scientists, who are engaged in development of the “Fourth science”, to interact with colleagues from different countries.

If the research works of foreign scientists first of all touch upon the question of self-identification of the Kazakh people and the Kazakh music, articles of the Kazakhstan scientists review the vast spectrum of topics, from ritual and folklore tradition [12; 13; 14], myths and legends in music, epic tradition, to the Kazakh music in a global context [15].

The special role of folk music in the life of Kazakhs are reflected not only in contemporary researches, but also in numerous ancient myths and legends [14]. Yet, the lost sacred meaning of traditional

music has to be found by present day authors.

Conclusion

At the end of this article we believe it is important to go back to the idea of uniting the knowledge of different schools, because the traditional music should be taken as a whole in a uniform review, when research works of the Kazakhstan and foreign musicologists are in unison with universal trends of studying traditional music with use of various methods and approaches.

As a result of studying the topic of the fourth area of musicology, three main existing areas of the Kazakhstan musicology science were assessed, as well as the emerging “Fourth” school which has all prospects of further development not only in Kazakhstan, but also abroad. Based upon the concept put forward by A. Kunanbaeva about opposition of the Russian-speaking and Kazakh-speaking schools of thought and their inconformity, authors of this article write about the emerging new school of scientific ethnomusicology, the “Fourth science”.

The following factors served as reasons of the birth of the “Fourth science” as an independent area of ethnomusicology: studying of culture of the Kazakh people by foreign researchers starting from the end of XVIII – beginning of XIX centuries and till today; preservation of cultural heritage by ethnic diasporas of Kazakhs; publications of the Kazakhstan scientists in high-rating journals of the far abroad, and also their presentations at international conferences; availability of rare cultural artifacts (musical instruments, elements of national clothes, household items, etc.) in foreign museums.

The article gave examples of a comparative research of sources of the pre-revolutionary period. Works of German and Russian researchers E. M. Hornbostel,

A. Eichhorn, and P. P. Tikhov were reviewed, the merits of each scientist were assessed, and, as a result, a conclusion was made on the birth of Kazakh ethnoorganology in the beginning of XX century.

Authors have addressed not only to source study materials, but also to modern research works of scientists of the far abroad about the Kazakh traditional music: Janos Sipos, Feza Tansu, and Megan Rancier. The above research works have shown the general trends in studying the Kazakh traditional music by foreign ethnomusicologists.

In connection with successful introduction of the Kazakhstan scientists in the global scientific community, an opportunity appeared of comparative study of scientific approaches of global musicology schools, which allows discovering new facets in research of the Kazakh traditional music. Thus, this article has laid a foundation for further work in this area in the future articles and research of various authors.

References:

1. Kunanbayeva, A. On the Phenomenon of the "Third" Science": [Electronic resource]/ Translated to English/ URL: http://www.silkroadhouse.org/wp-content/uploads/2018/05/Alma-Kunanbaeva_Third-Science-2018.pdf (date of reference: 13.10.2020).
2. Yunusova, V. N. Traditsionnaya musika Azii v zerkale sovremennyh nauchnyh napravleniy // Collection of materials of the International Scientific-Practical Conference "Spiritual Heritage of Abai and Urgent Problems of Modern Art Studies" celebrating the 175th anniversary of Abai Kunanbaev // Ed. by V. E. Nedlina, A. R. Berdibai, M. T. Kokishev, A. S. Sabyrova, G. D. Kalymova. – Almaty: Kurmangazy Kazakh National Conservatory, 2020. – 404 p.
3. Documentary "First audio record in the world of Kazakh music. The road of people." [Electronic resource] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J5R0tvV08yl&t=337s> (date of reference: 26.11.2020).
4. Turkestan collection of songs and plays of R. Karutz (1905) / Ed. by S. Utegalieva. – Almaty: Asyl Kitap, 2018. Pp. 15 – 17.
5. Eichhorn, August. Complete Collection of Musical Instruments of the Central Asian People(former military conductor in Tashkent): Catalogue / [A.Eichhorn]. – Saint Petersburg: publishing house of Y. Schtauf, (I. Fishon), 1885. – 16 p.
6. Karutz, R. Uber Kirgizenund Turkmenenausdem Leben der Steppe / Kapitel: E. Hornbostel. Notizenuber kirgisische Musik instrumente und Melodien. – Leipzig, 1911. – S. 196-223. (E. M. Hornbostel. Notes on Kyrgyz [Kazakh] Musical Instruments and Melodies/Translation from German, edited and commented by A. Samarkin – Uralsk: RIO ZKGU, 2003. – 42 p.)
7. Yezakovich, B. G. At Sources of Kazakh Musicology: (Materials of Russian scientists of XIX c.). – Alma-Ata: Science of the Kazakh SSR, 1987. – 174 p.
8. Tikhov, P. P. On Music of Turkestan Kyrgyz /Music and Life/Moscow: 1910. c.1–8.
9. Sipos, Janos. Kazakh folksongs from the two ends of the steppe. – Budapest: Akademiai Kiado, 2001. 302 p.
10. Tansu, F. New viewpoint on the music of Turkic nations of Eurasia. Istanbul, 2008. – p.130.

10. Rancier, M. The Musical Instrument as National Archive: A Case Study of the Kazakh Qyl-qobyz // Ethnomusicology // Vol. 58, No. 3. p.379-404.
11. Boldykov Z., Zhaxylykova M., Khalykov K., Sabirova A. Transformation of ritual and folklore traditions in acting art.// Opcion (Venezuela) V 35. 2019. ISSN 1012-1587, Scopus, CiteScore 0,06. Vol, 35. Special Issue 21. – P. 513-530.
12. Sabirova A., Yergaliyeva A. T., Maulet A., Gabdiyev M., Takezhanova R. The phenomenon of spirituality in the kazakh art songs. // Opcion (Venezuela) V 36. 2020. ISSN 1012-1587, Scopus, CiteScore 0,06. Vol, 36.SpecialIssue 27. – P. 130-149.
13. Sabirova A. S., Mukanova A. B., Issametova K. I., Sultanova M. E., Yergaliyeva A. T. The effect of ancient totemic beliefs on the Kazakh traditional singing. // Opcion (Venezuela) V 36. 2020. ISSN 1012-1587, Scopus, CiteScore 0,06. Vol, 36. SpecialIssue 27. – P. 150-168.
14. Omarova, G.N. (2016). Civilizational paradigm in studying the musical culture of the nomads of the Central Asia (the case of Kazakhs). Evraziyskiy Soyuz Uchenykh, 2-2(23), 2016. Pp. 159-161.

Айгерім Барыбаева, Әлия Сабырова

*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)*

МУЗЫКАТАНУДЫҢ ТӨРТІНШІ БАҒЫТЫ (ДИСКУССИЯЛЫҚ ДИСКУРС МӘСЕЛЕСІ БОЙЫНША)

Аңдатпа

Мақалада елімізде және шетелде қазақтың дәстүрлі музыкасын қарастыратын түрлі ғылыми мектептер жайлы баяндалады. Зерттеудің басты мақсаты – қазақтың дәстүрлі музыкасын зерттеудегі әртүрлі ғылыми бағыттарды анықтап, олардың қазақ және шетел этномузыкалогиясындағы маңызын көрсету. Қайта құру кезеңінде кітап алмасудың бұзылуына байланысты әр елдің мәдени және ғылыми оқшаулануы орын алған. Нәтижесінде әрбір ұлттық этномузыкалогия мектебінің өз жолы айқындалды. Этномузыкалогиядағы ғылыми мектептер мәселесін зерттеу мен жан-жақты тексеру қажеттілігі «қазақтану» заманауи ғылымның деңгейін түсіндіре алады, сондықтан бұл мәселе мақала мақсатын өзекті етеді. Авторлар әр түрлі дереккөздерін салыстырмалы-типологиялық әдіспен қарастыруда алуан түрлі мысалдар келтіре отырып, олардың маңыздылығын сабақтастыра, қазақтың дәстүрлі музыкасының қазіргі таңда ғылыми әдістерін зерттеуде жалпы тенденцияларды анықтайды. Бұл этномузыкалогия білімін бірыңғай тұтас мектеп ретінде біріктіреді. Дәстүрлі қазақ музыкасы туралы нарративтік жәнп ғылыми деректер Қазан төңкерісіне дейінгі (XIX ғасырдың аяғы – XX ғасырдың басы), Қазақстан республикасының тәуелсіздік кезеңіндегі кеңестік және қазіргі заманғы авторлардың отандық және шетелдік ғылыми дереккөздеріне қатысты. Мақалада Қазақстан және шетел музыкатану ғылымның негізгі қалыптасқан бағыттарына баға беріледі, қазақ этноорганологиясының шығуы жайлы тұжырымдар жасалады. Мақаланың бөлек арнайы аспектісі XXI ғасырдағы этномузыкалогия ғылымының зерттеу проблемаларына арналған. Шет тілдерде (ағылшын, неміс, француз) қазақ музыкалық мәдениеті туралы жазба дереккөздері мен ғылыми зерттеулер бар және алыс және жақын шетелдердегі материалдар туралы ақпарат бар деп болжауға болатын қазақстандық ғылымдағы жаңа кезең басталды. Авторлар этномузыколог А.Құнанбаеваның тұжырымдамасына сүйене отырып, орыс

тілді және қазақ тілді мектептердің оппозициясы туралы жаңа пікір ұсынады, оны шет тілдеріндегі білім мектебіне қарсы қою көзқарасын талқылайды. Нәтижесінде қазақстандық музыкатану ғылымында қалыптасқан үш негізгі ғылыми бағыттар және тек Қазақстанда ғана емес, одан тыс жерлерде де одан әрі дамудың барлық перспективасы бар, қалыптасып келе жатқан «Төртінші» мектебіне баға беріледі. Қазан төңкерісіне дейінгі кезең көздерін зерттеу мысалдары салыстырмалы түрде көрсетіліп, әр ғалымның сіңірген еңбегі бағаланады. XX ғасырдың басындағы қазақ этноорганологиясының шығу тегі туралы қорытынды жасалды.

Трек сөздер: қазақтың дәстүрлі музыкасы, этномузыкалогия, ғылыми мектеп, ауызша дәстүр, шетелдік материалдар, төртінші мектеп, төртінші ғылым, эмпирикалық әдіс, салыстырмалы-типологиялық әдіс, пәнаралық әдістеме.

Айгерім Барыбаева, Алия Сабырова

*Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)*

ЧЕТВЕРТОЕ НАПРАВЛЕНИЕ МУЗЫКОЗНАНИЯ (К ПРОБЛЕМЕ ДИСКУССИОННОГО ДИСКУРСА)

Аннотация

В статье исследуются различные научные школы, рассматривающие казахскую традиционную музыку в Казахстане и за рубежом. Цель – выявить разные научные направления изучения казахской традиционной музыки, определить их значение в казахстанском и зарубежном этномузыкознании. Из-за нарушения книгообмена в период перестройки произошла вынужденная культурная и научная изоляция каждой страны. В итоге, каждая национальная школа этномузыковедения пошла своим путем. Исследования в данном направлении актуализируют необходимость всеобщего рассмотрения знаний научных школ в единой трактовке. Авторы приводят примеры рассмотрения различных источников в сравнительно-типологическом методе, сравнивают их значимость и выводят общую тенденцию изучения методов казахской традиционной музыки, объединяют эти знания в единую общую школу. Привлечены отечественные и зарубежные источники дореволюционных (кон. XIX – нач. XX вв.), советских и современных авторов периода Независимости Республики Казахстан. Дана оценка основным существующим направлениям науки в казахстанском музыкознании, сделаны выводы о зарождении казахской этноорганологии. Основной аспект статьи сосредоточен на проблеме появления в XXI в. нового витка в казахстанской науке, о наличии которого можно предполагать, имея письменные источники о казахской музыкальной культуре на зарубежных языках, и обладая информацией о материалах дальнего и ближнего зарубежья. Авторы, опираясь на концепцию этномузыковеда А.Кунанбаевой, выводят новые положения о противопоставлении русскоязычной и казахоязычной школ, дополняя ее противопоставлением школе знаний на зарубежных языках. В итоге, дана оценка трем основным существующим направлениям науки в казахстанском музыкознании и зарождающейся «Четвертой» школе, имеющей все перспективы для дальнейшего развития не только в Казахстане, но и за рубежом. Показаны примеры исследований источников дореволюционного периода в сравнительном ключе, дана оценка заслуги каждого ученого. Сделан вывод о зарождении казахской этноорганологии в начале XXв.

Ключевые слова: казахская традиционная музыка, этномузыкознание, научная школа, устная традиция, зарубежные материалы, четвертая школа, четвертая наука, эмпирический метод, сравнительно-типологический метод, междисциплинарность.

Авторлар туралы мәлімет:

Барыбаева Айгерім Сәбенқызы — Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкалогия және композиция кафедрасының докторанты

(Алматы, Қазақстан)

ORCID: 0000-0002-0494-5410

email: aigera_uwcad@mail.ru

Сабырова Әлия Сұлтанмұратқызы — өнертану кандидаты (PhD), қауымдастырылған профессор (доцент), Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасы (Алматы, Қазақстан).

ORCID: 0000-0002-0740-5479

email: aliya_sabyrova@mail.ru

Сведения об авторах:

Барыбаева Айгерім Сабеновна — докторант кафедры Музыкаведения и композиции Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID: 0000-0002-0494-5410

email: aigera_uwcad@mail.ru

Сабырова Алия Султанмуратовна — канд. искусствоведения (PhD), ассоциированный профессор (доцент), Казахская национальная консерватории имени Курмангазы (кафедра Музыкаведения и композиции) (Алматы, Казахстан)

ORCID: 0000-0002-0740-5479

email: aliya_sabyrova@mail.ru

Authors' bio:

Aigerim Baribayeva — Doctoral student of Musicology and Composition Department at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID: 0000-0002-0494-5410

email: aigera_uwcad@mail.ru

Aliya Sabyrova — Candidate of Art History (PhD), associate professor of Musicology and Composition Department at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID: 0000-0002-0740-5479

email: aliya_sabyrova@mail.ru

МРНТИ 17.00.03
 УДК 778.5С/Н(УЗБ.) +778.5.04.072:8.01.-2/29
 DOI 10.47940/cajas.v5i4.258

GENRE VARIETY AND FEATURES OF COMPOSITIONAL FORMING OF THE UZBEK SHORT FILMS

NODIRA KASIMOVA ¹

¹ Uzbekistan State Institute of Arts and Culture
 (Tashkent, Uzbekistan)

GENRE VARIETY AND FEATURES OF COMPOSITIONAL FORMING OF THE UZBEK SHORT FILMS

Abstract

The main goal of the work was to study short films. However, this direction of the cinema have become more popular, there are not enough research works concerning this field. Shorts were contemplated on compositional and genre side. Methods part of the article includes itself thoughts about compositional forming of the short films. Theoretical views of the Greek Encyclopaedist Aristotle about the structure of the work and what is considered by modern experts are given in this work. Also as the result of article short films of young directors in terms of genre and the compositional building are analyzed. In the analysis there are such Uzbek short films as "Mother" (directors Abduazim Ilkhomjonov and Botir Abdurakhmonov 2017), "Victims of Freedom" (directors Sanjar Sultonov and Hasan Alijanov 2015) and "White Cloud" (the director Habibullo Lutfullayev, 2015). In this work each short is exposed to the detailed analysis. Generically, the short film "Mother" can be attributed to drama – a genre characterized by the demonstration of real-life conflicts and their believable resolution. The short "Victim of Freedom" belongs to the genre of historical tragedy. The film tells about the tragedy that befall local intelligentsia striving to awaken people's mind; it is about a man who was strong enough to fight for the independence of the Uzbek people, and was subjected to brutal torment during the time of repression. The short film "White Cloud" is devoted to young love in a genre the melodrama. By the discussion there was obviously that short films have made in different genres, but most of them are drama. At the end of article as conclusion it was evidently that the young cinematographers prefer to a drama genre.

Keywords: short films, composition, culmination, director, genre, drama, melodrama, tragedy.

Introduction

Cinema is one of the few mediums which have managed to successfully depict the true reality of society in general and our lives in particular. As like other art forms, it depicts the multiple realities that one is faced with. It explores one of the most discarded yet eternal truths which every individual experiences and that is isolation. Each individual longs for social ties despite belonging to organized societies; it is what each one of us is ultimately reduced to [1, p. 1].

Film matters, among other things, because it has an extraordinary capacity to expand our reality, to deepen our moral sensibility, and to shape our self-understandings, sometimes by moving us closer to cultures, problems, and realities that are distant from those we know well [2, p. 25].

Talking about the cinema there is a need to notice that there are two directions: art house and film industry. The most remarkable direction in art house is short film. Short films are a rarified form, which serve to reflect the consciousness of our artists in a purer way than most feature films. With ideas often less diluted or altered by commercial imperatives, short films hold tremendous cultural significance [3, p. 1].

At the outset of film being created as an art, all films were short. Indeed, until 1913, all films were 15 minutes long or less [4, p. xi].

The purpose of the article is to study the development trends of short films in the Uzbek cinematography and to analyze the scientific, theoretical and practical features of short films. In spite of developing short films last years, there are lacks of research works in this field. In this article short films were paid attention on importance of a properly structured script that allows

ensuring the film's allure to the audience that would stay focused on the narrative; this means lending a film a dramatic shape. There is given special attention on the composition structure in the short films is critically important because of a limited timeframe allowed to convey the author's idea to the audience. Also in article there is told about genre versions in shorts and there is given explanations about genre properties and their role in dramatic art.

Methods

To study shorts, define features of compositional structure and distinguish genre variety it is necessary to analyze shorts in details. Also it is useful to approach the works of specialists. According to their thoughts and rely upon results of analyze it will be obviously the way forwarding to conclusion. To view the shorts in scientific way it is used author's own vision because of lack research works on this topic.

Speaking about short films we should pay attention on compositional structure of them, because this is the most important thing in any dramatic story.

In her book "How to Make a Good Script Great" Linda Seger noted specifically that one of the three essential components of a good scenario is the script structure. And in fact, for a unique formation, the script of the film is very important compositional construction. Aristotle wrote in his book "Poetics": ... "Tragedy is an imitation of an action complete and whole, which has a known volume, since there is a whole and without any volume. And the whole is what has the beginning, middle and end" [5, p. 62].

The theoretical views of the Greek encyclopedist on the structure of the work from the time of Aristotle and BC are continued by scriptwriters of our time.

Good examples of the script composition value can be found in books such as “How to Sell a Good Script Well” by Alexander Chervinsky, “Cinema Between Heaven and Paradise” by Alexander Mitta, and “How to Write What You Want & Sell What You Write” by Skip Press [6, p. 133].

Hollywood practitioners and theoreticians exploring the domain of screenwriting have developed some rules and codes governing the compositional structure of a film story, building on many years of careful research into the film audience perception psychology and taking into account the degree of success enjoyed by a production [6, p. 132]. In line with these rules, every film script should have a clear composition structure, that is, the beginning, the story development, and the ending. Yet composition structure is not just a set of rules and codes; it also assure the film’s reach and appeal to the viewer; hence the process of writing a script involves precisely the search and identification of a film narrative structure. With the help of a story structure a screenwriter gives shape and sequence to the film narrative, highlighting specific moments, etc. a properly structured script allows ensuring film’s allure to the audience that would stay focused on the narratives; this means lending a film a dramatic shape.

The composition of any dramatic piece, be it a Greek tragedy, a Shakespeare’s play or a weekly television program, follows a single structural scheme: set-up, development and denouement [7, p. 9]. This theoretical basis applies to all fiction genres, including short films.

The composition structure in short films is critically important because of a limited timeframe allowed to convey the author’s idea to the audience. Even a minor mistake

may deprive the film of its completeness and appeal the viewer.

To make the right choice of a composition structure for a screenplay, it is of prime importance to decide on the genre of a film narrative. Here is Karl Iglesias on this: “Choosing the genre of your story is probably the most important decision you’ll make before writing your script” [8, p. 35], because it is the genre that defines how to bring the story to the audience. Picture, image, text, storyline structure and the story itself with its constituent elements – movements, developments, character types, character integrity and, of course the very idea of a film production – may take on different forms depending on the genre chosen by the author [6, p. 324].

Despite the fact that mainly short films are created as a type of author’s cinema, in short cinema there are also all types of genres of cinema. Unlike the monotonous, mostly twilight in mood, intense adult cinema, the world of cinema-bref is more multicolored [9, p. 3].

Results

Like all other types of cinematography art, short films are known to have a variety of genres: comedy, thriller, drama, melodrama, psychological drama, historical or fantasy films, etc.

Among them there are short films telling about the twentieth century historical events in our country and the enduring life of the Uzbek people. A 2017 film titled “Mother” directed by Abduazim Ilkhomjonov and Botir Abdurakhmonov is a tribute to the times of the World War II. It celebrates the fortitude of the Uzbek people, the willpower and heroism of its women. The film tells about women who lost their men to the war, about mothers who lost their children. Despite all the hardships, they found the strength

to nurture and take care of orphaned children from Russia, Ukraine, Belarus, and other union republics who ended up in Uzbekistan as evacuees.

The production opens with archival footage showing war scenes followed by the short feature itself: the field on the screen is divided into two parts, one shown in light colours, while the other is dark. Women appear on darker side. This pictorial solution in the exposal is employed by the film directors to introduce the viewer into the atmosphere of events, which also defines the film genre. The field divided into two backgrounds sets communicates the women's sorrows and hope they harbour – a cinematographic solution that intensifies the film's artistic impact on the audience. The news comes from the "bright" side of the field, and women are heading for the "bright" side of the field, and women are heading for the light to hear the news that will take their sorrows away. From regions burned out by the flames of war, orphaned children arrive to be embraced and consoled by the women. The lead female character of the film took four children under her care and told them a story of her family, of her husband and eldest son killed in the war. The grief of the mother reading a letter from her younger son, and her experiences are communicated through a song called "Yul bolsin".

In the film's climatic scene, the woman receives a death notice about her younger son; she goes over painful realization that no one is going to call her "Mom" again. The film's finale shows the woman, worn out with suffering for the loss of her sons, now holding to her heart four orphaned children to whom she gives her motherly love. The film ends with a scene where the woman says to these bereaved children: "I am your mother". These words sound

optimistic, instilling hope for a happy childhood for the no-longer orphans.

The heroine of the "Mother" was described as a great image of mother. The archetype in the cinema is a semantic and constructive unit, through which, at the stage of the script, the dramatic narrative of the film is calculated and evaluated. The correspondence of a movie to an archetypal plot, the so-called cinematic archetypal sequence, allows the viewer to self-identify, following the archetypal motivation of individuation, conditioned by specific archetypal patterns of behavior demonstrated through specific archetypal images. The archetypal image in the cinema is an essential element that forms a «role model» for whole generations of people [10, p. 46].

Generically, the short feature "Mother" can be attributed to drama – genre characterized by the demonstration of real-life conflicts and their believable resolution. At the same time, a dramatic piece should inspire hope and awaken positive feelings in the audience. Andrei Tarkovsky, the famed film director, once said that "any work of art, no matter how sorrowful or sad, would be pointless unless it left some room for hope in the viewer's heart" [6, p. 352]. "Mother" have certainly reached that goal: with the help of her adopted children the heroine regained the joy of being a mother, and her love for these children healed wounded soul. She healed her mental wounds with love [1]. This leaves the viewer with hope for tomorrow.

The short films' limited time requires focus on the composition structure of a storyline, where every frame should be capacious to the ultimate degree to meet the objectives set for each compositional part of the film: exposal, set-up, development, culmination, and denouement. Abduazim

Ilkhomjonov and Botir Abdurakhmonov, the directors of "Mother", carefully followed these rules, which ensured the completeness of the storyline. Their colour solutions also serve to enhance the film's impact on the audience.

If "Mother" is a short historical drama, the 2015 film titled "Victims of Freedom" by Sanjar Sultonov and Hasan Alijonov belongs to the genre of historical tragedy.

The film tells about tragedy that befall local intelligentsia striving to awaken people's minds; it is about a man who was strong enough to fight for the independence of Uzbek people, and was subjected to brutal torment during the time of repressions. The film's hero endured torture and brutality with unbroken spirit and was destroyed physically. The tragic ending of the "Victims of Freedom" brings sorrow to the hearts of the audience. Sanjar Sultonov and Hasan Alijonov compellingly demonstrate the terrifying reality of repressions during that historical time.

The "Victims of Freedom" can be attributed to the genre of tragedy, also because it makes the heart of everyone who loves his homeland grieve. The film's lead character has the audience feel proud for people who sacrificed their lives for the freedom of the nation, and be saddened by their tragic fate. Interesting in this respect is the thought of Hegel who wrote: "Scoundrels and rascals cannot make us sorrowful. Therefore, the tragic character should be significant and meaningful. Excessive immorality frightens us, whereas the fate of the miserable makes us mourn. Nobility touches the human heart, shaking it profoundly" [11, pp. 575-576].

The composition structure of the "Victims of Freedom" by Sanhar Sultonov and Alijon Hasanov is thoroughly thought out. All the sorrows and hardships endured by the whole nation during the years of

oppression are exposed through the story of one family. On the story composition Aristotle wrote: "Every tragedy is in part Complication and in part Denouement; the incidents before the opening scene and often certain also of those within the play, forming the Complication; and the rest the Denouement". By Complication I mean all from the beginning of the story to the point just before the change in the hero's fortunes; by Denouement, all from the beginning of the change to the end" [5, p. 97]. When the hero of the "Victims of Freedom" short features sees the "death machine", it troubles his heart, while the audience gets anxious and uneasy. This "complication" drives the events of the film to the denouement, which proves that the film composition is structured correctly. Speaking of the generic diversity among short films, one should mention the genre of melodrama, a term that for many years has had a negative connection. Over the years, the term melodrama has increasingly taken on a negative implication. It is associated with soap opera exclusively with romantic women's stories, and with a dramatic device best characterized as exaggeration (as opposed to realism, or a story that is simply more believable). Although, all of the above has a hint of truth, each is to narrow an approach to melodrama and keeps us away from the usefulness of melodrama as a form. Turning to the "truth" of melodrama, what then do we mean by the term? A good starting point is to suggest that melodrama at its most basic concerns itself with stories that are essentially realistic. Within that general description, melodrama can be a story about ordinary people in ordinary situation [4, p. 153]. In cinematography it can be either a full-length or a short feature.

"White Cloud", a short melodrama made by Habibullo Lutfullayev in 2015, is

telling about teenage love. The film begins with the hero's imaginary journey back to his school years. When a newcomer girl joins the class, the boy falls in love with her, and the girl also notices him. But there is another guy in the class ... As noted by Leonid Nechoroshov in his book "Film Dramaturgy", "A happy love surely gets tarnished the bad guy..." [6, p. 325]. The film's lead male character cannot swim, yet chooses to take the challenge of his adversary and jump into the river from a bridge. Learning about this decision of her boyfriend, the girl takes the bad guy by the hand and leads him away, thus saving the hero's life. But the latter misunderstood her action. Years go by, the young man becomes a writer and authors a story about the betrayal of his first love. In the meantime, the story editor, having corrected his mistakes, returns the story to the author: the "bad girl" has now been turned into an "angel"; and the editor thus justified the hero.

Habibullo Lutfullayev, the scriptwriter and director of the "White Cloud" melodrama has met his objective. In the words of L. Nekhoroshev, "when creating a melodrama, ... the author softens the viewer's heart, and even more importantly, by letting him shed a tear, he seeks to make a happy ending" [6, pp. 325-326]. While watching the "White Cloud" short feature, the audience sympathizes with the young people in love, cares about them and rejoices at the happy end, and this is one of the essential requirements of the melodramatic genre. According to Cooper and Dancyger, "There are genres that are dominated by plot – the action-adventure film, the Western, the war film. Other genres, such as melodramas, dominated by character. What this means is that melodramas key in on relationships on a level that is both understandable and appealing to us" [4, p. 154].

The film's exposal gives the audience an opportunity to get to know the characters better and understand them, but then the twists and turns of the film's events start developing rapidly. Through these means, the film director was able to meet the requirements of both the genre and short film time constraints. To ensure composition integrity in the film, a metaphor is employed: at one time the girl appears among the white clouds, looking like an angel; at another she is wearing black vestments, among the dark clouds. This graphic solution helped to logically connect contrasting episodes, leading artistic allure to the cinematographic piece. The viewer truly believes that a melodrama of this kind can happen in the life of anyone. Analyzes show that the last time made short films are in different genres. It was obviously, learning short films approved that creative works of young directors have taught dissimilar themes. Also they have compositional structure that obeys to dramaturgic rules.

Discussion

In the XXI century, there have been major changes in all areas. The art of cinema, including cinema, is no exception. However, short meter films are continuing to develop in its figurative form to give new impetus to cinematography in the new era. Along with technological advancement, it has an ideological impact on the spiritual and cultural life of society.

Shorts are playing a role of a training ground for young artists and they are continuing their research and creative experiment. They are raising the problems in their "little" affair, which cannot be overlooked by "big movie" sponsors. In The Film Encyclopedia, Ephraim Katz notes the multiple functions of short film, as both a "training and testing ground" where new talent and techniques reveal themselves,

and as a vehicle for artistic expression and social commentary [12, p. 1248].

However, shorts have emphasized great ideas of filmmakers, there is a lack variety in genre. Most of shorts are made in drama genre.

Here I would like to cite what Malyukova Larisa said in the magazine "Art of Cinema": "Despite the manifested taste for the genre, melancholic stories are still common among young authors. Melancholy is a friend of youth" [9, p. 4]. Talking about the genre of short films, one thing is pleasing that despite everything, young directors create films, revealing the themes that excite them and invest their souls in them.

Conclusion

Today contemporary artists are successful in offering their personal artistic strategies and representing their countries at leading international exhibitions and film festivals. However, although some artists have achieved considerable international recognition, video art as a cultural phenomenon still faces serious institutional problems, which become transparent in a temporal perspective. Nevertheless, Central Asian video art continues to develop in the convergent global current of artistic practices of new cinema and contemporary art [13, p. 238].

Speaking of genre, comedy should also be mentioned. Popular in the first half of the twentieth century were the films featuring Charlie Chaplin, and later in the century – short films made in the soviet republic Georgia. Unfortunately, in recent years, short film makers seem to be largely neglecting the genre.

Filmed in recent years, short film by Uzbek cinematographers belong primarily to the genre of drama. Examples include "Limousine" by Abduazim Ilkhomjonov, "Angels with Wings" by Sevara Halimova,

"Devoted" by Maftuna Allokulova, "Powerlessness" by Abdusamat Salomov, and "Love" by Hasan Alijonov.

The best short films generally make it clear from the start whose story they are telling. Once we as viewers know that, we have a "home-base" within the film, a means for keeping our bearings and for knowing how to gauge the relative importance of anything that happens [14, p. 2].

As we looked above, shorts have become a great exercise and test ground to express the views of creators. This has developed a lot in the new era. One of the experts view on this specifies our point of view: "... What's behind it? Is the effect of modern style or is it really enjoyable? Some interesting and positive aspects of this art are identified by its fans. A short film is not just an animated painting, but the fact that the plot is enriched with colors, heroes and events. Because it is necessary to convey the idea to the viewer within 5 to 20 minutes, which is sometimes a very difficult task. Secondly, the speed, fast changing slots, and the unexpected plot never make the audience feel bored. Moreover, But full-bodied colors serve as an indication of describing the movie's main idea" [2].

Learning short films made last years shows that most filmmakers prefer drama genre. There are some conclusion concerning this. On the one side shorts made by young creators. Therefore, it is typically that they have more problems with work and in their life. On the other side young filmmakers approaches difficulties of society. They want to touch problems and improve the world.

However there is similarity in the genre in shorts they do not lose their worth as art works. Because of varieties of looks that transferred into shorts they have uniqueness.

References:

1. Gebacz, Ch. Why So Short?: The Changing World of the Short Film Industry and Online Distribution. Dissertation on Bachelor of Business Administration (BBA). – Ohio University, UK, 2015.
2. Hjort, M. Questions and answers. Film. Intellect | publishers of original thinking. – Bristol, 2010.
3. Raby, S. Quoted in: 'An exhibition highlighting the cinematography of Simon Raby' (advertising postcard), The Film Archive, Auckland, 2008.
4. Cooper, P. & Dancyger, K. Writing the Short Film. – California, 2005. – 359 p.
5. Aristotle. Ob iskusstve poezii [About Art of Poetry]. – Moscow: State publication Fiction books, 1957. – 187 p. (in Russian)
6. Nehoroshev L. N. Dramaturgija fil'ma [Dramaturgy of film]. – Moscow: VGIK, 2009. – 413 p. (in Russian)
7. Seger L. Delaem horoshij scenarij otlichnym [Making a good script great] (auto translation from Russian to English by Cergey Beloshnikov and Vladimir Nahabtsev). Moscow, 2006. – 74 p. (in Russian)
8. Iglesias Karl. Writing for emotional impact: advanced dramatic techniques to attract, engage, and fascinate the reader from beginning to end. – Wing Span Press Livermore, California, 2005. – 240 p.
9. Malukova L. Kino-brifing. Zametki o sovremennyh korotkometrazhkah. Iskusstvo kino [Cinema-brief. Notes on modern short films. The arts of cinema]. Moscow, – 2004, №10. (in Russian)
10. Krasnopolskaya, Y. V. & Nogerbek, B. B. The basic archetypal images in kazakh soviet cinema. Central Asian Journal of Art Studies. Almati, – 2019 N2. P. 45-52.
11. Gegel G. Jestetika [Esthetics]. T. 3. – Moscow, 1971. – 623 p. (in Russian)
12. Katz E. The Film Encyclopedia. New York : Crowell, 1979.
13. Sorokina, Yu. From evolution to growth: Central Asian video art, 1995 –2015. Studies in Russian and Soviet Cinema. Volume 10, 2016. – Issue 3 Published Online: 18 Aug 2016. P. 238 – 260.
14. Raskin R. Story design in the short fiction film. Jefferson, N.C.: McFarland, 2002.

Internet sites:

1. Mama (Mother) wins top prize at Ca'Foscari Film Festivale [<http://cafoscarishort.unive.it/en/12263/> accecced on 28.03.2018].
2. Культурология и искусствоведение. Короткометражное кино [Short films]. [<http://gallerix.ru/lib/korotkometrazhnoe-kino/> accecced on 12.02.2006].

Acknowledgments

The author thanked Kabyl Khalykov PhD, professor Editor-in-Chief of Central Asian Journal of Art Studies for suggestions and helping with translation in Kazakh.

Нодира Касимова

*Государственный институт искусств и культуры Узбекистана
(Ташкент, Узбекистан)*

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ И ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ УЗБЕКСКИХ КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ

Аннотация

Основной целью работы было изучение короткометражных фильмов. Несмотря на то, что это направление кино становится все более популярным, до сих пор не хватает исследовательских работ, касающихся этой области. Раньше короткие метры, рассматривались лишь с точки зрения композиционного построения и жанра. Методы, как часть статьи, включают в себя мысли о композиционном формировании короткометражных фильмов. В этой работе приводятся теоретические взгляды греческого энциклопедиста Аристотеля о структуре произведения и о том, что рассматривается современными специалистами. Также в статье анализируются короткометражные фильмы молодых режиссеров с точки зрения жанра и композиционного построения. Анализируются такие узбекские короткометражки, как «Мама» (режиссёры Абдуазим Ильхомджонов и Ботир Абдурахмонов, 2017 г.), «Жертвы свободы» (режиссёры Санджар Султонов и Хасан Алиджанов, 2015 г.) и «Белое облако» (режиссёр Хабибулло Лутфуллаев, 2015 г.). В данной работе каждая вышеперечисленная короткометражка подвергается подробному анализу. Обобщённо короткометражку «Мама» можно отнести к жанру драма, которая характеризуется демонстрацией реально существующих конфликтов и их правдоподобным разрешением. Короткометражка «Жертва свободы» относится к жанру исторической трагедии. Фильм рассказывает о трагических событиях, постигших местную интеллигенцию, стремящуюся пробудить ум людей. Речь идет о человеке, который нашел силы, чтобы бороться за независимость узбекского народа, и подвергался жестоким мучениям во времена репрессий. Короткометражка «Белое облако» посвящена молодой любви и решена в жанре мелодрамы. Дискуссия показала, что короткометражки последних лет, снимавшиеся в разных жанрах, в большинстве отталкиваются от жанры драмы. Автор статьи приходит к выводу, что молодые кинематографисты предпочитают именно этот жанр.

Ключевые слова: короткометражный фильм, композиция, кульминация, режиссёр, жанр, драма, мелодрама, трагедия.

Нодира Касимова

*Ўзбекистон мемлекеттік өнер және мәдениет институты
(Ташкент, Ўзбекистан)*

ЎЗБЕК ҚЫСҚАМЕТРАЖДЫ ФИЛЬМДЕРІНІҢ ЖАНРЛЫҚ ӘРТҮРЛІЛІГІ ЖӘНЕ КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ ҚҰРЫЛЫМЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа

Жұмыстың негізгі мақсаты қысқаметражды фильмдерді зерттеу болды. Киноның бұл бағыты танымал бола бастағанына қарамастан, осы салаға қатысты зерттеу жұмыстары жеткіліксіз. Қысқа метрлік композициялық ескілік және жанр тұрғысынан қарастырылды. Мақаланың бір бөлігі ретінде әдістер қысқа метражды фильмдердің композициялық қалыптасуы туралы ойларды қамтиды.

Бұл жұмыста грек энциклопедисті Аристотельдің шығарманың құрылымы және қазіргі заманғы мамандар қарастыратын теориялық көзқарастары келтірілген. Сондай-ақ, мақала нәтижесінде жас режиссерлердің қысқа метражды фильмдері жанр мен композициялық құрылым тұрғысынан талданады. Талдауда «Ана» (режиссерлер Абдуазим Ильхомджонов және Ботир Абдурахмонов 2017), «Бостандық құрбандары» (режиссерлер Санжар Султонов пен Гасан Алиджанов 2015) және «Ақ бұлт» (режиссер Хабибулло Лутфуллаев, 2015) сияқты өзбек қысқаметражды фильмдері бар. Бұл жұмыста әр қысқа метражды фильм егжей-тегжейлі талданады. Жалпы алғанда, «Ана» қысқаметражды драма жанрына жатқызуға болады, ол нақты қақтығыстардың көрсетілуімен және олардың сенімді шешілуімен сипатталады. «Бостандықтың құрбаны» қысқаметражды тарихи трагедия жанрына жатады. Фильм жергілікті интеллигенцияны адамдардың санасын оятуға тырысқан трагедия туралы баяндайды; бұл өзбек халқының тәуелсіздігі үшін күресуге жеткілікті күшті болған және репрессия кезінде қатты азап шеккен адам туралы. «Ақ бұлт» қысқаметражды мелодрама жанрындағы жас махаббатқа арналған. Пікірсайыс барысында қысқаметражды фильмдердің әртүрлі жанрларда түсірілгені анық болды, бірақ олардың көпшілігі драма. Мақаланың соңында жас режиссерлер көп қолданатын жанры драма екені анық болды.

Трек сөздер: қысқаметражды фильм, композиция, шарықтау шегі, режиссер, жанр, драма, мелодрама, трагедия.

Автор туралы мәлімет:

Нодира Саитжановна Қасимова — Өзбекстан мемлекеттік өнер және мәдениет институты, «Кино, теледидар және радио режиссурасы» кафедрасының аға оқытушысы
(Ташкент, Өзбекстан)
ORCID: 0000-0002-7245-7937
email: nodira-kasimova@mail.ru

Сведения об авторе:

Нодира Саитжановна Қасимова — старший преподаватель кафедры «Режиссура кино, телевидения и радио» Государственного института искусств и культуры Узбекистана
(Ташкент, Узбекистан)
ORCID: 0000-0002-7245-7937
email: nodira-kasimova@mail.ru

Author's bio:

Nodira S. Kasimova — senior teacher at the “Film, TV and radio directing” chair, Uzbekistan State Institute of Arts and Culture
(Tashkent, Uzbekistan)
ORCID: 0000-0002-7245-7937
email: nodira-kasimova@mail.ru



МРНТИ 18.45.15, 18.67.10
УДК 792:791.43(575.1)
DOI 10.47940/cajas.v5i4.257

AMINA AZIZOVA ¹

¹ Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan
Institute of Fine Arts (Tashkent, Uzbekistan)

THE INTERACTION OF THEATER AND CINEMATOGRAPHY IN UZBEKISTAN CULTURE IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

THE INTERACTION OF THEATER AND CINEMATOGRAPHY IN UZBEKISTAN CULTURE IN THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Abstract

The form, typology, essence and causes of the interaction between theater and cinema in the world is one of the priorities in the field, and a number of scientific studies have been conducted on the subject. In world experience, during the development of cinematography, it has been used the help of theatrical figures in overcoming the problems of acting, directing and dramaturgy. The study of theater and cinema as the main types of artistic worldview, in which the relationship between the two independent arts, exchanges of actors, process of interaction, individual characteristics were assessed, and it was considered as a new phenomenon. The article studies issues, causes and factors of influence of the same process in 1920-1930. The interaction of Uzbek theater and cinema, the study of creative ties, see it as a scientific problem has attracted attention in recent years. The article examines the role of Uzbek stage leaders in the development of screen art as a separate process, as well as the phenomenon of interaction between theater and cinema.

The author explores a new creative life, a biography of a stage actor in cinema, opened for theater actors on the eve of the twentieth century. The art of filmmaking, which has been fighting for the actor for half a century, studies on facts that have attracted theater performers. Theatrical art has proven to be a model for cinematography in terms of decorating, makeup, music, lighting, and acting.

Key words: theater, actor, cinema, director, genre, image, type, role, phenomenon, screen art, character.

Introduction

Acting is an intermediate art, it is equally important and central figure for theater and cinema. Acting has an ancient history. It is a natural process, born out of need. Initially, a new life began on the threshold of the twentieth century for actors who worked in the streets, squares, and later on the stage, and the name of cinematography was added to the biography of the theater actor. Born as a miracle of technology, cinema has mastered the most powerful components of the adjoining arts. During this period, theatrical art became a model for cinematography make-up, music, lighting, acting. At the same time, the theater was the only and reliable model in the creation of an artistic model for cinema. The art of cinema, which has been fighting for the actor for half a century, has sometimes been criticized and sometimes justified by theater critics.

No one can argue with the interplay between the art of theater and cinema, rejecting their creative connections. In particular, the theater actor plays an important role in the development of national cinema. The theater actor has become a necessary factor in the creation of a film hero, filling the gap in the issue of executive personnel in cinema.

Theater and cinema have entered the second century in parallel creativity and have achieved a number of practical achievements in collaboration. As a result, a new problem arose in science – the need to study the interaction of theater and cinema. Theorists used the terms “theater”, “theatricality”, “theatrical” in order to prove the independence of cinema. The attempts were in vain. Every decade of history has proved the influence of theater on cinema. The theater taught cinema to choose a play in the first decade, to reveal the character of the protagonist in the second decade, to create a stage environment in the third decade, to compose order.

As scholars around the world study the process of the interaction of the arts, the emphasis is on the fine arts, music, theater, literature, and television. Scientists from around the world have written a number of dissertations, monographs, albums and scientific projects proving the contribution of stage actors to the development of cinematography, the creative collaboration of the two arts. In the world, the harmony of the arts, the creative connections are strong, and the research devoted to the study of the subject is also weighty. Traditional forms of art - theater, literature, music, fine arts, cinematography – have proven to be inextricably linked.

The formation of the directing theater at the beginning of the twentieth century, the primacy of the directing idea contributed to the “equalization of rights” of all means of stage expression. The actor is no longer the center of the stage work. Scenery, light, sound and actor form an ensemble with which the director creates an artistic image. [1, p. 3]

Methods

The article uses complex, comparative, critical-assessment, structural-functional analysis, typological, contextual methods. In general, research methods were used for scientific concepts of system-structural analysis, observation, comparative, content analysis (analysis of documents), interviews with experts. Methods of comparative analysis of sources, critical evaluation, content analysis of archival materials were used in the study of the selected topic. Each found facts were compared with the others. Interviews with experts in the field were conducted, and the results of observations were comprehensively packaged.

Results

The study of the interaction of theater and cinema in Uzbekistan, on the one hand,

leads to the study of the creative heritage of dramatic, musical, theater-studio actors in cinema, on the other hand, the relationship between the two arts, interest and advanced trends in acting.

December 28, 1895 ... (First film screening. Paris. "Grand Café") From this date, the theater turned the new page in history. The title of the miracle of technology – the name of the cinematographer. Now the theater has focused its creative potential on the development of cinema. "The new art has captivated the world audience in half a year. The cinema, which gained popularity in a short time, soon became nothing new. By 1897, the movie theaters were completely empty [2, p. 126]. Now, the creators realized the need to show the dynamics of life and nature, dramatic, satirical, comedic heroes, and a plot rich in conflict, using the theatrical experience through the invention (apparatus) of the Lumiere. Meles brought the protagonist to the screen using his theatrical experience. Thus he learned the first letters of the cinema alphabet and began to pronounce them theatrically.

It is known that the first steps of the national cinema were made in harmony with theater, literature, fine arts and music, mastering the traditions of art before it. The first movie heroes of the theater actors were fully theatrical [3, p. 6, 7]. The actor has always been a central figure in Uzbek stage and screen art. The basis of the Uzbek acting art was laid by the great figures of the theater and defined its peculiarities. By the time cinema emerged, all forms of art were taking on a new look.

In 1897, the Lumieres brothers came to Tashkent. Circus performances and one-act performances were added to the performances for the audience to see the films. In 1921, Hamza Khakimzoda Niyazi was on tour in Khorezm and watched a film by H. Devonov. After the screening, Devonov

is asked to record one of his performances [4, p. 18]. However, Hamza's request was impossible because H. Devonov was busy making films. In the 1920s, Uzbek cinema did not have a single professional actor. There is a lot of evidence that the first steps of Uzbek cinema were connected with the search for actors, mastering the secrets of the performing arts. In Uzbek cinema, the problem of actors was solved by the theater, and during this period, the theater came to the theater stamps, the conditional law of the stage, stage movement. Gradually, theatrical actors mastered the individual features of stage and screen art.

F. Juraev, H. Abulkasimova, M. Kadirov, H. Akbarov, J. Teshaboev, I. Mukhtorov, M. Tulahojaeva spoke about the contribution of theater actors to the development of cinematography, their performance opportunities, the style and direction of interpretation, the features of the interaction of the two arts. In the researches of such scientists as Sh. Rizaev, D. Rahmatullaeva, O. Rizaev, N. Karimova, as well as in the memoirs of artists, historical-theoretical generalizations are given. The chronological, analytical records in the sources are valuable for this study.

During the development of Uzbek acting, it faced various obstacles, denials and prohibitions. Stage and screen heroes created by strong-willed, professional theater actors are valued as a spiritual heritage. Over the years, theater actors have created new performance styles, directions, and schools, combining traditional and modern elements. National stage actors sought innovative findings, modern views, unique methods of interpretation in the formation and development of theater and cinema. The new Uzbek theater and cinematography were born at the same time, formed and developed in strong creative cooperation.

The performance of an actor of theater and film is the same. Actors in both fields

create the image. The main hero shows feelings to the audience through his play. But the stage and screen actor's performance styles are different. We distinguish this difference through the work of the theater and film actor in front of the camera. According to the experience gained on stage, the theater actor will thoroughly study the fate of his hero, his way of life in front of the camera. The theater actor makes a performance plan for the role assigned to him. Plans the necessary emotions for each frame. He may not be able to get out of his hero's position until the film is shot.

The theatrical actor communicates with the audience on stage through the art of experience. A stage actor who is accustomed, cannot leave the experience when working with the camera. The theatrical actor's performance in front of the camera is also exaggerated. The theater actor has learned to work with a live partner. In front of the camera, you sometimes have to work without a partner, imagining it as a bar. Such situations also cause some difficulties for the theater actor.

In the process of interaction in the national theater and cinema, five stages of the study of historical and theoretical aspects in terms of periods have been identified. The first of these is the beginning of creative contacts with theatrical art in the silent period of cinema. Since the 1920s, theatrical elements have been reflected in cinematography, and elements of the performing arts have come to life on canvas. In the 1920s and 1930s, the Uzbek acting industry was dominated by a sharp satirical direction, domestic detail, brilliance, and relief. Theater masters such as A. Hidoyatov (only in the theater), G. Islamov, M. Mirakilov, R. Pirmuhammedov were the leaders of the time. He also used the experience gained by theater actors on stage and the professional training he received in the development of cinema.

In the 20s and 30s of the twentieth century, the interaction of theater and cinema was the initial period in their interaction. During this period, cinema took the form of creating an atmosphere from the theater. In the 20s and 30s, theater actors were almost never involved in cinema. Because at that time the professional training of theater actors was accompanied by the mastery of European-type theatrical form.

In the 1920s and 1930s, the skills of the first generation of talented actors in the theater increased and became more creative. Formed on the basis of traditional amateur troupes, the new Uzbek theater has influenced the overall development of national culture. The creative process has led to radical changes in the spiritual life of the people. In the mid-twenties, the demand for professional staff in the new Uzbek theater became more urgent. European-style Uzbek theater required balanced training in acting, directing and drama. Moscow and Baku studios were responsible for training actors and the existing needs. The staff trained in the studios had to work in theater and cinema at the same time.

In November 1924, with the efforts of Mannon Uyghur, an Uzbek drama studio was established at the House of Education in Moscow. 24 talented actors of amateur theaters (troupes) with stage experience, such as M. Uygur, E. Bobojonov, A. Hidoyatov, H. Siddiq, M. Muhammedov, O. Jalilov, T. Saidazimova, S. Eshonturaeva, Z. Hidoyatova, T. Sultanova, G. Isomov, H. Isomov, (Tashkent), L. Nazrullaev, H. Latipov, S. Tabibullaev, Sh. Qayumov, (Bukhara), B. Ermatov (Kokand), I. Karimov (Andijan) returned to the studio to study the experience of mature theaters in practice and gain performance skills. The fact that the first Swallows had professional acting skills was a great achievement for the national theater, cinema. Studying in the studio under

the tutelage of such coaches as R. Simonov, M. Tolchanov, V. Kantsel, L. Sverdlin, O. Basov became an experimental field for theater actors.

A group of artists such as S. Olimov, H. Nosirova, N. Alieva, H. Khojaev, K. Khojaev, Z. Kobulov, R. Bobojonov, S. Juraboev were sent to study at the MF Akhundov Azerbaijan Theater College in Baku. "... Dozens of artists (at the Theater College in Baku) studied in the workshop of Professor V. V. Sladkopevtsev and A. A. Turganov" [5, p. 14]. The available materials on the history of the Uzbek theater contain a number of memoirs of the older generation of actors, on the basis of which information about the regular professional training of actors and directors. The graduating studios also trained actors in the provinces upon their return to the Republic. In 1929, under the leadership of M. Uyghur, the studio returned from Moscow and became the core of the team. Until now, the performances of that period serve as a model in the artistic and theatrical culture for all theater groups of the Republic.

The creative ties between Uzbek Theater and cinema began in the 1920s and strengthened in the 1930s. In 1926, an actor's studio was opened in Uzbekistan, where theater actors mastered the secrets of cinema. For the first time in this studio, the masters of the Uzbek theater got acquainted with the technique and aesthetic integrity of silent cinema and developed practical skills. The origins of the first actors of the Uzbek Theater are different, such as S. Eshonturaeva from the orphanage, O. Jalilov, the son of a blacksmith, Sh. Qayumov.

In 1920-1930, the first stage actors from the Republican theaters were involved in cinematography. During this period, the actors had a universal ability to play a musical instrument, sing songs, and have the ability to mold plastic. M. Uygur met A. Hidoyatov in the teahouse while playing

the dutar and singing, and brought to the theater a handsome, powerful, magical voice. S. Eshonturaeva studied music at the orphanage, M. Qorieva and H. Nosirova were singers and musicians. Actors were selected for the theater based on their musical and plastic-artistic abilities. The Uzbek audience was fascinated by the musicality of the performances and the pathos of actors.

In 1927-1930, the second studio students J. Koldoshev, B. Jamolov, A. Olimov, P. Rahimova, M. Khaydarov, A. Khasanov, M. Musaev, N. Alieva, R. Pirmuhammedov, A. Ismailov studied in Moscow. In the history of theater, the actors (studios) of this period were characterized as a talented generation. At the same time, a great force began to form in the theaters of the Republic. In the 20s and 30s, theatrical actors had a universal ability, and most performers were familiar with singing, playing various musical instruments, and choreography. Musicality and bright plasticity added artistry to the performance of the actors.

In the 1930s, the Hamza Theater stood on its own two feet professionally and organizationally. Thanks to its appeal to world and modern dramaturgy, the theater has helped actors to train in every way.

In the same years A. Hidoyatov, O. Jalilov, M. Korieva, M. Kuznetsova, S. Olimov, H. Ismoilov, Sh. Kayumov, S. Eshonturaeva, Sh. Burkhonov, O. Khojaev, H. Khojaeva, Z. Hidoyatova, S. Tabibullaev, U. Azamov, H. Narimonov were the leaders of acting.

Just as a photo loses its significance when compared to an actor's face, so does a cinema when compared to a theatrical performance, says V. V. Chekhov [6, P. 383]. The reason for the birth of such a sharp idea was not that the actor worked with the camera, but in the emptiness of the script. Commenting on the two leading actors of the theater (not named in the source) about the art of acting in cinema, the film is not scary for real theatrical art, there is no common

ground that binds them together. He says the on-stage performance has nothing in common with the on-screen interpretation.

Discussion

During this period, the first national feature films were made in Uzbekistan (Bukhara and Tashkent), and the artists mastered the new discoveries of the West, combining the rich performance, directing and dramatic heritage achieved on stage. In this way, filmmakers actively used the artistic traditions of theatrical art. But the silent era of national cinematography invited actors mainly from neighboring countries, while theater actors followed the creative process and mastered the technical requirements of the art of cinema.

Death Tower (1925) was the first feature film shot in Uzbekistan, which debuted not only in our country, but also in Central Asia. The film was co-produced by Sevzapkino (Leningrad) and Buxkino [7, p. 10]. The film was shot by theater actor, director V. K. Viskovsky. Although the work of art, which is a novelty for the Uzbek people, is not without its shortcomings, it has aroused the interest of the audience. The creative team of the film was entirely foreign experts. In a series of screenings, theater actors were first invited to perform episodes to create a national character in the play, and then to interpret the main characters.

In the 1920s and 1930s, national stage artists (actors, directors) who studied, researched and gained experience in the creation of feature films mastered the technical requirements of the new art. The creative team formed in Uzbekistan (Y. Azamov, S. Iskandarov, M. Rahimov, R. Pirmuhammedov, A. Umarov) later worked as a great director and actor in "Uzekfilm". In the mid-twenties, the first Uzbek actors – S. Khojaev, K. Yormatov, R. Akhmedov, R. Pirmuhammedov starred in the film "Jackals of Ravot" [8, p. 3].

The film's protagonists, created in the 1920s and 1930s, had a strong ideological influence and emerged mainly as propagandists. During these years (1924-1929), theater actors involved in professional education have been collaborating creatively with cinematography since the 1930s. In the same year, R. Pirmuhammedov, A. Ismailov, M. Mirakilov starred in the films "The Last Bek", "Until Dawn", and the rest of the theater actors returned to Moscow to demonstrate the achievements of Uzbek performing arts at the Theater Olympiad (1930).

"Two Uzbek teams took part in the Olympics. Hamza (now Uzbek National Academic Drama) Theater and Uzbek State Musical Theater. At the end of the Olympics, which lasted from June 15 to July 11, each participant was given a separate opinion of the members of the prestigious jury. In particular, the Uzbek theater was advised not to "deviate from the successful national spectacle" [9, p. 126].

And when a silent feature film appeared, it turned out to be associated with non-conversational theatrical genres – with pantomime, ballet, circus [10, p. 2]. In Uzbekistan in 1920-1930, both arts were engaged in the training of professional staff, the formation of national creative teams. From 1924 to 1929, theater actors received professional training and were involved in stage and screen work. The first actors to enter the cinema from the theaters in 1920-1930: R. Pirmuhammedov ("Jackals of Ravot" 1927, "Chachvon" 1927, "Closed Wagon" 1928, "Under the Domes of the Mosque" 1928, "Leopard Woman" 1928, "The Last Beck" 1930), M. Mirakilov ("Leprosy Woman" 1928, "Until Dawn" 1934), S. Khodjaev ("Jackals of Ravot" 1927, "The Last Beck" 1930, "Until Dawn" 1934), O. Jalilov ("Death Well" 1934), N. Alieva ("Death Well" 1934), A. Ismailov ("Until Dawn" 1934).

With the participation of theatrical actors in the first sound feature films (1937-1940) to the second stage of creative collaboration, the process of interaction was further strengthened. Graduates of Moscow and Baku studios went to the Central State Troupe in Samarkand. In 1929, the Samarkand troupe was transformed into the Uzbek State Drama Theater (now the National Academic Drama Theater) and from 1931 conducted group activities in Tashkent. This theater became the center of Uzbek stage culture and contributed to the development of theatrical communities and cinematography of the Republic. In the 1930s, the art of acting was characterized by brilliance, exaggeration and satire (comedy) leadership, while in the 1940s, there was a great philosophical generalization and ideological depth in the performing arts.

In 1937-1940, the skills of Uzbek theater actors increased, and they mastered the principles of the Stanislavsky system (doctrine). Realistic interpretation and honesty were appreciated in the acting art of this period. Principles of execution based on tradition and values, understanding the true nature of the hero's nature, were required to experience the characteristics of the character, the pain. Ostrovsky's "Thunder" (1938), Gorky's "Egor Bulichev and Others" (1939), Pogodin's "The Armed Man" (1940), Shakespeare's "Othello" (1941), as well as Hamza's "The Servant with the Rich" (1939) staged the play. In cinema, the first sound feature films "Oath" (1937) and "Azamat" (1939) were released.

In the late thirties and early forties, a large group of theater leaders were involved in the development of national cinema. Stage actors such as A. Ismatov, E. Bobojonov, Sh. Rahimova, H. Latipov, L. Sarimsakova, R. Pirmuhammedov, A. Bakirov created film heroes inseparable from theatrical work.

Conclusion

Acting is an intermediate art, both types of art exist because of the actor factor. The relations, cooperation and competition of cinema and theater, which are mainly influenced by the actor phenomenon, have always attracted the attention of film practitioners and theorists. The issue of the interaction of the two arts has been studied in depth and detail in the scientific literature. In cinema, theater, human destiny, past and vision are observed and evaluated through acting.

Uzbeks got acquainted with the miracle of cinema in 1897 in Tashkent. This event took place two years after the screening of the Lumiere brothers in Paris (December 28, 1895). Today, the influence of the national theater and cinema has been observed and is constantly strengthening. While a few of national theater actors had performed episodes in silent cinema, since 1937 a stream of Republican stage actors has entered screen art. Such a creative process, the interaction of the two independent arts with the interaction is constantly strengthening.

American actress Kerry Hishon, who watched the actor's work on stage and screen, commented on the similarities and differences between the two independent arts. Kerry points out that the stage requires the actor to practice more, working on gestures, speech, voice, plastic behavior. The stage actor is required to be both physically and mentally fit. After all, a stage actor is required to be able to show the mental state of his protagonist to hundreds and thousands of spectators at a time, live, without any auxiliary means of expression. In cinema, the camera lens is a great help to the actor. The actor does not have to use excessive gestures to show the protagonist's pain. He can also express the hero's grief with a drop or two of tears. He is also not

required to raise his voice on high curtains. After all, a microphone helps him. The actor's extravagant behavior in front of the camera is also not necessary. That, too, is a sham in screen art [11, p. 3.], says Kerry Hishon.

Theater actors played an important role in the development of Uzbek cinema. Theatrical actors are a necessary phenomenon in the creation of a movie hero and play an important role in filling the gap that arises in the personnel issue. Uzbek acting has led to the study of the creative heritage of drama, music and theater-studio actors in cinematography, on the one hand, and the interaction of theatrical art with cinematography, as well as the study of methods, directions and forms of acting as a result of interest in related and collaborative trends.

To date, the role of theater actors in the development of Uzbek cinema is of particular importance. The fact that in almost all of the 100 films included in the golden fund of Uzbek cinema, the main characters were played by theater actors, proves our point. The unique direction and style of performance created by the theater actors, and in due course, their schools, also played an important role in the interpretation of the film hero.

The theatrical actor analyzes and examines the significance of the particular piece (etude) the director wants to shoot, the reasons for the situation in which hero finds himself. The emotion that suits the situation seeks original solutions to create the atmosphere of the episode. The performance, on the other hand, focuses mainly on the harmony of facial expressions, body and facial movements.

The theater actor has learned to be with his hero on stage continuously for an hour and a half. Theatrical actor enjoys live communication with the audience, catharsis. The hero likes continuity in execution. In

the film, the situations are filmed in parts, from end to end, from beginning to middle. The same situation makes it a little difficult for the stage actor to clearly express the emotions of hero in front of the camera.

But I can say with confidence that the contribution of theatrical actors in the development of the national cinematography in the pages of the hundred-year history of Uzbek cinema has been enormous. The theater actor found his own direction in acting with the camera, no matter how difficult it was for him. He also used his experience on stage in screen art.

During his creative activity on the stage, the theater actor thoroughly masters the art of role-playing. The rehearsal process taught actor how to find an original solution in performance. The stage teaches that each actor must have his own direction, method of interpretation. In a play, the stage teaches the performer an individual approach and solution-finding skills through the interpretation of a single role by three actors. A theater actor can prepare for a role performance on a weekly or monthly basis. Because the director requires original findings in the performance of the role in the stage actor. A single role requires multiple stuntmen to enrich it with different findings. That's why stage directors like to see a single role in performances by two, three, sometimes four actors. Main hero in a comedy performance can interpret the first actor as a comedian, the second as a satirical, and the third as a humorous.

At the moment when cinema began to realize its specificity, a rejection of theatrical influence arose, which was powerfully felt at different periods of its formation. [12. P.4] The theater actor loves rehearsals. In the relentless retreats, the hero matures. Whether the theater actor works in front of the camera or on stage, he trains his hero in rehearsals.

References:

1. Solomkina, T. A. Vzaimodeystviye teatr i kino v Germani v pervoy treti XX veka [Interaction between theater and cinema in Germany in the first third of the twentieth century]. Specialty 17.00.01 – theater arts. – St. Petersburg: 2016. 212 p. (in Russian)
2. Pankeev, S. S. Sopernichestvo Sodrujestvo: teatr i kino. Sravnitelno analiz opita [Commonwealth rivalry: Theater and cinema. Comparative analysis experience]. Leningrad: Art. 1979. 126 p. (in Russian)
3. Abulqosimova, X. Kino san'ati asoslari [Basics of cinematography]. Tashkent: UzIA named after M.Uygur, 2008. 6.7 p.p. (in Uzbek)
4. Akbarov, H. Sehrli yog'du [Magic rained]. Tashkent: Literature and art named after G.Gulom, 1977. 18 p. (in Uzbek)
5. Avdeeva, L. A., Dyachenko, V. A., Turdiev, A. Xamza nomidagi teatr [Theater named after Hamza]. Tashkent: Goslitizdat. 1957. 14 p. (in Uzbek)
6. Chekhov, V. V. Teatr i kinematograf [Theater and cinematographs], Zbornik Teatr i iskusstvo [Theater and art]. Kiev XVII god izdaniye (Kiyev, 1914, № 17). – 383 p. (in Russian)
7. Teshabaev, J., Abulkosimova, Kh., Hayitmatova, S., Mirzamuhammedova, M. Annotirovannoy katalog xudojestvennogo kino Uzbekistana 1925-2008 [Annotated catalog of artistic cinema of Uzbekistan 1925-2008]. Toshkent: San'at. 2009. 10, 11 p.p. (in Russian)
8. Kopustin, M. The search for accomplishment and the joy of discovery// Komsomolets Uzbekistan. – 02/28/1974. – N.42. – 3 p.
9. To'laxo'jaeva, M. Teatr madaniyatlarining umumiyliigi: Sharq va G'arb [Commonality of theatrical cultures: east and west].// World literature. 2016, №6. 126 p. (in Uzbek)
10. Davydova, M. Obsujdeniye teatralniy ekspertov i kinokritikov (Discussion of theater experts and film critics)// Theater.- 2016. – №27-28. – 2 sec. (in Russian)
11. Hishon, K. Stage and Screen. A comparison of acting techniques// [http://www.kerryhishon.com. 2019. 1 February]
12. Smagina, S.A. Vliyaniya teatralniy kulturi na Rossiyskiy kino na vtoroy polovine 1960-1980 g.g. [The influence of theatrical culture on Russian cinema in the second half of the 1960s-1980s.] – Moscow. – 2013.17.00.03. (in Russian).

Амина Азизова

*Академия наук Республики Узбекистан, Институт искусствознания
(Ташкент, Узбекистан)*

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕАТРА И КИНЕМАТОГРАФИИ В КУЛЬТУРЕ УЗБЕКИСТАНА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Аннотация

Форма, типология, сущность и причины взаимодействия театра и кино в мире являются одними из приоритетных в данной области, и по этой теме был проведен ряд научных исследований. Мировой опыт показывает, что в процессе развития кинематографии использовалась помощь театральных деятелей для преодоления проблем актерского мастерства, режиссуры и драматургии. Изучение театра и кино как основных типов художественного мировоззрения, в котором оценивались отношения между двумя независимыми искусствами, обмен актерами, процесс взаимодействия, индивидуальные особенности, и эта реальность рассматривалась как новое явление. В статье исследуются проблемы, причины и факторы влияния одного и того же процесса в 1920–1930 гг. Взаимодействие узбекского театра и кино, изучение творческих связей, взгляд на данный процесс как на научную проблему привлекает внимание в последние годы. В статье рассматривается роль узбекских театральных деятелей в развитии экранного искусства как отдельного процесса, а также феномен взаимодействия театра и кино. Автор исследует новую творческую жизнь, биографию актера театра в кино, открытую для театральных актеров накануне XX века. Искусство кинопроизводства, за которое актер боролся уже полвека, основано на фактах, привлекающих артистов театра. Присущие театральному искусству декорации, грим, музыка, освещение и актерское мастерство явились образцом для кинематографии.

Ключевые слова: театр, актер, кинематограф, режиссёр, жанр, образ, типаж, роль, феномен, характер.

Амина Азизова

*Ўзбекистан Республикасы Ғылым академиясы, Өнертану институты
(Ташкент, Ўзбекистан)*

XX ҒАСЫРДЫҢ БІРІНШІ ЖАРТЫСЫНДАҒЫ ӨЗБЕКСТАН МӘДЕНИЕТІНДЕГІ ТЕАТР ЖӘНЕ КИНОМАГРАФИЯНЫҢ ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСУІ

Аңдатпа

Әлемдегі театр мен киноның нысаны, типологиясы, мәні мен өзара әрекеттесуінің себептері осы саладағы басым бағыттардың бірі болып табылады және осы тақырыпта бірқатар ғылыми зерттеулер жүргізілді. Әлемдік тәжірибе көрсетіп отырғандай, кинематографияны дамытуда театр қайраткерлерінің көмегі актерлік, режиссуралық және драматургиялық мәселелерді шешуде қолданылған. Театр мен киноны екі дербес өнердің арақатынасын, актерлердің алмасуын, өзара әрекеттесу процесін, жеке ерекшеліктерін бағалайтын көркем дүниетанымның негізгі түрлері ретінде зерттеу және бұл шындық жаңа құбылыс ретінде қарастырылды. Мақалада 1920-1930 жылдардағы сол процестің проблемалары, себептері мен әсер ету факторлары қарастырылған. Өзбек театры мен киносының өзара байланысы, шығармашылық байланыстарын зерттеу, оны соңғы жылдардағы ғылыми проблема ретінде қарау назар аударды. Мақалада өзбек театр қайраткерлерінің экрандық өнерді дамытудағы рөлі жеке процесс

ретінде, сонымен қатар театр мен киноның өзара әрекеттесу құбылысы қарастырылған. Автор XX ғасыр қарсаңында театр актерлеріне ашылған жаңа шығармашылық өмірді, кинодағы театр актерінің өмірбаянын зерттейді. Актер жарты ғасыр бойы күрескен кино өнері театр суретшілерін қызықтыратын фактілерге негізделген. Театр өнері декорациямен, макияжбен, музыкамен, жарықпен және актерлік шеберлікпен кинематографияның үлгісі болды.

Тірек сөздер: театр, актер, кино, режиссер, жанр, образ, түр, рөл.

Авторлар туралы мәлімет:

Азизова Амина Бахрамовна — докторант, Өзбекстан Республикасы
Ғылым академиясы, Өнертану институты
(Ташкент, Өзбекстан)
ORCID: 0000-0002-9220-7820
email: poch.1988@bk.ru

Сведения об авторах:

Азизова Амина Бахрамовна — докторант, Академии наук Республики
Узбекистан, Институт Искусствознания
(Ташкент, Узбекистан)
ORCID: 0000-0002-9220-7820
email: poch.1988@bk.ru

Author's bio:

Azizova Amina Bakhramovna — Basic doctoral student of the Academy of
Sciences of the Republic of Uzbekistan Institute of Fine Arts
(Tashkent, Uzbekistan).
ORCID: 0000-0002-9220-7820
email: poch.1988@bk.ru



МРНТИ 14.35.01
УДК 378
DOI 10.47940/cajas.v5i14.293

ОЛЕГ КУСКАШЁВ ¹

¹ Федеральное государственное казённое
военное образовательное учреждение высшего
образования «Военный университет»
(г. Москва, Россия)

ВЗАИМОПРОНИК- НОВЕНИЕ МУЗЫКИ В ОРКЕСТРОВОМ ИСПОЛНЕНИИ В СУЩНОСТЬ КИНЕМАТОГРАФИИ XX И XXI ВЕКОВ

ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ МУЗЫКИ В ОРКЕСТРОВОМ ИСПОЛНЕНИИ В СУЩНОСТЬ КИНЕМАТОГРАФИИ XX И XXI ВЕКОВ

Аннотация

В статье использованы исторические источники, отражающие достоверность обобщенных и анализированных фактов разных эпох, во взаимосвязи и взаимопроникновении синтеза искусств, которые способствуют формированию мировоззрения. Используемые определенные закономерности и специфика взаимопроникновения музыки в оркестровом исполнении в сущность и замысел фильма характеризуют и подчеркивают развитие кинематографа как мощного социокультурного феномена. Подтверждением служит тот факт, что именно благодаря великой силе музыки в оркестровом исполнении, написанной композиторами, и таланту музыкантов, исполняющих гениальные музыкальные творения, во взаимопроникновении в замысел фильмов, созданных режиссерами, делают уникальной кинематографию.

Необходимо отметить, что массовые направления, возникшие в XX веке, продолжают формировать современную систему искусства, сосуществуя и активно взаимодействуя в рамках культуры, признаны многими культурологами, музыковедами, композиторами. Не исключен тот факт, что до настоящего времени наследие продолжает осваиваться, разрабатываться, осмысляться в кинематографии XX и XXI веков и далеко еще не изжило себя, поэтому продолжает быть актуальным и проблемным, вызывая широкий интерес у исследователей. Выбранная нами тема с учетом всех высказываний, мыслей и анализа научных работ определенного направления не случайна, она подчеркивает проблемность, неисчерпанность по сегодняшний день, будоражит мысли многих начинающих исследователей, ставших на этот путь в поиске ответа и получения результатов на поставленные вопросы. Данная тема направляет начинающего исследователя к более глубокому осмыслению и изучению взаимосвязи

теории и истории кино, музыки, оркестрового исполнительства для поиска новых отправных точек и изломов процесса культурно-исторического развития кинематографии.

Ключевые слова: проблема, взаимопроникновение, исторические источники, специфика, закономерность, сущность, кинематография, оркестровое исполнение, замысел, музыка, творческий поиск.

Введение

Из исторических источников, собранных в течение многих лет исследователями, известно, что проблема взаимопроникновения и взаимообогащения культур не сводится лишь к описанию и анализу разнообразных этнокультурных процессов. Не случайно перед учеными всего мира стоит теоретический вопрос: все ли сферы той или иной культурной общности одинаково проницаемы [1–3]. Учитывая достоверность многих фактов для раскрытия содержания статьи, мы опирались на исторические источники, обобщая и анализируя теоретические и практические стороны выбранной темы [4–6]. Фактически нами выявлено, что во все эпохи разные виды искусств оказывают друг на друга влияние и, несмотря на специфику каждого из них, находятся в некоторой взаимосвязи. Взаимопроникая, они образуют определенную систему для сотрудничества; объединяясь, образуют синтез, причем эти взаимоотношения и синтезы различны.

Важнейшая проблема заключается в том, что во все времена человечество всегда находится в постоянном творческом и теоретическом поиске: какое место должна занимать музыка в кинематографии в оркестровом исполнении [7]. Принято считать, что эволюция различных смешанных видов искусств привела к тому, что музыка в оркестровом исполнении глубоко проникла в кинематографию, начала дополнять саму зрительную

составляющую, при этом увеличивая либо противопоставляя всю выразительность зрительного элемента. Если допустить, что зрительный кадр конкретизирует, то оркестровая музыка даёт обобщенную характеристику и тем самым усиливает воздействие изображения. Вот в чём, по существу, состоит взаимодействие обоих компонентов, при этом не исключая само взаимодействие, подготовленное условиями, выработанными на почве синтетических жанров в современности.

Методы

Развитие кинематографа как мощного социокультурного феномена сразу повлияло на наполненность и выстроенность художественного пространства, которое, оставаясь в постоянстве, становилось мощным генератором формирования мировоззрения. С годами усиленное социально-пространственными законами, обусловленными тем, что в ходе взаимодействия, разворачивающегося в определенной материальной среде и в определенный момент социального и физического времени, обогащаясь, продвигает вперед возникновение нового системного качества, признаки, которого, проявляясь, иногда отсутствуют в элементах ситуации. В процессе длительного наблюдения можно отметить, что, попав в одно поле, люди, разные по своему характеру, взглядам и манерам поведения, начинают вести себя сходным образом.

Тогда как музыка шла рука об руку с кино с самого его рождения, на что конкретно обращают внимание с первого сеанса братьев Люмьер в 1895 году. Более 170 лет назад великий классик Эдвард Григ заметил, что «слова иногда нуждаются в музыке, но музыка никогда не нуждается ни в чем». Благодаря этому лучшие фильмы содержат в себе истинные музыкальные шедевры [8].

Работа в кино предъявляет к музыкальному оркестру особые требования. Запись музыки в оркестровом исполнении к фильму проходит в условиях строгих временных рамок почти без репетиций. Этот труд требует высокого профессионального мастерства каждого исполнителя-музыканта оркестра, четкости и собранности, музыкальной чуткости и быстрого понимания замысла композитора [9]. Всеми этими качествами в полной мере обладает Российский государственный симфонический оркестр кинематографии, для которого практически не существует невыполнимых задач. На сегодняшний день он является одним из самых мобильных оркестров, способных играть в любых больших и малых составах, трансформироваться в эстрадный и джазовый ансамбль, выступать в филармонических концертах.

Учитывая данные из источников, необходимо отметить, что выбранная тема особенно актуальна в наши дни, в эпоху развития кино и телевидения. Музыка в оркестровом исполнении – разновидность искусства, воплощающая идейно-эмоциональное содержание в звуковых художественных образах, она способна создать настроение, необходимое для просмотра того или иного фильма. Кто-то считает её неотъемлемой частью кино,

некоторые же, напротив, только «хорошей приправой» [10]. Так или иначе, без оркестрового музыкального сопровождения, написанного композитором, трудно себе представить любой фильм, созданный режиссером, сценаристом, артистами, что еще раз доказывает взаимопроникновение и обогащение творческого союза.

На наш взгляд, нельзя отрицать тот факт, что материалы, скрупулезно собранные нами из исторических источников, в том числе и зарубежных, еще раз доказывают, что музыка в оркестровом исполнении по сегодняшний день играет одну из важнейших ролей в кинематографе. В статье мы подчеркиваем цель голливудских композиторов и системность их творчества, неизменно сочетающуюся с некоторым стремлением к обновлению [11]. Необходимо отметить, что в то же время предпочтение, отдаваемое «испытанным» музыкальным приемам, объясняется не приверженностью традициям, а главенством в коммерческом искусстве коммуникативного элемента: киномузыка в Голливуде служит не «абсолютным ценностям», а потребностям современных людей в сильных и разнообразных впечатлениях, в расширении своего повседневного жизненного пространства с помощью «фабрики грез» [12].

Поскольку многие историки зарубежья позволяли соотносить хронометраж сцены с протяженностью музыкального фрагмента, а также рассматривали именно эмоционально-смысловое соответствие музыкального «цитатного» материала с сюжетно-событийным содержанием киносцен, установление эмоционально-образного контакта с изображением и режиссёрским замыслом [12].

Поэтому можно отметить, что на ранней стадии становления кинематографа многими режиссёрами была осознана потребность в привлечении к работе над фильмом профессиональных композиторов.

Однако необходимо отметить, что вместе с тем сугубо музыковедческий подход к исследованию музыки кино далеко не всегда позволял достичь позитивных и объективно взвешенных результатов, поскольку специфика музыки кино заключалась в её сосуществовании с речью и шумами в едином игровом пространстве, в трактовке и подчинении режиссёрскому замыслу кинематографии. Все эти технические моменты и замыслы режиссера способствовали предъявлению особых требований к технике композиторского письма, отличной от техники при написании автономных музыкальных сочинений [13].

Невозможно не согласиться с высказыванием Ижиковского, который сорок лет назад констатировал, что именно «кино расширяет видимый мир человека...», считая, что во главе ставится замысел режиссера. Тогда как образ музыки лишь подчеркивает в целом восприятии кинокартины свой «второй план» [10].

Однако необходимо признать, что именно в совокупности они способствуют продвижению и зрительной сферы фильма, и музыкального оформления в активизации замысла и глубокого содержания фильма, тогда как, по мнению М. Мартена, из общих функций признается за музыкой лишь создание эмоциональной атмосферы фильма [14].

Возвращаясь к истокам, примерно до середины 30-х годов прошлого века, хотелось бы отметить, что в теоретических работах и на практике

применялись на правах тождественности два понятия: «музыка в кино» и «музыка в фильме». Позднее была предпринята попытка заменить их одним универсальным термином «киномузыка», акцентировавшим её прикладную принадлежность, видимо, по аналогии с оперной, театральной, цирковой музыкой.

Хотелось бы подчеркнуть, что именно в начале 70-х годов киновед Ирина Шилова подвергла критике понятие «киномузыка», сочтя его довольно-таки неопределённым, в результате чего в сферу действия киномузыки попадала, по мнению автора, многочисленная низкопробная и ремесленная продукция, ориентированная на воспроизведение стандартных формул-клише массово-развлекательной и нейтрально-фоновой музыки. Исходя из этого, И. Шилова предложила заменить понятие «киномузыка» другим – «музыка фильма» [3].

Результаты

Учитывая многолетний опыт, противоречивые высказывания историков искусства, накопленные за всю историю звукового кино, отмечаем, что многие молодые аспиранты, которые встают на путь исследования, не только трактуют свое мнение, но и предлагают гораздо более широкое и разностороннее рассмотрение взаимопроникновения музыки в оркестровом исполнении в развитие художественного образа фильма. Это обусловлено тем, что музыка в кинематографе при взаимодействии то с кадром, то со словом, то с монтажным строем, то со всем вместе приобретает новые функции и вместе с тем новые качества, во многом отличающие ее от музыки как самостоятельного искусства [13].

Обсуждение

Невозможно не заметить более прогрессивные и далеко идущие замыслы режиссеров и композиторов, которые, создавая свои шедевры в кинематографии, не забывают закреплять исторические факты, считая, что в кинематографии допустимо использование новаторских звуковых средств именно в силу их специфического функционирования. Оттого что музыка в оркестровом исполнении во многих фильмах комментирует кинокадр и одновременно комментируется кинокадром, слушатель может постичь ее «смысл», даже если в ней используются современные непривычные средства, что подчеркивает свободный выбор у композитора и режиссера в целом для взаимопроникновения музыки в сущность фильма [15].

Заключение

Среди весьма многочисленного списка научных работ исследователей, выборочно использованных исторических источников в статьях, посвящённых данной проблематике, следует выделить определенную закономерность, которая усиливает атмосферу фильма, увеличивает возможность погружения в его сущность, в наш разум. Подтверждающий факт: благодаря великой силе музыки в оркестровом исполнении, написанной композиторами, и таланту музыкантов, создающих гениальные музыкальные

творения, во взаимопроникновении в замысел фильмов, созданных режиссерами, делают уникальной кинематографию.

Всем известно, что именно хорошая музыка может вызвать у зрителя эмоциональное состояние, нужное для восприятия происходящего на экране, задуманного режиссером при создании фильма. И только при профессионально грамотном подходе к содержанию и замыслу фильма любые переходные части могут выиграть от музыки, особенно если она создает более приподнятое настроение, поэтому взаимопроникновение и взаимообогащение усиливают восприятие целостного, задуманного для получения конечного результата. Отечественное киноискусство XX века – это неотъемлемая часть культуры российского общества, развитие которой во многом зависело от политики и экономики, мировоззренческих ориентиров социума. Более того, специфика кинематографии и ее культурного продукта – фильма, в совокупности с музыкальным сопровождением, не только может продемонстрировать готовность как к созиданию целесообразности в выполнении определенных задач, но и взаимопроникающая для создания целого, обладает уникальной силой, которая действует на человечество как нечто направляющее, вдохновляющее, способное на контакт с нашей душой и внутренним миром.

Список источников:

1. Трёльч Э. Историзм и его проблемы. Культурология. XX век: Антология. – М.: Юрист, 1995. 720 с.
2. Зоркая Н. М. История советского кино. – СПб., Алетейя, 2005. 544 с.
3. Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М., 2002. 512 с.
Шимонова, Н. В. Музыка в кинематографе. Опыт анализа музыкальной партитуры фильма на примере трех экранизаций произведений М. Булгакова / Н. В. Шимонова. – Текст: непосредственный // Молодой ученый. – 2015. – № 18 (98). С. 434–439.
4. Полегаева Е. Р. Развитие экранного языка и его взаимодействие с классическими искусствами. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: (17.00.03). – М., Искусство, 1982.
5. Шилова И. М. Фильм и его музыка. – М., Советский композитор, 1973. – 230 с.
6. Лисса З. Эстетика киномузыки. – М., Искусство, 1970. 430 с.
7. Лондон К. Музыка фильма. – М., Госкиноиздат, 1937. 314 с.
8. Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства / пер. с нем. М. П. Брандес. – М., Прогресс, 1968. – 328 с.
9. Aleksandr Prokhorov. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and Eldar Ryazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. 2003. – Vol.62 (3). P. 455–472.
10. Swift Anthony E. Popular Theatre and Society in Tsarist Russia. University of California Press, 2002. – 346 p.
11. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2013. 30 с. [Электрон.ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/muzyka-v-sovremennom-kommercheskom-kinematografe-ssha#ixzz6PnREcA9q> – [Дата обращения: 19.02.2020].
12. Дворниченко О. И. Музыка как элемент экранного синтеза. – М., Искусство, 1975. – 266 с.
13. Ковтонюк Ф. В. Социально-экономические особенности и этапы исторического развития киноиндустрии на примере США и России // Экономический журнал. – 2016. – №5 (41). С.126-150
14. Мусский И. А. 100 великих отечественных кинофильмов. – М., Вече, 2005. – 480 с.

References:

1. Trol'ch E. Istorizm i yego problemy [Historicism and its problems]. Culturology. XX century: Anthology. – М.: Jurist, 1995.720 p. (in Russian)
2. Zorkaya N. M. Istoriya sovetskogo kino [History of Soviet cinema]. – SPb., Aleteyaya, 2005. – 544 p. (in Russian)
3. Freylikh S. I. Teoriya kino: Ot Eyzenshteyna do Tarkovskogo [Film theory: From Eisenstein to Tarkovsky]. – М., 2002. – 512 p. (in Russian)
4. Shimonova, N. V. Muzyka v kinematografe. Opyt analiza muzykal'noy partitury fil'ma na primere trekh ekranizatsiy proizvedeniy M. Bulgakova [Music in cinematography. The experience of analyzing the musical score of a film on the example of three screen adaptations of M. Bulgakov's works]. N. V. Shimonova.

- Text: neposredstvennyy // Molodoy uchenyy. – 2015. – № 18 (98). – P. 434–439. (in Russian)
5. Polegayeva Ye. R. Razvitiye ekrannogo yazyka i yego vzaimodeystviye s klassicheskimi iskusstvami [Development of the screen language and its interaction with the classical arts]. – M., Iskusstvo, 1982. (in Russian)
 6. Shilova I. M. Fil'm i ego muzyka [The film and its music]. – M.: Soviet composer, 1973. – 230 p. (in Russian)
 7. Lissa Z. Estetika kinomuzyki [The aesthetics of film music]. – M., Art, 1970. – 430 p. (in Russian)
 8. London K. Muzyka fil'ma [Film music]. – M., Goskinoizdat, 1937. – 314 p. (in Russian)
 9. Balash B. Kino: Stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva [Cinema: The Formation and Essence of New Art] / per. with him. M. P. Brandes. – M., Progress, 1968. – 328 p. (in Russian)
 10. Aleksandr Prokhorov. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and Eldar Ryazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. 2003. – Vol.62 (3). – P. 455–472.
 11. Swift Anthony E. Popular Theatre and Society in Tsarist Russia. University of California Press, 2002. – 346 p.
 12. Rychkov K. N. Muzyka v sovremennom kommercheskom kinematografe SSHA: problemy istorii i teorii:[Music in modern commercial cinema in the United States: problems of history and theory:] Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – M., 2013. 30 p. [<http://cheloveknauka.com/muzyka-v-sovremennom-kommercheskom-kinematografe-ssha#ixzz6PnREcA9q> – accessed on 19.02.2020].
 13. Dvornichenko O. I. Muzyka kak element ekrannogo sinteza [Music as an element of on-screen synthesis]. – M., Art, 1975. 266 p. (in Russian)
 14. Kovtonyuk F. V. Sotsial'no-ekonomicheskiye osobennosti i etapy istoricheskogo razvitiya kinoindustrii na primere SSHA i Rossii [Socio-economic characteristics and stages of the historical development of the film industry on the example of the USA and Russia] // Ekonomicheskiy zhurnal. – 2016. – №5 (41). – P.126–150. (in Russian)
 15. Musskiy I. A. 100 velikikh otechestvennykh kinofil'mov [100 great Russian films]. – M., Veche, 2005. – 480 p. (in Russian)

Олег Кускашёв

*«Әскери Университет» Федералды мемлекеттік қазынашылық жоғары оқу орны
(Мәскеу, Ресей)*

XX–XXI ҒАСЫРЛЫҚ КИНЕМАТОГРАФИЯ МӘНІНДЕГІ ОРКЕСТРЛІК ОРЫНДАУҒА МУЗЫКАНЫҢ ӨЗАРА ЕНУІ

Аңдатпа

Мақалада дүниетанымның қалыптасуына ықпал ететін өнер синтезінің өзара байланысы мен интерпенетрациясында әртүрлі дәуірлердегі жалпыланған және талданған фактілердің сенімділігін көрсететін тарихи дерек көздері қолданылады. Фильмнің мәні мен тұжырымдамасына оркестрлік

орындаудағы музыканың енуінің белгілі бір заңдылықтары мен ерекшелігі киноның қуатты әлеуметтік-мәдени құбылыс ретінде дамуын сипаттайды және баса көрсетеді. Кинематографияны қайталанбас етіп жасайтын режиссерлер жасаған фильм идеясына өзара ену кезінде тамаша музыкалық туындылар жасаушы композиторлар мен музыканттардың талантымен ойластырылған оркестрлік орындаудағы музыканың зор күшінің арқасында екендігі бұны дәлелдейді.

XX ғасырда пайда болған бұқаралық тенденциялар көптеген мәдениеттанушылар, музыкатанушылар, композиторлар мойындаған мәдениеттің шеңберінде қатар өмір сүріп, белсенді өзара әрекеттесіп, заманауи өнер жүйесін қалыптастыра беретіндігін атап өткен жөн. Мұраның XX және XXI ғасырлардағы кинематографияда сіңірілуі, дамуы және түсінілуі жалғасатыны және оның пайдалылығынан әлі де асып түспегендігі, сондықтан ол зерттеушілердің кең қызығушылығын тудырған өзекті мәселе болып қала беретіні де жоқ емес. Ғылыми еңбектердегі зерттеушілердің белгілі бір бағыттарының барлық тұжырымдары, ойлары мен талдауларын ескере отырып, олар проблемалық табиғатты баса назар аударатын тақырыпты кездейсоқ таңдауымызға ықпал етті, осы күнге дейін сарқылмады, жауап іздеу және жинақ үшін нәтиже алу жолында осы жолға түскен көптеген бастаушы зерттеушілердің ойларын қозғады. Таңдалған тақырып жаңадан бастаған зерттеушінің ойларын кинематографияның мәдени-тарихи дамуы үдерісіндегі жаңа бастапқы нүктелер мен үзілістерді іздеу мақсатында кино, музыка, оркестр орындау теориясы мен байланысын тереңірек түсінуге және зерттеуге бағыттайды.

Трек сөздер: мәселе, өзараенушілік, тарихи дерек көздері, ерекшелігі, заңдылығы, мәні, кинематография, оркестрлік орындау, тұжырымдама, музыка, шығармашылық ізденіс.

Oleg Kuskashev

*Federal State Treasury Military Educational Institution of Higher Education "Military University"
(Moscow, Russia)*

MUTUAL RELATIONSHIP IN ORCHESTRA PERFORMANCE IN THE ESSENCE OF CINEMATOGRAPHY OF THE XX AND XXI CENTURIES

Abstract

The article uses historical sources that reflect the reliability of the generalized and analyzed facts of different eras, in the interconnection and interpenetration of the synthesis of arts, which contribute to the formation of a worldview. The used certain laws and specifics of the interpenetration of music in orchestral performance into the essence and purpose of the film characterize and emphasize the development of cinema as a powerful sociocultural phenomenon. Confirmation is the fact that it is thanks to the great power of music in orchestral performance, conceived by composers and the talent of musicians who create ingenious musical creations in the interpenetration of the idea of the film, created by the directors, make cinematography unique.

It should be noted that the mass trends that emerged in the twentieth century continue to form the modern system of art, coexisting and actively interacting within the framework of culture, recognized by many culturologists, musicologists, composers. It is not excluded that the heritage continues to be assimilated, developed, and comprehended in the cinematography of the 20th and 21st centuries and has not yet outlived its usefulness, therefore it continues to be relevant and problematic, arousing wide interest among researchers. Taking into account all the statements, thoughts and analysis of a certain direction of researchers in scientific works, they contributed not to our random choice of a topic that will emphasize the problematic nature, not exhausted to this day, agitating the thoughts of many novice researchers who have

taken this path in search of an answer and obtaining results for the set questions. The chosen topic directs the thoughts of a novice researcher to a deeper understanding and study of the relationship between the theory and history of cinema, music, orchestral performance in order to search for new starting points and breaks in the process of cultural and historical development of cinematography.

Key words: problem, interpenetration, historical sources, specificity, regularity, essence, cinematography, orchestral performance, design, music, creative search.

Автор туралы мәлімет:

Құсқашёв Олег Игоревич – Әскери Университет Адъюнкты, ӘУ – Әскери университеттің Әскери институты 41-бөлім (әскери дирижер) ӘИ (ӘД)
(Мәскеу, Ресей)

ORCID ID: 0000-0002-0327-1581

email: olimp-oi@yandex.ru

Сведения об авторе:

Құсқашёв Олег Игоревич – адъюнкт Военного университета
41-я кафедра (военно-дирижерская) ВИ (ВД) ВУ – военного института
(военных дирижеров) Военного университета
(Москва, Россия)

ORCID ID: 0000-0002-0327-1581

email: olimp-oi@yandex.ru

Author's bio:

Kuskashev Oleg Igorevich – Adjunct of the Military University
41st department (military conductor) VI (VD) VU – military institute
(military conductors) of the Military University
(Moscow, Russia)

ORCID ID: 0000-0002-0327-1581

email: olimp-oi@yandex.ru



МРНТИ 18.31.07, 18.31.09
УДК 7.01, 7.75
DOI 10.47940/cajas.v5i4.301

ФОРМИРОВАНИЕ ИМПРЕССИОНИЗМА В ЖИВОПИСИ УЗБЕКИСТАНА XX ВЕКА

НИГОРА ЯДГАРОВА ¹

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

ФОРМИРОВАНИЕ ИМПРЕССИОНИЗМА В ЖИВОПИСИ УЗБЕКИСТАНА XX ВЕКА

Аннотация

Вопросы изучения формирования и развития импрессионизма в живописи Узбекистана являются одними из актуальных в отечественном искусствознании. В статье анализируется специфика формирования импрессионизма в живописи Узбекистана XX века. Теоретико-методологическим основанием данной статьи служат исследования зарубежных и узбекских учёных, которые предлагают научные подходы, сопряженные с общефилософским осмыслением проблем искусства. Рассматриваются историко-типологические и компаративистские концепции, а также специальные теоретические вопросы формирования и развития живописи Узбекистана XX века. Автор исследует генезис узбекского импрессионизма в живописи, а также его связь с французским и русским аналогами. Определяющее значение в изучении формирования импрессионизма имеет творчество П. Бенькова и его последователей. В статье рассматривается творческий путь художника – основателя импрессионизма в Узбекистане, а также его влияние на развитие национальной живописи. Актуальность темы подтверждена публикациями, выставками и конференциями, в которых поднимался вопрос национального варианта импрессионизма, велись полемики над определениями «импрессионистическое мировосприятие и мировоззрение». Проведение выставки «Беньков – Фешин. Место под солнцем» в Музее русского импрессионизма еще раз акцентирует внимание на роли и значении П. Бенькова в формировании узбекского варианта импрессионизма. Импрессионизм как художественное течение французской живописи второй половины XIX века сыграл огромную роль в развитии многих национальных школ XX века. В живописи Узбекистана творчество П. Бенькова стало ключевым моментом в формировании и развитии национального импрессионизма. Его творчество

и принципы беньковского импрессионизма нашли продолжение в произведениях учеников и последователей.

Ключевые слова: творчество П. Бенькова, живопись Узбекистана, пейзаж, портрет, картина, формирование, импрессионизм, реализм, пленэр, XX век.

Введение

Импрессионизм в живописи Узбекистана имеет свою историко-художественную специфику. Вопросы влияния контекста послереволюционной эпохи на особенности формирования, творчество его первопроходцев, тенденции последующего развития этого течения в национальном искусстве представляют собой комплекс актуальных исследовательских проблем. Их необходимо рассматривать с учетом релевантности и отличий от французского и русского вариантов.

Импрессионизм в живописи принято изучать как художественный феномен, возникший в конце XIX века во Франции и повлиявший на развитие всего мирового искусства. Основными фактологическими источниками по изучению истории импрессионизма являются книги Л. Вентури, П. Дюран-Рюэля, О. Рейтерсверда, Д. Ревальда и А. Перрюшо. В отсутствие письменных программно-теоретических манифестов эстетические принципы импрессионистов дошли до нас большей частью в виде воспоминаний художников, благодаря которым они воспринимались как художники счастья, носители сугубо позитивного мировоззрения.

Подобные взгляды со временем подверглись критике немецким теоретиком, историком искусства Р. Гаманом. Автор книги «Импрессионизм в искусстве и жизни» 1907 года одним из первых усмотрел в живописи импрессионистов определенную

философию. По его мнению, «в большей мере наделяя вещи жизнью, чем воспринимая что-либо от них самих, отдается импрессионизм постоянно сменяющемуся течению жизни... Такая жизнь, полная переходов от одного художественного наслаждения к другому, неизбежно вызывает изолированность и замкнутость каждого отдельного момента жизни, но вместе с тем определяет его насыщенность и концентрированность» [1, с. 69].

В дальнейшем появились новые аспекты изучения импрессионизма, связанные с диверсификацией взглядов и научных подходов. По мнению исследователей, импрессионизм уникален тем, что его невозможно «монополизировать», к нему нельзя применить стилевые ограничения, в то же время его положение и связь с тенденциями реализма, символизма и постимпрессионизма необходимо учитывать. Для одних он был воплощением «поверхностного символизма» (А. Белых), для других – «нищего духом» реализма (В. Стасов), а третьи считали, что «реализм – только разновидность импрессионизма» (Д. Бурлюк) [2, с. 77].

Вновь актуализировал эту проблему М. Герман в книге «Импрессионизм: основоположники и последователи» 2017 года. В ней импрессионизм рассматривается «не как транснациональное явление, а как специфический, ограниченный местом, временем и персонажами феномен исключительно французского

искусства» [3, с. 8]. Между тем развитие импрессионизма в европейских школах вне Франции очевидно и давно стало предметом исследования многих учёных. Они показали, что тенденции импрессионизма продолжали развиваться на протяжении всего XX века и что со временем сформировалось понятие «импрессионистическое мировоззрение» или «импрессионистическое мировосприятие». В частности, Т. Мартышкина, рассматривая импрессионизм как проявление особого мировоззрения в западноевропейской культуре XIX века, изучила проявления импрессионистических тенденции вне Франции как закономерную взаимосвязь традиций Востока и Запада. Она рассматривала импрессионизм как «специфический тип художественного мышления, обладающий вневременными характеристиками: импрессионистическое видение, будучи не только своеобразной тенденцией, но и особого рода мировосприятием, определяет формирование специфической системы отношения человека к миру» [4, с. 3]. Импрессионистическое мировоззрение в полной мере проявляет всю сложность культурной атмосферы своего времени, в концентрированной форме выражает противоречия эпохи и предлагает возможный вариант выхода из состояния кризиса. Исследователь указывает на то, что становление импрессионистического мировоззрения во многом связано с влиянием художественных и философских традиций Востока. С аналогичной позиции исследовали природу импрессионизма в живописи В. Прокофьев, В. Филиппов и А. Якимович.

Методы

Теоретико-методологическим основанием данной статьи служат исследования зарубежных и узбекских учёных, которые предлагают научные подходы, сопряженные с общефилософским осмыслением проблем искусства. Рассматриваются историко-типологические и компаративистские концепции, а также специальные теоретические вопросы формирования и развития живописи Узбекистана XX века.

Существенное методологическое значение для исследования импрессионизма в узбекской живописи имеют труды по проблемам русского импрессионизма. В частности, теоретические разработки вопросов генезиса и специфики русского импрессионизма А. Федорова-Давыдова, Д. Сарабьянова, О. Лясковской. В монографии В. Филиппова впервые на широком историко-культурном фоне исследованы вопросы специфики русского импрессионизма, раскрыты стадийные особенности и тенденции его развития.

Изучение развития импрессионизма в живописи Узбекистана не предпринималось многие годы. В связи с этим вопросы о специфике его формирования и развития, а также проявлений в творчестве того или иного национального художника актуальны и требуют своего дальнейшего изучения.

В узбекской живописи основателем импрессионизма был Павел Беньков (1879–1949). Поворотным событием в его творчестве стала поездка в Узбекистан в 1928 году, навсегда изменившая жизнь художника. Знакомство с солнечной страной, средневековыми архитектурными памятниками и своеобразной национальной культурой открыло перед

художником новые возможности для живописных поисков. Самарканд, куда художник переехал в 1929 году ради возможности творить по-новому, стал для него «тем же, чем для импрессионистов соборы Руана и лондонские туманы» [5, с. 37].

В Бухаре П. Беньков смог создать серию импрессионистических картин, венцом которых стала «Хауз с водоносами. Машкопчи» (1929). Она впечатляет не только своей монументальностью, но и мастерством импрессионистической передачи световоздушной атмосферы, свободным живописным исполнением. Полотно дышит воздухом, каждый его уголок пронизан светом.

Композиция картины решена характерным для импрессионистов приемом кадрирования. Художником показана только часть хауза – водоема со ступеньками, по которым можно спускаться к воде. Водоносы, набирающие воду в освещенном центре картины, и крупная фигура водоноса на первом плане в тени создают необходимый контраст и динамику композиции. Синева неба, зеленовато-жёлтая листва деревьев, ярко-оранжевое одеяние водоносов – все это живописно отражается в воде.

В многочисленных мотивах средневековых улочек, живописных овощных и крытых базаров, дворики и хаузов развивалось импрессионистическое мастерство П. Бенькова. Если в Казани пейзажи художника были связаны с русским пленэризмом, то в Узбекистане, работая на открытом воздухе, он быстро перешёл к колористическим приемам импрессионизма. Художник умело использовал солнечные блики и прозрачные тени для создания движения световоздушной среды, добавлял яркие красочные пятна, оживляя общий

светлый тон картин («Крытый базар в Бухаре» (1929), «Чайхана» (1932), «Улица с арыком» (1944), «У хауза. Самарканд» (1947).

Роль и значение П. Бенькова в развитии национального импрессионизма в полной мере раскрывается в самаркандский период творчества. Художник воплотил традиции трудолюбия и гостеприимства, передал солнечную землю, заботливо возделываемую руками народа в новом синтезе пейзажа и портрета. В частности, один из аспектов, который отличает его работы от русского пленэра, – это воплощение гармонии человека и природы. Пленэрные портреты П. Бенькова «Портрет ударника» (1939), «Девушка с дутаром» (1947) внесли новые черты в эволюцию беньковского импрессионизма.

Почти во всех пейзажах мастера чувствуется присутствие человека, что достигается в первую очередь умением художника не просто созерцать, а настроить духовный контакт с окружающей средой. Так, например, одна или две фигуры преобразуют пейзажи «Сад весной», «Шахи-Зинда» (1942–1943) или «Дворик с виноградником» (1944), превращая незамысловатый мотив в содержательную сюжетную картину. Любой мотив, инспирированный солнечной землей Самарканда, привлекал мастера, о чем он признается так: «Я могу здесь писать все, бесконечно» [6, с. 158].

Научная специфика данной темы, связанная с анализом возникновения и развития тенденций импрессионизма в Узбекистане, актуализирует также обращение автора к трудам, исследующим типы и формы художественных влияний и контактов различных культур и традиций в

контексте художественных процессов XX века.

Результаты

Результаты исследования привели к выводу, что импрессионизм в Узбекистане имеет свой генезис формирования, а также принципы, созданные П. Беньковым и переданные следующим поколениям национальных художников.

На основе изучения различных национальных вариантов импрессионизма можно высказать положение о том, что импрессионизм выходит за рамки художественно-стилевого течения определенного времени.

Импрессионизм долгие годы рассматривался как «антисоветское течение, пагубное влияние Запада». Исследователь искусства Узбекистана С. Круковская, выступая на стенографическом отчете Союза общего собрания художников Ташкента, говорила следующее: «Импрессионизм стал основным убежищем формалистически настроенных художников. Борьба с импрессионизмом представляет актуальную задачу нашей критики [7, с. 53]. Негативные отзывы о нем объясняются идеологическими взглядами прошлой эпохи, и такое критическое отношение распространилось на все художественные течения в западноевропейской культуре XX века.

Сейчас ситуация с французским импрессионизмом хорошо изучена, однако иначе обстоят дела с изучением тенденции импрессионизма в живописи Узбекистана. Требуют изучения вопросы интерпретации или влияния стиля в творчестве узбекских художников XX века. Павел Беньков был основателем своеобразного узбекского

импрессионизма. Вдохновленный солнцем и восточным колоритом Узбекистана, он сформировал собственный стиль письма и оказал сильнейшее влияние на развитие национальной реалистической живописи в Узбекистане.

В новом историческом контексте, когда сняты идеологические запреты и стоит задача объективного научного исследования всего XX столетия, в отечественном искусствознании наступило время заново пересмотреть историю и терминологию искусства Узбекистана, внести важные исправления и дополнения на основе новых подходов и взглядов.

В последние годы в искусствознании происходит изучение и переосмысление творческого наследия выдающихся мастеров Узбекистана XX века, в ряду которых имя Павла Петровича Бенькова занимает особое место. П. Беньков по праву называется не только выдающимся живописцем, но и талантливым педагогом, создавшим в живописи Узбекистана особое «беньковское» направление.

Долгие годы к творчеству П. Бенькова относились неоднозначно, давая ему определение то формализма, то реализма, пленэризма или этюдности. Черты импрессионизма в произведениях художника признавались, но неохотно и всегда с неодобрением.

В связи с этим изучение проблемы импрессионизма в творчестве П. Бенькова является необходимой ступенью для более полного раскрытия уникальности художника и объективного понимания всей ценности его традиций для живописи республики. Таким образом, актуализация изучения данной проблематики связана как с внутренними, так и историческими факторами. Также стоит еще раз

осмыслить тот факт и творческий опыт художника, когда в историко-культурных условиях тех лет, условиях солнечного Узбекистана произошла разительная трансформация стиля художника, который, эволюционируя, стал основой для формирования целого поколения отечественных художников. Все это дает нам право утверждать об уникальном национальном своеобразии и доминирующем характере традиций творчества П. Бенькова в истории искусства Узбекистана.

Как новый метод мировосприятия импрессионизм открыл и в узбекской живописи новые возможности для ее развития, что подготовило проявление черт постимпрессионизма, модернизма и символизма в искусстве Узбекистана. Каждый художник, обращаясь к этому течению, стремился не только предложить его современную трактовку, но и обновить свое прочтение первоисточников, дать им собственную живописную интерпретацию. Таким образом, несмотря на то что по идеологическим причинам импрессионизм подвергался жесткой критике и не изучался, тем не менее в узбекской живописи возник и многие десятилетия развивался его локальный национальный вариант.

Говоря о специфике развития импрессионизма в Узбекистане, необходимо учитывать также то, что национальная школа опиралась на традиции русской живописи. Вследствие этого ее импрессионистская концепция имеет сходные с французским и русским импрессионизмом художественно-эстетические принципы. Их сближает и программное «снятие» любой сложной психологической или социальной тематики, стремление удержать и передать отрадный момент, желание разделить со зрителем наслаждение

красотой мира и звучностью декоративного колорита.

Дискуссия

Феномен творчества П. Бенькова стал важным явлением, определившим судьбу реалистической живописи Узбекистана. Художник долгие годы преподавал и оказал сильнейшее влияние на молодое поколение живописцев, среди которых особенно выделились З. Ковалевская, А. Абдуллаев, Р. Тимуров, Р. Ахмедов и Ю. Елизаров. Несмотря на творческую индивидуальность каждого из них, все они в той или иной степени отдали дань импрессионизму беньковского варианта. Стилиевые доминанты, связанные с творчеством П. Бенькова, оказались весьма действенными для многих молодых художников Узбекистана на первых этапах их самостоятельного творчества.

В этом плане показателен новый ракурс мировоззренческой концепции импрессионизма, формировавшийся в творчестве узбекских художников. В умиротворенно-созерцательных пейзажах Самарканда и портретных композициях П. Бенькова, З. Ковалевской, Р. Тимурова проступает стремление художников передать неспешный ритм восточных городов, показать мягкость и своеобразие характера узбекского народа, гармонию человека с природой.

Непротиворечивость системы отношений «человек – природа», стремление к поэтизации обыденной жизни внутренне роднят импрессионистов разных художественных школ, свидетельствуя об общности их мировосприятия. Опора на первичный чувственный образ, чуткость, непосредственность восприятия при одновременном

стремлении к обобщенности и отсутствию единой точки зрения на предмет – все эти свойства импрессионистического видения находят отражение в особенностях избираемых художниками-импрессионистами изобразительно-выразительных средств.

Дискуссию о специфике импрессионизма, начатую в вышеупомянутой монографии М. Германа, продолжают не только научные статьи. Его утверждения о том, что импрессионизм существовал только во Франции, опровергают выставки и научные конференции в Музее русского импрессионизма. Одна из них (в 2019 г.) была посвящена импрессионизму в творчестве П. Бенькова и Н. Фешина. Выставка «Место под солнцем. Беньков – Фешин» еще раз подтвердила то, что творчество П. Бенькова является самостоятельным, оригинальным вариантом импрессионизма. Данный факт, а в еще большей степени то, что мировосприятие, сформированное П. Беньковым в XX веке, экстраполировалось на творчество следующего поколения узбекских художников, подтверждает актуальность исследования импрессионистических тенденций в творчестве этого художника.

Заключение

В заключении следует подчеркнуть, что процесс формирования и развития импрессионизма в Узбекистане протекал сложно в связи

с политическим фоном и нормативной эстетикой соцреализма. Несмотря на то, что импрессионизм долгие годы рассматривался как «антисоветское течение, пагубное влияние Запада», «убежище формалистически настроенных художников», к нему обращались многие художники XX века. Тенденции импрессионизма присутствуют в творчестве Н. Кашиной и О. Татевосяна, ранних картинах У. Тансыкбаева и Н. Карахана. Эти мастера внесли определенный вклад в историю становления национального импрессионизма в живописи Узбекистана. Благодаря увлечению импрессионизмом многие художники обогатили собственный творческий опыт и смогли развиваться дальше в поисках индивидуального стиля. Так, Н. Кашина и О. Татевосян выбрали восточный символизм, а У. Тансыкбаев перешёл к монументально-эпическому реализму в пейзаже. Лишь П. Беньков до конца остался верен импрессионизму и смог передать его принципы следующим поколениям художников. С традициями беньковского импрессионизма связали свой творческий путь Ю. Елизаров, Р. Тимуров, Р. Ахмедов и многие художники Узбекистана второй половины XX века. Много лет спустя один из учеников художника будет вспоминать, что «П. Беньков удивительно верно почувствовал солнце, цвет, краски Узбекистана. Он писал широкими мазками, приговаривая: “Ловите главное. Мгновение ловите!”» [6, с. 145].

Список источников:

1. Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. – Москва: Изогиз, 1935. – 179 с.
2. Лентяшин В. Русский импрессионизм: формулы стиля и реальность // Научные труды. Выпуск 44. Санкт-Петербург, январь-март, 2018. – С. 69–81.
3. Герман М. Импрессионизм: основоположники и последователи. – Москва: Азбука, 2017. – 352 с.
4. Мартышкина Т. Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре XIX века: истоки, сущность и значение. Автореферат диссертации на получение степени кандидата культурологии. Нижневартовск, 2008. По специальности «Теория и история культуры», 24.00.01 шифр ВАК.
5. Ахмедова Н. Очарованный Востоком//San'at, № 3. 2004. С. 37–39.
6. П. П. Беньков. Воспоминания. Переписка. – Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1981. – 240 с.
7. Из выступления С. Круковской на стенографическом отчёте Союза общего собрания художников Ташкента. Центральный Государственный Архив Республики Узбекистан. Фонд 2320, опись 1, дело № 305.
8. Ахмедова Н. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог. Ташкент, 2004. – 224 с.
9. Волынский Л. Зеленое дерево жизни. Москва: Детская литература, 1978. – 168 с.
10. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. Ленинград: Искусство, 1969. – 388 с.
11. Чепелевецкая Г. П. П. Беньков. Москва: Искусство, 1950. – 27 с.
12. Лаковская В. Л. Послевоенная живопись Узбекистана. Ташкент: Фан, 1991. – 116 с.
13. Место под солнцем. Беньков / Фешин: каталог выставки – Москва: «Музей русского импрессионизма», 2019. – 136 с.
14. Филиппов В. Импрессионизм в русской живописи. Москва: Белый город, 2003. – 320 с.
15. Шостко Л. В. Павел Беньков в Узбекистане//Мир музея. № 11. 2008. – С. 22–28.
16. Истоки импрессионистической концепции пейзажных серий в живописи середины XIX века//Масютина М. А. Актуальные проблемы теории и истории искусства, № 3. 2013. – С. 458–463.
17. Восток и Запад. Проблема традиции в творчестве художников Узбекистана 1920–1930-х гг.//Аббасова Г. Э. Актуальные проблемы теории и истории искусства, № 1. 2011. – С. 250–255.

References:

1. Gaman R. Impressionizm v iskusstve i zhizni [Impressionism in art and life]. Moscow: Izogiz Publ., 1935. – 179 p. (In Russian)
2. Lentyashin V. Russkii impressionism: formuly stilya i real'nost' [Russian impressionism: formulas of style and reality]. Nauchnye trudy. Iss. 44. Saint Petersburg, January-march, 2018. –P. 69–81 (In Russian)

3. German M. Impressionizm: osnovopolozhniki i nasledovateli [Impressionism: founders and followers]. Moscow: Azbuka Publ., 2017. – 357 p. (in Russian)
4. Martyshkina T. Impressionisticheskoe mirovozzrenie v zapadnoi kul'ture XIX veka: istoki, sushchnost' i znachenie [Impressionistic worldview in Western European culture of the XIX century: origins, essence and meaning]. Abstract of Ph.D. thesis. Nizhnevartovsk, 2008. Po spetsial'nosti "Teoriya i istoriya kul'tury" [specialty "Theory and history of culture"], 24.00.01. (In Russian)
5. Akhmedova N. Ocharovannyi Vostokom [Enchanted by the East]. San'at. no. 3. 2004. P. 37–39 (In Russian)
6. P. P. Ben'kov. Vospominaniya. Peregovorki [P. P. Benkov. Memories. Correspondence]. Tashkent: Izdatel'stvo literatyri i iskusstva im. Gafura Gulyama Publ., 1981. – 240 p. (In Russian)
7. Iz vystupleniya S. Krukovskoi na stenograficheskom otchete Soyuzha obshchego sobraniya xudozhnikov Tashkenta [From S. Krukovskaya's speech at the shorthand report of the Union of General meeting of artists of Tashkent]. Tsentral'nyi Gosudarstvennyi Arxiv Respubliki Uzbekistan. Fond 2320, opis' 1, delo 305. (In Russian)
8. Akhmedova N. Zhivopis' Tsentral'noi Azii XX veka: traditsii, samobytnost', dialog [Painting of Central Asia of the twentieth century: traditions, identity, dialogue]. Tashkent, 2004. – 224 p. (In Russian)
9. Volynskii L. Zelenoe derevo zhizni [Green tree of life]. Moscow: Detskaya literatura Publ., 1978. – 168 p. (In Russian)
10. Impressionizm. pis'ma khudozhnikov. Vospominaniya Dyuran-Ryuelya. Dokumenty [Impressionism. Letters from artists. Memories of Durand-Ruel. Documents]. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1969. – 388 p. (In Russian)
11. Chepelevetskaya G. P. P. Ben'kov [P. P. Benkov]. Tashkent: Iskusstvo Publ., 1950. – 27 p. (In Russian)
12. Lakovskaya V. L. Poslevoennaya zhivopis' Uzbekistana [Post-war painting of Uzbekistan]. Tashkent: Fan Publ., 1991. – 116 p. (In Russian)
13. Mesto pod solntsem. Ben'kov / Feshin: katalog vystavki [A place in the sun. Benkov / Feshin: exhibition catalog] – Moscow: "Muzei russkogo impressionizma", 2019. – 136 p. (In Russian)
14. Filippov V. Impressionizm v russkoi zhivopisi [Impressionism in Russian painting]. Moscow: Belyi gorod Publ., 2003. – 320 p. (In Russian)
15. Shostko L. V. Pavel Ben'kov v Uzbekistane [Pavel Benkov in Uzbekistan]. Mir muzeya. no. 11. 2008. – P. 22–28 (In Russian)
16. The origins of the impressionistic concept of landscape series in mid-19th century painting//Masyutina M. A. Actual problems of Theory and History of Art. no. 3. 2013. – P. 458–463 (In Russian)
17. The East and West. The problem of tradition in the works of artists of Uzbekistan in the 1920s – 1930s.//Abbasova G. E. Actual problems of Theory and History of Art. no. 1. 2011. – P. 250–255 (In Russian)

Нигора Ядгарова

*Ўзбекистон Республикасы Ғылым академиясының Өнертану институты
(Ташкент, Ўзбекистон)*

XX ҒАСЫРДАҒЫ ӨЗБЕКСТАН КЕСКІНДЕМЕСІНДЕ ИМПРЕССИОНИЗМДІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ

Аңдатпа

Өзбекстан кескіндемесінде импрессионизмнің қалыптасуы мен дамуын зерттеу мәселелері отандық өнер тарихындағы өзекті мәселелердің бірі болып табылады. Мақалада XX ғасырдағы Өзбекстан кескіндемесінде импрессионизмнің қалыптасу ерекшелігі талданады. Бұл мақаланың теориялық және әдістемелік негізі – өнер проблемаларын жалпы философиялық түсінумен байланысты ғылыми тәсілдерді ұсынатын шетелдік және өзбек ғалымдарының зерттеулері. Тарихи-типологиялық және салыстырмалы тұжырымдамалар, сонымен қатар XX ғасырдағы Өзбекстанда кескіндеменің қалыптасуы мен дамуының арнайы теориялық мәселелеріне арналған. Автор кескіндемеде өзбек импрессионизмінің генезисін, сондай-ақ оның француз және орыс әріптестерімен байланысын қарастырады. П. Беньков пен оның ізбасарларының жұмысы импрессионизмнің қалыптасуын зерттеуде шешуші маңызға ие. Мақалада Өзбекстандағы импрессионизм негізін салушы суретшінің шығармашылық жолы, сондай-ақ оның ұлттық кескіндеменің дамуына әсері қарастырылады. Тақырыптың өзектілігі басылымдармен, көрмелермен және конференциялармен расталады, онда импрессионизмнің ұлттық нұсқасы туралы мәселе көтерілді, «импрессионистік дүниетаным мен дүниетаным» анықтамаларына қатысты қайшылықтар жүргізілді. «Беньков–Фешин. Күн астындағы орын» көрмелерін ұйымдастыру. Орыс импрессионизм мұражайында тағы бір рет П. Беньковтың импрессионизмнің өзбек нұсқасын қалыптастырудағы рөлі мен маңызына назар аударады. Импрессионизм XIX ғасырдың екінші жартысындағы француз кескіндемесіндегі көркемдік бағыт ретінде XX ғасырдағы көптеген ұлттық мектептердің дамуында орасан зор рөл атқарды. Өзбекстан кескіндемесінде П. Беньковтың жұмысы ұлттық импрессионизмнің қалыптасуы мен дамуының шешуші сәттері болды. Оның жұмысы және Беньковтың импрессионистік принциптері оның студенттері мен ізбасарларының жұмыстарында жалғасын тапты.

Трек сөздер: П. Беньков шығармашылығы, Өзбекстан кескіндемесі, пейзаж, портрет, кескіндеме, формация, импрессионизм, реализм, пленэр, XX ғ.

Nigora Yadgarova

*Art Institute of the Academy of sciences of Uzbekistan
(Tashkent, Uzbekistan)*

FORMATION OF IMPRESSIONISM IN PAINTING OF UZBEKISTAN IN 20TH CENTURY

Abstract

Introduction: the issues of studying the formation and development of impressionism in painting in Uzbekistan are among the most relevant in the national art history. the article analyzes the specifics of the formation of impressionism in the painting of Uzbekistan in 20th century. Methods: the theoretical and methodological basis of this article is the research of foreign and Uzbek scientists who offer scientific approaches associated with a General philosophical understanding of the problems of art. Historical-typological and comparative concepts, as well as dedicated to special theoretical issues of the formation and

development of painting in Uzbekistan of the twentieth century. Results: the author explores the genesis of Uzbek Impressionism in painting, as well as his connection with French and Russian counterparts. The work of P. Benkov and his followers is crucial in the study of the formation of national impressionism. The article examines the creative path of the founding artist of Uzbek impressionism, as well as his influence on the development of the national painting of Uzbekistan in 20th century.

Discussion: the relevance of the topic is confirmed by publications, exhibitions and conferences, which raised the issue of the national version of impressionism, polemics were conducted over the definitions of “impressionistic worldview and worldview”. Holding of the exhibition “Benkov–Feshin. A place in the sun” in the Museum of Russian impressionism once again focuses on the role and significance of P. Benkov in the formation of the Uzbek version of impressionism. Conclusion: impressionism, as an artistic trend of French painting in the second half of the XIX century, played a huge role in the development of many national schools of the XX century. In the painting of Uzbekistan, the work of P. Benkov became a key moment in the formation and development of national impressionism. His work and the principles of Benkov’s impressionism were continued in the works of his students and followers.

Keywords: creativity of P. Benkov, painting of Uzbekistan, landscape, portrait, painting, formation, impressionism, realism, plain air, XX century.

Автор туралы мәлімет:

Ядгарова Нигора Акмаловна — Өзбекстан Республикасы Ғылым академиясының Өнертану институтының (PhD) докторанты
(Ташкент, Өзбекстан)
ORCID: 0000-0002-7419-216X
email: nigora-yadgarova@mail.ru

Сведения об авторе:

Ядгарова Нигора Акмаловна — докторант (PhD) Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан
(Ташкент, Узбекистан)
ORCID: 0000-0002-7419-216X
email: nigora-yadgarova@mail.ru

Author’s Bio:

Yadgarova Nigora Akmalovna — graduate student (PhD) of Art Institute at the Academy of Sciences of Uzbekistan
(Tashkent, Uzbekistan)
ORCID: 0000-0002-7419-216X
email: nigora-yadgarova@mail.ru



МРНТИ 18.45.01
УДК 7.067
DOI 10.47940/cajas.v5i14.284

ЛЮДМИЛА НИКОЛАЕВА, АНИПА КУСАНОВА ¹

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

ВНЕДРЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ РЕЖИССЁРОВ- ХОРЕОГРАФОВ В ВУЗАХ КАЗАХСТАНА

ВНЕДРЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ РЕЖИССЁРОВ-ХОРЕОГРАФОВ В ВУЗАХ КАЗАХСТАНА

Аннотация

В условиях всё более возрастающей конкуренции среди творческих вузов Казахстана за право обучать студентов по специальности «режиссура хореографии» немаловажное значение приобретает внедрение в процесс изучения комплекса хореографических дисциплин современных технологий обучения. Это позволит достичь весомых результатов в деле воспитания не только грамотного специалиста в области танцевального искусства, но и высокопрофессионального режиссёра-хореографа. Основой методологии послужили труды по общей режиссуре, режиссуре хореографии, исследования в области современных инновационных технологий, научные разработки видных казахстанских учёных, работы учебно-методического направления педагогов КазНАИ им. Т. К. Жургенова. Были выявлены и структурированы основные современные технологии, наиболее успешно применяемые в процессе обучения и воспитания будущих режиссёров-хореографов, раскрыто их содержание и обозначены основные признаки. На этой основе разработана итоговая таблица, позволяющая наглядно проследить последовательность применения тех или иных технологий, а также те признаки, которые характеризуют тот или иной вид инноваций. Дискуссионный блок представлен сравнительным анализом о положении дел в западных инновационных системах изучения хореографии и отечественными подходами к внедрению тех или иных педагогических технологий. Также проанализированы общие результаты исследования. В заключении даются общие выводы о проведённом исследовании, указана его практическая значимость. Предложены основные

пути решения насущных вопросов по наилучшему использованию современных педагогических и инновационных технологий в деле обучения и воспитания будущих режиссёров-хореографов. Также намечены дальнейшие перспективы по изучению данной проблематики.

Ключевые слова: хореография, балетмейстерское искусство, режиссёр-хореограф, учебно-воспитательный процесс, современные технологии.

Введение

В настоящее время, на современном этапе развития искусства Республики Казахстан, с учётом всех процессов, происходящих в культуре и сфере образования, немаловажное значение приобретает решение проблемы обучения и воспитания высокоинтеллектуальных, всесторонне развитых личностей, способных к реализации своих творческих замыслов, самостоятельному решению возникающих перед ними проблем с применением новых подходов к самому процессу творчества и умению создавать высокохудожественные произведения искусства. Всё это в полной мере можно отнести к хореографическому образованию, к процессу воспитания молодых режиссёров-хореографов. Однако следует отметить, что, хотя на данный момент собственно процесс обучения студентов по специальности уже отлажен, будучи основанным на использовании научных и методических разработок в этой области, современное развитие отечественного хореографического искусства требует наряду с традиционными, апробированными методами и приёмами внедрения в систему высшего хореографического образования новых, современных технологий.

На сегодняшний день этот вопрос стоит тем более остро, что использование современных методов обучения и воспитания будущих режиссёров-хореографов в творческих вузах Республики Казахстан, внедрение

в учебно-воспитательный процесс инновационных технологий является одним из условий дальнейшей успешной работы молодых отечественных балетмейстеров.

Сейчас уже неоспоримым является тот факт, что процесс дальнейшего развития отечественной режиссуры в целом и режиссуры хореографии в частности не может быть успешным без тщательного анализа той научной базы, которая лежит в основе любого творческого процесса. И здесь нужно говорить о том, что с увеличением объёма информации постановочный процесс передачи режиссёрами всей палитры танцевального искусства всё больше усложняется. Вплотную встал вопрос о повышении эффективности данного процесса. Это коснулось как области режиссёрского искусства, так и режиссуры хореографии.

Однако вместе с усложнением технической стороны режиссёрско-постановочного процесса возникла проблема внедрения более новых, современных методов и приёмов при создании успешных проектов в области хореографического искусства. Но создание таких проектов – дело не одного дня. Балетмейстер должен быть готовым к осуществлению своего замысла, вооружён принципами режиссёрского мастерства, знать научные основы своей деятельности. Без тщательной предварительной подготовки, а именно без прохождения курса обучения в вузе по соответствующей специальности,

невозможно постичь все высоты балетмейстерского искусства. Следовательно, немаловажное значение приобретает внедрение в процесс изучения комплекса хореографических дисциплин современных технологий обучения. Это позволит достичь значительных результатов в деле воспитания высокопрофессионального и конкурентоспособного режиссёра-хореографа. Здесь, в качестве необходимого отступления, следует сказать о том, что балетное искусство вообще и танцевальное искусство Казахстана в частности неразрывно связано с устным народным творчеством, декоративно-прикладным искусством, костюмом, обрядами, оказавшими определённое влияние на лексику, художественно-образное содержание танца, определяющие тематику, сюжеты, пластику хореографии [1]. Поэтому внедрение современных технических инноваций в сферу режиссуры хореографии должно быть как можно более гибким, разносторонним. Это и новые творческие идеи, и образовательные процессы, и современные средства, и методики обучения будущих режиссёров-хореографов, и, конечно же, полученные результаты, взятые в единстве. Только в таком случае можно говорить о качественном совершенствовании современных методов обучения будущих режиссёров-хореографов их балетмейстерскому мастерству [2].

Методы

Следует отметить, что к настоящему времени в Казахстане накоплен достаточно большой опыт научных исследований по проблемам обучения и воспитания режиссёров-хореографов новой формации. Издан ряд трудов как теоретической, так и учебно-

методической направленности. Вместе с тем казахские балетмейстеры тщательно изучают богатейшее наследие мирового режиссёрского искусства и, в частности, научные труды, посвящённые различным аспектам режиссуры. Большое внимание уделяется анализу работ по общей режиссуре, режиссуре театра и кино, другим видам режиссёрского мастерства.

Так, в работе А. С. Рахимова «Мастерство режиссёра» [3] описаны результаты научно-исследовательской работы по изучению основ режиссёрской профессии, в ходе которой была предложена система обучения и воспитания молодых режиссёров-постановщиков. В книге «Мастерство актёра и режиссёра» под редакцией Б. Е. Захавы [4] обобщен большой практический опыт режиссёрской работы по созданию различных композиций и целых театральных постановок. Кроме того, подробно рассматривается содержание занятий по режиссёрскому мастерству, включая вопросы по учебно-тренировочной работе и репертуару, методические приемы, обусловленные спецификой этого вида творчества, организационные формы работы с творческими коллективами.

В учебно-методической разработке Л. В. Бухвостовой и С. А. Щекотихиной «Композиция и постановка танца» [5] авторы подробно рассматривают проблемы, возникающие у режиссёров при создании хореографического произведения. Авторы, анализируя сложившиеся в ходе исторического развития формы балетмейстерского творчества, приходят к выводу, что их методика требует научной разработки.

Из работ, посвящённых процессу воспитания молодых режиссёров-хореографов, следует отметить в первую очередь такие базовые учебники, как «Искусство балетмейстера» [6] и

«Записки балетмейстера» [7]. Интерес представляет и работа О. М. Виноградова «Моя система балетного образования» [8], в которой рассматриваются вопросы формирования творческой личности на основе американской балетной системы.

Этапным можно назвать труд «Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы» (сост. Р. Г. Володченко) [9], в котором обосновывается необходимость изучения творческого наследия выдающихся режиссёров-хореографов, которым под силу ставить и решать интересные творческие задачи, создавать самостоятельные программы и концерты. Принципы, методы и содержание, репертуар деятельности таких балетмейстеров подробно излагаются в данном издании.

Большой спектр проблем в области современного режиссёрского мастерства рассматривается также и в научных трудах и методических пособиях отечественных режиссёров-хореографов. Так, в книгах Б. Г. Аюханова «Мой балет» [10] и «Биография чувств» [11], выпущенных в связи с растущим интересом к хореографическому искусству и возросшими требованиями к сценической хореографии, подробно изложены основные принципы балетмейстерского искусства. В этих работах описаны не только результаты многолетней работы мастера в условиях профессионального танцевального коллектива, направленные на решение задач по формированию национальной музыкально-танцевальной культуры. Автор рассматривает также вопросы использования новейших методов и приёмов в работе режиссёра-хореографа с будущими балетмейстерами.

В ходе исследования вопроса об особенностях обучения и воспитания молодой казахстанской режиссуры

хореографии с применением инновационных технологий нами были изучены и проанализированы работы различных авторов. Решение этого вопроса особенно важно сегодня, поскольку именно сейчас отечественное балетмейстерское искусство весьма высоко оценивается среди зарубежных коллег. Так, в статье «The ethnogenesis of the Kazakh dance» казахстанские исследователи подчеркивают: «Учитывая последние новаторские достижения балетных театров и казахстанских режиссёров-балетмейстеров на национальную тематику, можно сделать вывод о большом резонансе казахстанского искусства и мировом признании как культурной цивилизации, с уникальной пластикой и национальными традиционными формами» [12; 340].

Интересными с позиции нашего исследования являются труды Д. Фретара [13] и М. Февра [14] о развитии новых танцевальных форм в театральном искусстве и разновидностях режиссерской работы хореографов в драматических театрах. В то же время наравне с этим развитие экспериментальных поисков чувственного выражения внутреннего состояния человека, его души в проявлении национальных образов раскрывают более абстрактные границы выражения режиссерских новаций.

Дж. Баттерворт и Л. Вильдшут говорят о развитии хореографического направления contemporary [15; 8], однако не рассматривают вопрос о том, как в условиях высшей школы можно грамотно вести занятия по этому направлению хореографического искусства с использованием новейших техник обучения. Вопрос об использовании новейших технологий как в процессе обучения и воспитания будущих режиссёров-хореографов, так

и в искусстве режиссуры хореографии не нов. Об обогащении традиционной режиссуры современными техниками говорилось ещё в 60-е годы прошлого века. Так, в совместной работе Д. Т. Абилова и А. Исмаилова «Казахские народные танцы» [16] обобщается методический и учебный материал разных этапов развития национального хореографического творчества, предлагается оптимальное соотношение элементов и движений казахского танца и впервые – элементов современных на тот период (60-е годы XX века) танцевальных стилей. Обосновывается новый подход к режиссуре казахского танца, опирающийся на итоги всей предшествующей исследовательской и экспериментальной работы. Немаловажным в плане изучения принципов режиссуры хореографии является также учебно-методическое пособие Г. У. Туткибаевой «Искусство балетмейстера» [17], в котором не только излагаются общие основы режиссёрской профессии, но и тщательно прорабатываются все этапы работы над созданием хореографических произведений различных стилей и направлений с использованием последних достижений науки и техники.

Результаты

Рассмотрев и проанализировав состояние дел на факультетах хореографии творческих вузов Казахстана, а также располагая тем опытом, который уже был накоплен выдающимися отечественными хореографами-практиками прошлого, можно констатировать, что педагоги, ведущие в настоящий период времени занятия по специальности «режиссура хореографии» в системе высшей школы, не всегда в достаточно полной мере умеют сочетать наследие прошлого, опыт

выдающихся отечественных режиссёров-хореографов с современными технологиями. Такая система обучения хореографии весьма актуальна на настоящий период времени в Академии искусств им. Т. К. Жургенова, поскольку все занятия в настоящий период времени проводятся в режиме онлайн.

Наши педагоги-хореографы сейчас напрямую связаны с тем обстоятельством, что на занятиях комплекса хореографических дисциплин всё чаще и во всё большем объёме используются различные интернет-порталы, видео- и аудиозаписи. Традиционные уроки успешно сочетаются с системой занятий в режиме онлайн. И хотя современные студенты, обучающиеся режиссуре хореографии, отлично разбираются в новейших информационных технологиях, однако они не в полной мере владеют современными образовательными технологиями. В этом им призваны помочь в первую очередь преподаватели профильных хореографических дисциплин, которые должны успешно, а главное, грамотно применять эти технологии в деле воспитания будущих режиссёров-хореографов.

Мы прекрасно сознаём, что любая сознательная, научно обоснованная деятельность, в том числе и в области режиссуры хореографии, представляет собой строго определённую систему, в которой должны логически грамотно сочетаться личностный и коллективный труд, наследие выдающихся балетмейстеров и современные методы обучения режиссёрскому искусству. И здесь мы вплотную подходим к вопросу о том, как правильно и грамотно преподаватели профильных хореографических дисциплин должны внедрять в процесс обучения и воспитания будущих

режиссёров-хореографов современные инновационные технологии.

И насколько оправданно использование новейших методов и принципов в хореографическом образовании.

Этот вопрос весьма актуален для отечественной режиссуры хореографии, поскольку современные тенденции проникают даже в такие, казалось бы, незыблемые области искусства, как классическая музыка и классический национальный балет.

При обсуждении данного вопроса для нас очевидным стал тот факт, что сегодня режиссёры, работающие в стиле национальной хореографии, должны приложить большие усилия для признания этой стилистики за рубежом, где всё большее распространение получают так называемые «синтетические» жанры.

Всё же нельзя не заметить, что творческие проекты отечественных балетмейстеров, казахстанское хореографическое искусство, особенно произведения, созданные на национальную тематику, пока остаются (по большей части) в рамках традиционного классического сценического построения. Мы полагаем, что для того, чтобы наше танцевальное искусство было известно, популярно и востребовано во всём мире, чтобы оно достигло международного признания, традиционные подходы в режиссуре хореографии должны сочетаться с экспериментальной методикой и новыми поисками в области балетмейстерского искусства. «Современный танец может быть только революционным», – считает французский искусствовед Жаклин Робинсон [18, с. 15].

Между тем массовое внедрение инновационных технологий в образовательный процесс не только в области хореографии, но и всей

системы высшей школы началось давно. Ещё в 1960-х годах появились первые образовательные системы, созданные на основе неизвестных технологических приёмов и методов обучения. К наиболее известным разработчикам таких инновационных систем относятся Ж. Кэрролл, Д. Брунер, Ю. Л. Бабинский, В. И. Беспалько. Среди казахстанских авторов можно назвать М. Х. Балтабаева, С. А. Абдыманапова и др. Собственно говоря, что входит в понятие «современные технологии преподавания»?

Само слово «технология», если его перевести с греческого, есть не что иное, как «искусство». Современные учёные трактуют его как совокупность методов изготовления, обработки, изменения свойств чего-либо, какого-либо материала. Эти методы применяются и осуществляются в процессе производства конечного продукта. В нашем случае под инновационными технологиями, используемыми в деле обучения и воспитания будущих режиссёров-хореографов, следует понимать весь комплекс методов и приёмов, необходимых для достижения конечной цели учебного процесса – выпуска таких специалистов в области балетмейстерского искусства, которые смогут успешно конкурировать на мировом рынке труда.

Современные технологии успешного обучения будущих отечественных режиссёров-хореографов, на наш взгляд, предполагают следующее:

– возможность грамотного и дозированного дополнения уже существующих научных методик преподавания учебных дисциплин хореографического цикла новыми средствами обучения;

– выбор того или иного современного обучающего метода в соответствии с

целями, возможностями и условиями совместной деятельности педагога и студента;

– так как инновационная технология – это внедрение современных методов преподавания в уже сложившуюся учебную систему, то она подразумевает такие нововведения, которые помогут получить максимально улучшенные результаты в подготовке молодых педагогов-хореографов новой формации.

Остановимся на каждом из этих пунктов более подробно.

1. Дополнение уже существующих научных методик преподавания учебных дисциплин хореографического цикла новыми средствами обучения не означает, что педагог должен взять за правило на каждом из своих занятий применять инновационные технологии. Всё зависит от тематики урока, наличия на данный момент определённого набора спецсредств, уровня подготовки студенческой аудитории. Иногда обычная лекция-беседа может быть эффективнее просмотра видеоматериала с использованием компьютерной графики.

2. При выборе определённых методов проведения урока необходимо делать акцент на основной цели занятия. Так, если целью занятия является изучение новых танцевальных движений, то здесь возможно использование такого современного метода, как метод практического показа на примере исполнения данных хореографических элементов лучшими мировыми исполнителями. В таком случае применение ИКТ будет логичным и оправданным.

3. Не все нововведения могут быть одинаково значимы для улучшения процесса обучения режиссёрскому мастерству в сфере хореографии. Использование компьютеров, аудио- и видеотехники, дистанционно удалённое

обучение – всё это является лишь вспомогательными средствами для обучения и воспитания будущих педагогов-хореографов. На первом месте здесь стоит приобретение практических навыков, вырабатываемых на основе научных исследований, а также живое, непосредственное общение и обмен информацией с педагогом.

Этапы внедрения современных систем преподавания дисциплин режиссёрско-хореографической направленности в творческих вузах Республики Казахстан, таких как Академия искусств им. Т. К. Жургенова в г. Алматы, Академия хореографии в г. Нур-Султан, располагаются в следующей последовательности: теоретические основы преподавания, практический опыт (преподавательская практика), программа обучения, информационные технологии.

Для достижения наилучших результатов можно выделить следующие современные инновационные технологии:

1. Информационно-компьютерные технологии, или иначе ИКТ. С их помощью преподаватель излагает учебный материал, используя различные презентации, диаграммы, аудио- и видеофайлы, интерактивные технологии (интерактивные доски). ИКТ с успехом используют при дистанционной системе обучения, когда нет иной возможности предоставить обучающемуся нужный учебный материал.

2. Проектная технология, или метод проектов. Здесь возможны два варианта: разработка индивидуального танцевального проекта и групповой проект. При первом варианте студент получает (или предлагает сам) тему работы и после её утверждения самостоятельно ищет начальный материал для создания

хореографической композиции (как литературный, так и музыкальный), разрабатывает методику её сочинения, а также этапы и правила работы с исполнителями. При втором – участники делятся друг с другом наработками, вместе определяют тематику, стиль, жанр создаваемого хореографического произведения, выбирают музыку и утверждают состав исполнителей, а также решают возникающие проблемы. Но и при первом, и при втором варианте проектной технологии направляющая роль педагога (руководителя проекта) очевидна, поскольку участники проекта – пока студенты, и только начинают набирать собственные практические навыки в балетмейстерской деятельности.

3. Исследовательско-поисковая технология, или технология проведения учебных исследований. Главная цель – развитие у будущего режиссёра-хореографа способности к самостоятельному творческому поиску научных данных и их дальнейшее использование в своей практической деятельности. Эта технология предполагает постановку и решение определённых задач на основе анализа информации из разных сфер знаний, смежных с хореографическим искусством. Важным результатом может стать написание студентом сценариев, научных статей по выбранной тематике, разработка музыкально-балетной драматургии того или иного проекта.

4. В последнее время широкое распространение получил такой вид инновации в учебном процессе, как технология создания педагогом собственного сайта. Этот вид современных технологий очень важен в учебно-воспитательном процессе цикла хореографических дисциплин, поскольку в условиях всё большего преобладания

системы дистанционного обучения педагог с помощью персонального сайта может предоставить студенту всю имеющуюся у него научную и техническую информацию по той или иной теме занятия. Кроме того, так можно делиться новыми книгами, учебными пособиями и пр.

Если вернуться к вопросу о градации современных технологий, внедряемых в процесс обучения будущих режиссёров-хореографов в творческих вузах Республики Казахстан, то в настоящее время в научно-методической литературе различают также такие инновационные технологии преподавания, как технологии трансформирования умений и навыков, а также технологии развивающего обучения, характерной особенностью которых является их вариативность. Это, в свою очередь, даёт возможность учитывать различный уровень начальных способностей и возможностей студента для того, чтобы в процессе обучения уровень знаний у обучающихся стал достаточно высоким.

Среди отличительных признаков таких современных технологий в преподавании дисциплин режиссёрско-хореографического цикла можно выделить следующие:

- ориентирование на получение конкретного результата; это означает, что по окончании изучения того или иного курса студент должен предоставить результат полученных знаний не только в виде сдачи экзамена в его традиционной форме – ответы на вопросы билета, но и, например, защитить свой проект, показать хореографическую постановку и т. д.;

- цель урока с их использованием
- приобретение знаний в процессе активной деятельности студента;
- формы здесь могут быть различными
- практический показ того или иного

танцевального отрывка, собственный музыкально-драматургический сценарий, разработка плана работы над сценической постановкой и пр.;

– индивидуализация процесса обучения, всё большее усиление внимания к личности каждого обучающегося; способствует

взаимоотношения педагога и студента;
– способствует творческому и интеллектуальному развитию личности будущего режиссёра-хореографа.

Особенности использования современных технологий при обучении будущих режиссёров-хореографов можно выразить следующей таблицей.

Таблица 1.

| Технологии | Признаки технологий |
|--|--|
| Информационно-компьютерные технологии (ИКТ) | • ориентирование на получение конкретного результата; |
| Проектная технология | • приобретение знаний в процессе активной деятельности студента; |
| Исследовательско-поисковая технология | • индивидуализация процесса обучения, |
| Технологии трансформирования умений и навыков | • усиление внимания к личности каждого обучающегося; |
| Технологии развивающего обучения | • вариативность; |
| Технология создания педагогом собственного сайта | • использование других инновационных технологий; |
| | • организация грамотного образовательного пространства урока; |
| | • качественно новые взаимоотношения педагога и студента; |
| | • творческое и интеллектуальное развитие личности будущего режиссёра-хореографа. |

социализации студентов как в процессе обучения, так и после получения диплома; данный признак характеризуется приобретением будущим режиссёром-хореографом комплекса определённых социальных навыков: умением работать в коллективе, общаться с разными людьми, решать конфликтные ситуации; кроме того, педагог всё больше внимания уделяет индивидуальным качествам каждого отдельного студента, учитывает его научный и практический потенциал;

– вариативность обучения предполагает сочетание различных методов и приёмов получения знаний;
– использование других инновационных технологий;
– требует от педагога организации грамотного образовательного пространства урока;
– устанавливает качественно новые

Дискуссия

При исследовании современных технологий и их возможном использовании в образовательном процессе высшей школы Казахстана были проанализированы предыдущие работы в этой области как автора, так и других исследователей. Если говорить о научной основе внедрения современных технологий в процесс обучения будущих режиссёров-хореографов в творческих вузах нашей Республики, то здесь можно обратиться к работам видного казахстанского учёного С. А. Абдыманапова, который определяет преподавательскую технику сегодняшнего дня как «комплекс знаний, умений, навыков, необходимых педагогу для того, чтобы эффективно применять на практике избираемые им методы воздействия как на отдельных

воспитанников, так и на коллектив в целом» [19]. Это определение, несмотря на его направленность на искусство преподавательского мастерства в целом, в полной мере относится и к искусству преподавания комплекса учебных дисциплин режиссёрской направленности. Внедрение современных технологий преподавания необходимо, поскольку именно такие технологии позволяют расширить рамки существующих методик обучения, культивировать индивидуальный стиль преподавания и тем самым с максимальной отдачей воздействовать на студента в качестве объекта воспитания и обучения.

Известный учёный и педагог В. П. Беспалько в своей книге «Слагаемые педагогической технологии» справедливо отмечает: «Обновление процесса обучения возможно только через научно обоснованные совершенствования педагогических технологий, предполагающие строго научное проектирование и точное воспроизведение педагогических процессов» [20, с. 65]. Это в полной мере относится к преподаванию дисциплин режиссёрско-хореографической направленности.

Также были применены некоторые из базовых положений работы автора данной статьи «История балетной педагогики Казахстана», в которой доказывается важность того постулата, что определить сущность и специфику процесса изучения балетмейстерского искусства очень важно. Без этого нельзя правильно подойти к рассмотрению любого из множества аспектов данной системы – будь то процесс становления и развития или историческое наследие режиссёров-хореографов [21], [22].

Кроме того, бесспорным, на наш взгляд, является утверждение, что

новое в создании лучших образцов хореографического искусства не может возникнуть без анализа прочного усвоения, уже созданного в этой области.

В то же время нельзя забывать о том, даже самые успешные творческие находки отечественных балетмейстеров являлись отражением характерных особенностей своей эпохи, условий той жизни. Вот почему в настоящий период времени необходимо внимательно подходить к вопросу об использовании традиционных методик работы над созданием хореографических проектов с учётом реалий сегодняшнего дня. А между тем западные танцевальные школы весьма успешно используют последние достижения онлайн-технологий и проводят занятия, что называется, «через большой экран» [23]. Также в зарубежных образовательных системах большое внимание уделяется разработке и развитию теоретических основ всевозможных обучающих программ, издаётся ряд научных журналов, напрямую связанных именно с педагогическими технологиями, с использованием современных техник преподавания [24].

Исходя из всего проанализированного, можно говорить о том, что в настоящее время выделяются четыре основных побудительных причины для практического использования современных инновационных технологий в системе обучения и воспитания молодых режиссёров-хореографов:

1. Необходимость внедрения инноваций в процесс обучения на современном этапе развития всей системы отечественного высшего хореографического образования для получения наилучших результатов.

2. Всё более возрастающая потребность в активизации учебно-познавательной деятельности студентов.

3. Грамотная организация таких современных форм взаимодействия педагогов и студентов, которые на основе обратной связи максимально повышали бы уровень результатов обучения.

4. Только при соблюдении всех вышеперечисленных условий возможно практическое воплощение результатов учебной работы (производственная практика на старших курсах вуза).

В связи с рассмотрением вопроса об актуальности внедрения современных технологий в процесс обучения будущих режиссёров-хореографов в творческих вузах Республики Казахстан (в частности, на факультете «Хореография» КазНАИ им. Т. К. Жургенова), хотелось бы отдельно остановиться на проблеме обратной связи «педагог – студент». Выше мы уже вскользь затрагивали этот аспект обучающей деятельности. Мы настаиваем на том, что, творчески развивая идеи наших выдающихся отечественных хореографов, применяя их (с использованием новейших технологий и современных методов преподавания) в преподавании хореографических дисциплин по специальности «режиссура хореографии», необходимо также повышать значимость обратной связи «педагог – студент» [25]. Конечно, преподаватель, владеющий всем арсеналом средств обучения режиссёрскому искусству, использующий новейшие достижения науки и инновационные технологии, является основным источником знаний для студента. Но ведь и студент, будучи знакомым с азами хореографии, постановочной деятельности, хотя и не имеет достаточных теоретических и практических навыков балетмейстера, в свою очередь, в силу своих личностных особенностей, влияет на процесс обучения и передачи знаний. Зачастую, давая

студентам определённое творческое задание и затем просматривая его, преподаватель сам черпает что-то новое в полученных результатах. Это касается и новой, неординарной трактовки хореографического образа, и неожиданного сценического решения. Так проявляется обратная связь в действии. Кроме того, любой опытный преподаватель, занимающийся обучением студентов-хореографов, знает, что нет двух одинаковых учебных групп, равно как нет и одинакового подхода к изучению учебных дисциплин цикла «режиссура хореографии». И здесь любое невнимательное отношение к индивидуальным особенностям студента чревато таким же ответным невниманием к учебному предмету со стороны студента.

Заключение

Значение использования современных технологий в практике высшей школы Казахстана состоит не только и не столько в том, чтобы на выходе, т. е. по окончании обучения, получить нужный продукт, а именно – грамотного специалиста в области режиссуры хореографии. Внедрение инноваций в образовательный процесс должно стать залогом успешного развития всего современного отечественного хореографического искусства вообще и режиссёрского мастерства в частности.

Какие же научно-практические решения по развитию и использованию современных технологий и методов обучения будущих режиссёров-хореографов в творческих вузах Республики Казахстан стоят на сегодняшний день перед нашими преподавателями?

1. На наш взгляд, на первый план выдвигается прежде всего решение

задачи сохранения преемственности в вопросах развития режиссёрских идей и принципов, лежащих в основе творчества родоначальников казахского балетмейстерского искусства:

Д. Т. Абилова, З. Г. Райбаева, Б. Г. Аюханова и др.

2. Не менее актуальна и разработка (на основе накопленного опыта) новых форм и методов обучения режиссёров-хореографов на фоне изменений в мировой балетмейстерской практике вообще и в отечественной режиссуре хореографии в частности.

3. При внедрении современных методов в процесс обучения будущих режиссёров-хореографов следует учитывать тот факт, что профессиональное хореографическое и балетмейстерское искусство Казахстана при сравнительно небольшой истории развития (менее века) имеет уже свои сложившиеся традиции, и было бы неверным требовать кардинальных изменений, слепого внедрения инноваций в методiku обучения режиссёрскому мастерству в области хореографии.

4. Необходимо определиться с выбором внедрения наиболее рациональных современных инновационных технологий в творческий процесс обучения будущих режиссёров-хореографов. И здесь прежде всего следует остерегаться перекося в сторону чисто технических средств в преподавании учебных дисциплин режиссёрско-хореографического цикла. Может получиться так, что молодой педагог, только начинающий свою

преподавательскую деятельность в вузе, слишком увлечён новейшими современными методами и технологиями преподавания, а ведь обучение балетмейстерскому мастерству, воспитание режиссёра-хореографа новой формации – это, прежде всего, наглядность, практический показ педагога, живое творческое общение учителя с учеником, которое не заменит ни одна инновационная схема обучения, ни один интернет-портал.

5. В связи с этим необходим творческий подход к решению вопроса о внедрении современных технологий в процесс обучения будущих режиссёров-хореографов в творческих вузах Республики Казахстан. Здесь требуется гибкое сочетание новейших методик преподавания и традиций, уже накопленных к данному моменту в режиссуре хореографии за весь период её развития. Только в таком случае можно говорить об успешности учебно-воспитательного процесса в деле обучения и формирования творческой личности режиссёра-хореографа новой формации, высококвалифицированного специалиста, конкурентоспособного на мировом рынке в данной области искусства. И только тогда инновационные технологии, современные методы преподавания, используемые в деле обучения и воспитания молодых режиссёров-хореографов, станут важной составной частью всего процесса развития и успешного функционирования отечественного хореографического искусства.

Список источников:

1. Silber, K. H. & Foshay, W. R., Handbook of Improving Performance in the Workplace, Instructional Design and Training Delivery, John Wiley & Sons, 2009. – 413 p.
2. Кусанова А. Е. Об основных принципах современного режиссерского искусства // «Хабаршы» КазНацЖенПУ. – 2019. – №4 (80). – С.327–330.
3. Рахимов А. С. Мастерство режиссера. – Алматы: Онер, 2015. – 167 с. ISBN 978-601-265-210-9.
4. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. – Москва: «Просвещение», 1978. – 233 с.
5. Бухвостова Л. В., Щекотихина С. А. Композиция и постановка танца / учебное пособие – Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2002. – 160 с.
6. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. – Москва: Искусство, 1954. – 431 с.
7. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. – Москва: Искусство, 1976. – 351 с.
8. Виноградов О. М. Моя система балетного образования /Вашингтонская балетная академия. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское управление повышения квалификации, 2010. – 32 с.
9. Володченков Р. Г. Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960–80-х годов) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2015. – Т. 17, № 1. – С. 243–249.
10. Аюханов Б. Г. Мой балет. – Алма-Ата: Онер, 1988. – 213 с.
11. Аюханов Б. Г. Биография чувств. – Алматы: Фонд «Сорос–Казахстан», 2001. – 186 с.
12. Seralu Sh. Tleubayev, Aigul K. Kulbekova Balzhan S. Tleubayeva. “The ethnogenesis of the Kazakh dance”, Servido de avuda de la revista Opcion, 2018, Vol. 34, Num. 87–2, pp. 338–354.
13. Fretard D. Bourrier – Obadia: “L’effraction du silence”. – P: Plume, 2014.
14. Febvre M. Danse contemporaine et theatralite. – Paris: Chiron, 2015. – 93 pp.
15. Butterworth J., Wildschut L. Contemporary choreography: A critical reader. Brussel: Routledge, 2017. – 86 pp.
16. Абиров Д. Т., Исмаилов А. М. Казахские народные танцы. – /2-е изд.– Алма-Ата: Онер, 1984. – 160 с.
17. Туткибаева Г. У. Искусство балетмейстера/учебное пособие. – Алматы: Типография КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2005. – 67 с.
18. Robinson J. L’aventure de la Danse moderne en France 1920-1970. – Paris: Bouge, 2015. 3 – 84 с.
19. Абдыманапов С. А. Инновационные процессы в высшей школе Казахстана. – Алматы: Мектеп, 2002. – 186 с.
20. Беспалько В. И. Слагаемые педагогической технологии. – Москва: Просвещение, 1987. – 235 с.
21. Николаева Л. А. История балетной педагогики Казахстана. – Алматы: Типография Казгосженпу, 2012. – 207 с.
22. Николаева Л. А. Казакстан балет педагогикасынын тарихы. – Алматы: типография 52, 2017. – 155 с.

23. Katerina el Raheb, Marina Stergiou, Akrivi Katifori, Yannis Ioannidis. Dance interactive learning systems: a study on interaction workflow and teaching approaches /Article in ACM Computing Surveys / 18/09/2018.
24. Noortje Janssen, Miriam Knoef, Ard W. Lazonder. Technological and pedagogical support for preservice teachers' lesson planning/ technology, Pedagogy and education/ (Routledge, Taylor and Francis Group, 10.02.2019.
25. Балтабаева М. Х. Педагог – студент: обратная связь. – Алматы: Эрекет-принт, 1998. – 139 с.

References:

1. Silber, K. H. & Foshay, W. R., Handbook of Improving Performance in the Workplace, Instructional Design and Training Delivery, John Wiley & Sons, 2009. – 413 p.
2. Kusanova, A. E. Ob osnovnykh printsipakh sovremenogo rezhisserskogo iskusstva [Introduction of modern directing art]. "Khabarshy" KazNatsZhenPU., 2019. №4 (80). 327-330 pp. (in Russian)
3. Rahimov, A. S. Masterstvo rezhissera [Masterpiece of director]. Almaty: Oner Publ., 2015. 167 p. ISBN 978-601-265-210-9. (in Russian)
4. Zahava, B. E. Masterstvo aktera i rezhissera [Masterpiece of actor and director]. Moskva: Prosveshhenie Publ., 1978. – 233 p. (in Russian)
5. Buhvostova, L. V. Shhekotihina S. A. Kompozicija i postanovka tanca / uchebnoe posobie [Composition and dance staging/ tutorial]. Orel: Orlovckij gosudarstvennyj institut iskusstv i kul'tury., 2002. – 160 p. (in Russian)
6. Zaharov, R. V. Iskusstvo baletmejstera [Choreographer art]. Moskva: Iskusstvo Publ., 1954. – 431 p. (in Russian)
7. Zaharov, R. V. Zapiski baletmejstera [Choreographer notes]. Moskva: Iskusstvo Publ., 1976. – 351 p. (in Russian)
8. Vinogradov, O. M. Moja sistema baletnogo obrazovanija / Vashingtonskaja baletnaja akademija [My ballet education system/ Washington ballet academy]. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskoe upravlenie povyshenija kvalifikacii., 2010. – 32 p. (in Russian)
9. Volodchenkov, R. G. Tvorcheskie principy baletmejstеров советской хореодрамы (na primere spektaklej хореографов pokolenija 1960 – 80-h godov) [Art principles of Choreographers Soviet Choreodrama(as an example the plays of choreographers 1960-80s)]. Izvestija Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk., 2015. T. 17, № 1. 243 – 249 pp. (in Russian)
10. Ajuhanov, B. G. Moj balet [My ballet]. Alma-Ata: Oner Publ., 1988. – 213 p. (in Russian)
11. Ajuhanov, B. G. Biografija chuvstv [Biography of feelings]. Almaty: fond "Soros-Kazakhstan", 2001. – 186 p. (in Russian)
12. Seralu Sh. Tleubayev, Aigul K. Kulbekova Balzhan S. Tleubayeva. "The ethnogenesis of the Kazakh dance", Servido de avuda de la revista Opcion, 2018, Vol. 34, Num. 87-2, pp. 338–354.
13. Fretard D. Bourier – Obadia: "L'effraction du silence". – P.: Plume, 2014.
14. Febvre M. Danse contemporaine et theatralite. – Paris: Chiron, 2015. – 93 pp.
15. Butterworth, J., Wildschut, L. Contemporary choreography: A critical reader. Brussel: Routledge, 2017. – 86 pp.

16. Abirov, D. T. Ismailov A. M. Kazahskie narodnye tancy/2-e izd [Kazakh national dances./2nd edition]. Alma-Ata: Oner Publ., 1984. – 160 p. (in Russian)
17. Tutkibaeva, G. U. Iskusstvo baletmejstera/ uchebnoe posobie [Choreographer art/ tutorial]. Almaty: tipografija KazNAI im. T. K. Zhurgenova., 2005. – 67 p. (in Russian)
18. Robinson J. L'aventure de la Danse moderne en France 1920-1970. – Paris: Bouge, 2015. – 384 p.
19. Abdylmanapov, S. A. Innovacionnye processy v Vysshej Shkole Kazahstana [Innovation process in the highest school of Kazakhstan]. Almaty: Mektep Publ., 2002. – 186 p. (in Russian)
20. Bespal'ko, V. I. Slagaemye pedagogicheskoj tehnologii [The components of Pedagogical technology]. Moskva Prosveshhenie Publ., 1987. – 235 p. (in Russian)
21. Nikolaeva, L. A. Istorija baletnoj pedagogiki Kazahstana [A history of ballet pedagogy of Kazakhstan]. Almaty: Tipografija Kazgoszhenpu., 2012. – 207 p. (in Russian)
22. Nikolaeva, L. A. Kazakstan balet pedagogikasynyn tarihy [A history of ballet pedagogy of Kazakhstan]. Almaty: tipografija 52., 2017. – 155 p. (in Kazakh)
23. Katerina el Raheb, Marina Stergiou, Akrivi Katifori, Yannis Ioannidis. "Dance interactive learning systems: a study on interaction workflow and teaching approaches" /Article in ACM Computing Surveys / 18/09/2018.
24. Noortje Janssen, Miriam Knoef, Ard W. Lazonder. "Technological and pedagogical support for preservice teachers' lesson planning"/ technology, Pedagogy and education/ (Routledge, Taylor and Francis Group, 10.02.2019.
25. Baltabaeva, M. H. Pedagog-student: obratnaja svjaz' [Professor-student: Feedback]. Almaty: Jereket-print Publ., 1998. – 139 p. (in Russian)

Людмила Николаева, Анипа Кусанова

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

**ҚАЗАҚСТАН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОО-да РЕЖИССЕР-ХОРЕОГРАФТАРДЫ ОҚЫТУ
ҮДЕРІСІНЕ ЗАМАНАУИ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ЕНДІРУ**

Аңдатпа

Қазақстандағы шығармашылық ЖОО арасында «хореография режиссурасы» мамандығы бойынша студенттерді оқыту құқығы бойынша бәсекелестіктің артуы жағдайында заманауи оқыту технологияларын хореографиялық пәндер кешенін оқып үйрену үдерісіне енгізу маңызды болып отыр. Бұл би өнері саласындағы сауатты маман ғана емес, сонымен қатар жоғары кәсіби режиссер-хореографты тәрбиелеуде айтарлықтай нәтижелерге қол жеткізуге мүмкіндік береді. Әдіснамалық негіз ретінде жалпы режиссура, хореография режиссурасы, заманауи инновациялық технологиялар саласындағы зерттеулер, көрнекті қазақстандық ғалымдардың ғылыми әзірлемелері, сондай-ақ

Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА оқытушыларының оқу-әдістемелік бағыттағы жұмыстары алынып отыр. Болашақ режиссер-хореографтарды оқыту мен тәрбиелеу үдерісінде ең тиімді қолданылатын негізгі заманауи технологиялар анықталды және құрылымдары нақтыланды, олардың мазмұны ашылды, негізгі белгілері көрсетілді. Осының негізінде белгілі бір технологияларды қолдану ретін, сонымен қатар инновацияның сол немесе басқа түрін сипаттайтын белгілерді визуалды түрде бақылауға мүмкіндік беретін жиынтық кесте жасалды. Пікірталас бөлімінде хореографияны зерттеуге арналған батыстық инновациялық жүйелердегі жағдайды және белгілі бір педагогикалық технологияларды енгізудегі отандық тәсілдерді салыстырмалы талдау ұсынылған. Зерттеудің жалпы нәтижелері де талданады. Қорытындыда жүргізілген зерттеу туралы жалпы тұжырымдар келтірілген, оның практикалық маңызы көрсетілген. Болашақ режиссер-хореографтарды оқыту мен тәрбиелеуде заманауи педагогикалық және инновациялық технологияларды тиімді пайдалану бойынша өзекті мәселелерді шешудің негізгі жолдары ұсынылған. Осы мәселені зерттеудің алдағы перспективалары да көрсетілген.

Трек сөздер: хореография, балетмейстерлік өнер, режиссёр-хореограф, оқу-тәрбие үдерісі, заманауи технологиялар.

Lyudmila Nikolayeva, Anipa Kussanova

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

IMPLEMENTATION OF MODERN TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF TRAINING DIRECTORS-CHOREOGRAPHERS IN UNIVERSITIES OF KAZAKHSTAN

Abstract

In the context of ever-increasing competition among creative universities in Kazakhstan for the right to teach students in the study program «directing choreography», the introduction of modern teaching technologies into the process of studying a complex of choreographic disciplines is gaining in importance. This will make it possible to achieve significant results in educating not only a competent specialist in the field of dance art, but also a highly professional director-choreographer. The methodology of our work was based on works on general directing, choreography directing, research in the field of modern innovative technologies, scientific developments of prominent scientists of Kazakhstan, the works of the educational and methodological direction of teachers at the T. Zhurgenov KazNAA. The main modern technologies, which are most successfully used in the process of teaching and educating future directors-choreographers, were identified and structured, their content was revealed, and the main features were indicated. On this basis, a summary table has been developed, which makes it possible to visually trace the sequence of application of certain technologies, as well as those features that characterize one or another type of innovation. The discussion block is presented by a comparative analysis of the state of affairs in Western innovative systems for studying choreography, and domestic approaches to the introduction of certain educational technologies. The general results of the study are also analyzed. In the conclusion, general conclusions about the conducted research are given, its practical significance is indicated. The main ways of solving pressing issues on the best use of modern pedagogical and innovative technologies in the training and education of future directors-choreographers are proposed. Further prospects for the study of this problem are also outlined.

Key words: choreography, ballet-master's art, director-choreographer, educational process, modern technologies.

Авторлар туралы мәлімет:

Николаева Людмила Анатольевна — п. ф. к., «Балетмейстерлік өнер» кафедрасының доценті, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

(Алматы, Қазақстан)

ORCID: 0000-0003-2793-974X

email: nikolaeva151158@gmail.com

Кусанова Анипа Ерланқызы — «Балетмейстерлік өнер»

кафедрасының 3 курс докторанты, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

(Алматы, Қазақстан)

ORCID: 0000-0001-7353-5215

email: a.kussanova@gmail.com

Сведения об авторах:

Николаева Людмила Анатольевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры «Балетмейстерского искусства»

Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова

(Алматы, Казахстан)

ORCID: 0000-0003-2793-974X

email: nikolaeva151158@gmail.com

Кусанова Анипа Ерлановна — докторант 3 курса кафедры

«Балетмейстерского искусства» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова

(Алматы, Казахстан)

ORCID: 0000-0001-7353-5215

email: a.kussanova@gmail.com

Authors' bio:

Lyudmila Nikolayeva — Associated Professor of Choreography Department at T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

(Almaty, Kazakhstan)

ORCID: 0000-0003-2793-974X

email: nikolaeva151158@gmail.com

Kussanova Anipa — Doctoral student of Choreography Department

at T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

(Almaty, Kazakhstan)

ORCID: 0000-0001-7353-5215

email: a.kussanova@gmail.com



МРНТИ 18:49
УДК 792.8
DOI 10.47940/cajas.v5i4.291

DAMIR URAZymbetov ¹

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

EGYPTIAN MOSAIC BY BULAT AYUKHANOV

EGYPTIAN MOSAIC BY BULAT AYUKHANOV

Abstract

The author of the review is considering the ballet opera “Aida Suite”, which premiered on November 26, 2020. The performance, staged by the famous Kazakh ballet master Bulat Ayukhanov, was performed by the troupe of the State Academic Dance Theater of the Republic of Kazakhstan. The review focuses on the style and characteristics of the choreographer, as well as on the composition and vocabulary of the performance. The creative longevity of Bulat Ayukhanov is accompanied by his new discoveries in the field of dance, which implies the development of Kazakhstani ballet and its integration into the world history of choreographic art.

Keywords: Bulat Ayukhanov, State Academic Dance Theater of The Republic of Kazakhstan, young ballet of Alma-Ata, Kazakh ballet, Verdi, Aida, Aida Suite, ballet opera, ballet

“The profile is everything. Full face can be embellished”. This quote from the book of “the last of the Mohicans” Bulat Ayukhanov is the best fit for the theme of the plot he chose for his new creation. The continuation of the premiere boom in the choreographic art of Kazakhstan on November 26, 2020 was marked by

the presentation of the ballet opera “Aida Suite” by the State Academic Dance Theater of the Republic of Kazakhstan.

The master set a high bar – in the free (in his words) interpretation of the music of G. Verdi, libretto by A. Gislanzoni, he, tacitly referring to the title of “Carmen Suite”,



the performance is a masterfully made compilation from an audio recording of an opera performed by M. Callas) he resorted to a conventional metaphorical embodiment of the characters' feelings and emotions. The genre of ballet opera is inevitably complex, but undoubtedly relevant, and this unprecedented courage and creative relaxedness amazes us (continuously for decades) in Ayukhanov.

created his laconic, dramatically rich love story of Aida and Radames.

Although the plot of the opera, which celebrated its 150th anniversary this year, is quite complex and not everyone can adapt it for ballet. This is not the first time he turns to the operatic genre. Back in the day Ayukhanov staged "Onegin", "Tatiana Larina" ("General of the Company"), and "La Dame aux Camélias". Last year he created the brilliant ballet "The Queen of Spades". Let us also recall the famous transcription of "Carmen Suite", which was one of the first Kazakh choreographers to stage two years after his Cuban colleague. By the way, one cannot fail to notice that the range of composers to whom Ayukhanov addresses is vast and multifaceted. He has the vantage to benefit from the music of many, sometimes not even "dance" works.

Now, in the genre of ballet opera, Bulat Ayukhanov staged a performance on the theme of the Egyptian pharaohs and priestesses (assistant M. Kassymov). If in the previous year's "The Queen of Spades" the choreographer sometimes illustrated singing, this time (the musical material of



The well-known Ayukhanov choreographic style in staging movements with fine technique, grand battement, rich musical dance, rectangular patterns is recognizable, but in Aida Suite you can clearly feel the freshness, open-ended dance language and, of course, the hand of a master who thinks large-scale and structurally. He develops and comprehends images and plots to the logical end, builds a complete composition in complete harmony with musical drama. He, a Zakharov's student, was always interested

in plot and drama. Ayukhanov's Egyptian mosaic captivates, although today it is not easy to captivate a viewer with a clip way of thinking. The master is always successful in this. This is the secret of his theater.

Ayukhanov's choreographic language is always so rich that the scenery already plays a minor role. But this time the choreographer decided to use projection. Instant immersion in the throne room, in the dungeon, then in the banks of the Nile became an unobtrusive (and therefore very appropriate) addition to the idea of the performance.

The master is effective in using choreographic polyphony, in unfolding the plot. Dramatic plastic revelations in the solo monologues of Aida or Radames, the establishment and development of dialogue duets Aida and Amneris, or Aida and Radames, represent a delightful celebration of the choreographic and plot composition. It would seem that staging a "profile" dance is not easy, but Ayukhanov does not become a hostage to Egyptian frescoes and silhouettes – without forgetting them, he freely develops movements both in profile and in full face. Dancing almeys, pharaoh, priests, slaves – everything is logical, spectacular, exciting and piquant.

The main parts were performed by the theater soloists Abylai Tuleyev (Pharaoh), Ainur Mukasheva (Amneris, Pharaoh's daughter), Madi Kassymov (Radames, head



of the palace guard), Daulet Ybyshev (Amonasro, king of Ethiopia, father of Aida), Aida Zhaksylykova (Aida, Ethiopian slave). Rumor has it that it was for the opera by G. Verdi that this name was invented by the French Egyptologist O. Mariet and later became widespread), Zhanar Kuserbaeva (Almeya), Sanzhar Amirov (African dance), priestesses, priests, Egyptians, military leaders, soldiers, slaves, prisoners Ethiopians are ballet dancers of the State Academic Dance Theater of The Republic of Kazakhstan. Actors play, live in images, lead whether it's a monologue or a dialogue between the main characters of a ballet opera. You really empathize with them. Especially closer to the end, when the artists "parted" and "in full swing" broadcast a love story in the famous quivering duet of Aida and Radames, about which F. Werfel wrote, "Oh, calm, invincible sadness of strong hearts before the inevitable". "After all, no one is dearer than you", they say to each other, in concluding the Aida Suite.

Despite the impressive background, the choreographer is still creatively dissatisfied, greedy for new things, open to experiments and faithful to traditions. He still feels excitement before every premiere. This can be seen and heard in his famous speeches before the start of the performances. Bulat

Ayukhanov is a person with an inspiring desire for art. His energy is inexhaustible and creative. Each new day of the master begins with a flight of imagination and thoughts about those closest to him – his artists and his theater, to whom he devoted his whole life. It has always been and will always be.

Дамир Уразымбетов

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

ЕГИПЕТСКАЯ МОЗАИКА БУЛАТА АЮХАНОВА

Аннотация

Автором статьи рассматривается балетная опера «Аида-сюита», премьера которой состоялась 26 ноября 2020 года. Спектакль в постановке известного казахстанского балетмейстера Булата Аюханова исполнила труппа Государственного академического театра танца Республики Казахстан. В статье акцентируется внимание на стиле и характеристике деятельности хореографа, а также на композиции и лексике спектакля. Творческое долголетие Булата Аюханова сопровождается его новыми открытиями в области танца, что подразумевает развитие казахстанского балета и его интеграцию в мировую историю хореографического искусства.

Ключевые слова: Булат Аюханов, ГАТТ РК, «Молодой балет Алма-Аты», казахский балет, Верди, «Аида», «Аида-сюита», балетная опера, балет.

Дамир Уразымбетов

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

БОЛАТ АЮХАНОВТЫҢ МЫСЫРЛЫҚ МОЗАИКАСЫ

Аңдатпа

Мақала авторы 2020 жылдың 26 қарашасында тұсаукесері өткен «Аида-сюита» балет операсын қарастырған. Белгілі қазақстандық балетмейстер Болат Аюхановтың қойылымында Қазақстан Республикасының Мемлекеттік академиялық би театрының труппасы өнер көрсетті. Мақалада хореографтың стилі мен сипаттамаларына, сондай-ақ спектакльдің композициясы мен лексикасына баса назар аударылады. Болат Аюхановтың шығармашылық ғұмыры оның би саласындағы жаңа ашылуларымен ұштасады, бұл қазақстандық балеттің дамуын және хореографиялық өнердің әлемдік тарихына интеграциялануын білдіреді.

Түйін сөздер: Болат Аюханов, ҚР МАБТ, Алматының жас балеті, Қазақ балеті, Верди, Аида, Аида-сюита, балет операсы, балет.

Автор туралы мәлімет:

Дамир Дүйсенұлы Уразымбетов – өнертану кандидаты, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ғылыми-редакциялық бөлімнің жетекшісі, балетмейстер өнері кафедрасының аға оқытушысы, Қазақстандық өнер сыншылар гильдиясының мүшесі
(Алматы, Қазақстан)
ORCID: 0000-0001-8471-1405
email: lenida@mail.ru

Сведения об авторе:

Дамир Дуйсенович Уразымбетов – кандидат искусствоведения, руководитель научно-редакционного отдела, старший преподаватель кафедры балетмейстерского искусства Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, член Казахстанской гильдии критиков искусства
(Алматы, Казахстан)
ORCID: 0000-0001-8471-1405
email: lenida@mail.ru

Author's bio:

Damir Urazymbetov – PhD in Arts, Head at the Scientific Editorial Department, Senior Lecturer of the Department of Choreography Directing Art at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Member of the Kazakhstan Guild of Art Critics
(Almaty, Kazakhstan)
ORCID: 0000-0001-8471-1405
email: lenida@mail.ru

МАЗМҰНЫ:

ФИЛОСОФИЯ

Қабыл Халықов Р. ЭЛДРИДЖДІҢ ӨНЕР ФИЛОСОФИЯСЫ ТҰРҒЫСЫНАН ӨНЕРДІ ПАЙЫМДАУЫ: ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ БЕЙНЕЛЕУ ТЕОРИЯЛАРЫ 7

Гульжихан Нұрышева, Бану Калдаева

ДӘСТҮРЛІ ҚАЗАҚ ДҮНИЕТАНЫМЫНДАҒЫ ӘЙЕЛ БЕЙНЕСІ..... 28

ӨНЕРТАНУ

Людмила Жуйкова ДАМИР УРАЗЫМБЕТОВТЫҢ МӘДЕНИЕТ ДИАЛОГЫ КОНТЕКСІНДЕГІ «ҚОРҚЫТТЫҢ ЖЕРҰЙЫҚ ІЗДЕУІ» БАЛЕТТІК СПЕКТАКЛІ..... 40

Айжан Бердібай, Бағлан Бәбіжан, Мұрат Әбуғазы

ЖЕТІСУДЫҢ ОҢТҮСТІК БАТЫСЫ ҚАЗАҚТАРЫ ТОЙ САЛТЫНЫҢ ӨНДЕРІ..... 56

Айгерім Бариева, Әлия Сабырова МУЗЫКАТАНУДЫҢ ТӨРТІНШІ БАҒЫТЫ

(ДИСКУССИЯЛЫҚ ДИСКУРС МӘСЕЛЕСІ БОЙЫНША) 72

Нодира Касимова ӨЗБЕК ҚЫСҚАМЕТРАЖДЫ ФИЛЬМДЕРІНІҢ

ЖАНРЛЫҚ ӘРТҮРЛІЛІГІ ЖӘНЕ КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ ҚҰРЫЛЫМЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ 84

Амина Азизова XX ҒАСЫРДЫҢ БІРІНШІ ЖАРТЫСЫНДАҒЫ ӨЗБЕКСТАН

МӘДЕНИЕТІНДЕГІ ТЕАТР ЖӘНЕ КИНОМАГРАФИЯНЫҢ ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСУІ..... 94

Олег Кускашёв XX–XXI ҒАСЫРЛЫҚ КИНЕМАТОГРАФИЯ МӘНІНДЕГІ ОРКЕСТРЛІК

ОРЫНДАУҒА МУЗЫКАНЫҢ ӨЗАРА ЕНУІ.....105

Нигора Ядгарова XX ҒАСЫРДАҒЫ ӨЗБЕКСТАН КЕСКІНДЕМЕСІНДЕ

ИМПРЕССИОНИЗМДІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ.....114

ПЕДАГОГИКА

Людмила Николаева, Анипа Кусанова ҚАЗАҚСТАН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ

ЖОО-да РЕЖИССЕР-ХОРЕОГРАФТАРДЫ ОҚЫТУ ҮДЕРІСІНЕ ЗАМАНАУИ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ЕНДІРУ125

REVIEW

Дамир Уразымбетов БОЛАТ АЮХАНОВТЫҢ МЫСЫРЛЫҚ МОЗАИКАСЫ142

СОДЕРЖАНИЕ:

ФИЛОСОФИЯ

Кабыл Халыков «ВВЕДЕНИЕ В ФИЛОСОФИЮ ИСКУССТВА»: Р. ЭЛДРИДЖ И ДРУГИЕ АВТОРЫ О ТЕОРИИ И КРИТИКЕ ИСКУССТВА..... 7

Гульжихан Нурышева, Бану Калдаева ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ТРАДИЦИОННОМ КАЗАХСКОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ28

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Людмила Жуйкова БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ ДАМИРА УРАЗЫМБЕТОВА «СТРАНСТВИЯ КОРКЫТА» В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР40

Айжан Бердыбай, Баглан Бабижан, Мурат Абугазы ПЕСНИ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА КАЗАХОВ ЮГО-ЗАПАДА ЖЕТЫСУ.....56

Айгерим Барibaева, Алия Сабырова ЧЕТВЕРТОЕ НАПРАВЛЕНИЕ МУЗЫКОЗНАНИЯ (К ПРОБЛЕМЕ ДИСКУССИОННОГО ДИСКУРСА).....72

Нодира Касимова ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ И ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ УЗБЕКСКИХ КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ84

Амина Азизова ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕАТРА И КИНЕМАТОГРАФИИ В КУЛЬТУРЕ УЗБЕКИСТАНА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕК94

Олег Кускашёв ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ МУЗЫКИ В ОРКЕСТРОВОМ ИСПОЛНЕНИИ В СУЩНОСТЬ КИНЕМАТОГРАФИИ XX и XXI ВЕКОВ 105

Нигора Ядгарова ФОРМИРОВАНИЕ ИМПРЕССИОНИЗМА В ЖИВОПИСИ УЗБЕКИСТАНА XX ВЕКА 114

ПЕДАГОГИКА

Людмила Николаева, Анипа Кусанова ВНЕДРЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОЦЕСС ОБУЧЕНИЯ РЕЖИССЁРОВ-ХОРЕОГРАФОВ В ВУЗАХ КАЗАХСТАНА..... 125

РЕВЬЮ

Дамир Уразымбетов ЕГИПЕТСКАЯ МОЗАИКА БУЛАТА АЮХАНОВА..... 142

CONTENTS:

PHILOSOPHY

Kabyl Khalykov AN INTRODUCTION TO THE PHILOSOPHY OF ART: R. ELDRIDGE
AND OTHER AUTHORS ABOUT THEORY AND CRITICISM OF ART 7

Gulzhikhan Nursheva, Banu Kaldayeva THE IMAGE OF A WOMAN IN
THE TRADITIONAL KAZAKH WORLDVIEW..... 28

ART STUDIES

Lyudmila Zhuikova BALLET PERFORMANCE BY DAMIR URAZYMBETOV
"WANDERINGS OF KORKYT" IN THE CONTEXT OF A DIALOGUE OF CULTURES 40

Aizhan Berdibay, Baglan Babizhan, Murat Abugazi SONGS OF THE WEDDING
CEREMONY OF THE KAZAKHS OF THE SOUTH-WEST OF ZHETYSU 56

Aygerim Baribayeva, Aliya Sabyrova THE FOURTH AREA OF MUSICOLOGY
(TO THE PROBLEM OF THE DEBATABLE DISCOURSE)..... 72

Nodira Kasimova GENRE VARIETY AND FEATURES OF COMPOSITIONAL FORMING
OF THE UZBEK SHORT FILMS 84

Omina Azizova TO THE QUESTION OF INTERACTION OF THEATER AND CINEMA
IN THE ART CULTURE OF UZBEKISTAN IN THE 1920–1930's..... 94

Oleg Kuskashev MUTUAL RELATIONSHIP IN ORCHESTRA PERFORMANCE IN THE
ESSENCE OF CINEMATOGRAPHY OF THE XX and XXI CENTURIES 105

Nigora Yadgarova FORMATION OF IMPRESSIONISM IN PAINTING OF
UZBEKISTAN IN 20TH CENTURY..... 114

PEDAGOGY

Lyudmila Nikolayeva, Anipa Kussanova IMPLEMENTATION OF MODERN
TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF TRAINING DIRECTORS-CHOREOGRAPHERS
IN UNIVERSITIES OF KAZAKHSTAN 125

REVIEW

Damir Urazymbetov EGYPTIAN MOSAIC OF BULAT AYUKHANOV 142

Нөмірлердің шығу кестесі:

№1 – Сәуір

№2 – Шілде

№3 – Қазан

№4 – Қаңтар

График выхода номеров:

№1 – Апрель

№2 – Июль

№3 – Октябрь

№4 – Январь

Release schedule:

Issue No. 1 – April

Issue No. 2 – July

Issue No. 3 – October

Issue No. 4 – January

Подписано в печать 25.12.2020 г.

Формат 60x84 1/8

Бумага 80 г Svetocopy.

Печать Цифровая HP CM 6040

Гарнитура FranklinGothicITC, Literaturnaya

Объем 17,21 усл. п. л.

Тираж 300 экз.

Заказ №15

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