



CAJAS

Central Asian Journal of Art Studies

Peer-reviewed
journal

2 CATEGORIES OF NATIONAL AND SUPRANATIONAL IN ART
thematic issue

Volume 7, Issue 2, June 2022

Central Asian Journal of Art Studies

Volume 7 / June 2022

2016 жылдан бастап
с 2016 года



CAJAS Central Asian Journal of Art Studies

Рецензияланатын журнал
Рецензируемый журнал

2 **ӨНЕРДЕГІ ҰЛТТЫҚ ПЕН ЖОҒАРЫ ҰЛТТЫҚ КАТЕГОРИЯЛАРЫ
КАТЕГОРИИ НАЦИОНАЛЬНОГО И НАДНАЦИОНАЛЬНОГО В ИСКУССТВЕ**
тақырыптық шығарылым
тематический выпуск

Маусым 2022 / **Том 7** / Июнь 2022

Т. К. Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы

CAJAS

Казахская национальная академия
искусств имени Т. К. Жургенова

Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS) – «Өнер және гуманитарлық ғылымдар» (соның ішінде театр, музыка, хореография, кино, бейнелеу және қолданбалы өнер, сәулет және т. б.) бағыты бойынша дүние жүзіндегі авторлық зерттеулердің нәтижелерін жариялайтын рецензияланатын ғылыми журнал.

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

CAJAS (29.03.2021 № 303 бұйрығы) ғылыми қызметтің негізгі нәтижелерін жариялау үшін Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің Білім және ғылым саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті (БжҒСБК) ұсынған басылымдар тізбесіне енгізілді («Өнертану» бөлімі). Сонымен қатар, CAJAS ҚДБ (Қазақстандық дәйексөз базасы), ҰМҒТСО (Ұлттық мемлекеттік ғылыми-техникалық сараптама орталығы), EBSCO Essentials, КиберЛенинкада индекстеледі.

CAJAS редакциясына жіберілген барлық мақалалар плагиат тексеруінен өтеді және зерттеу профиліндегі мамандардың оң екі жақты соқыр сараптамасынан кейін жарияланады.

Авторлық ғылыми зерттеулер, шолулар мен сұхбаттар CAJAS-та тегін жарияланады. Журнал рецензиялау, редакциялау, түзету, беттеу және басқа да редакциялық жұмыстар бойынша шығындарды өз мойнына алады.

CAJAS мақала авторларына ақы төлемейді.

Журналдың жарияланым этикасы жөніндегі комитеттің (COPE) Әдеп кодексіне сәйкес келеді және журналмен жұмыс жасайтын авторлардың немесе рецензенттердің заңсыз іс-әрекеттер туралы күдікті жағдайларды шешу үшін COPE схемаларына сүйенеді.



Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS) – научный рецензируемый журнал, публикующий результаты авторских исследований со всего мира по направлению «Искусство и гуманитарные науки» (в том числе по вопросам театра, музыки, хореографии, кино, изобразительного и прикладного искусства, архитектуры и т. д.).

Целью издания является предоставление площадки для обмена научными идеями, а также развитие совместных международных научных проектов в области искусствоведения. Приоритетные факторы при отборе публикаций: обращение к новым 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, приветствуются научные диалоги.

CAJAS включен в Перечень изданий, рекомендуемых Комитетом по обеспечению качества в сфере образования и науки (КОКСОН) Министерства образования и науки Республики Казахстан (приказ No 303 от 29.03.2021) для публикации основных результатов научной деятельности (раздел «Искусствоведение»). Помимо этого, CAJAS индексируется в КБЦ (Казахстанской базе цитирования), НЦГНТЭ (Национальном центре государственной научно-технической экспертизы), EBSCO Essentials, КиберЛенинке.

Все статьи, поступающие в редакцию CAJAS, проходят процедуру проверки на плагиат и публикуются после положительного двойного слепого рецензирования специалистами по профилям исследований.

Авторские научные исследования, обзоры и интервью в CAJAS публикуются бесплатно. Журнал берет на себя расходы по рецензированию, редактированию, корректуре, верстке и другим редакционным работам.

CAJAS не выплачивает гонорары авторам статей.

Журнал следует Кодексу поведения Комитета по этике публикаций (COPE) и следит за блок-схемами COPE для разрешения случаев подозреваемого неправомерного поведения со стороны авторов или рецензентов и иных лиц, работающих с журналом.

Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS) is a scientific peer-reviewed journal that publishes the results of author research from around the world in the field of Arts and Humanities (including theater, music, choreography, cinema, fine and applied arts, architecture, etc.).

Priority factors in the selection of publications: appeal to new sources, academicism and scientific objectivity, historiographical completeness and debatability, the modern dimension of complex humanitarian issues, new original interpretations of cultural artifacts and art objects. In addition to scientific articles, CAJAS can include reviews, historiographical reviews, source materials, discussions on the topics of the humanities, and scientific dialogues are welcome.

CAJAS (order no. 303 dated 29.03.2021) is included in the List of publications recommended by the Committee for Quality Assurance in the sphere of Education and Science of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan (CQAES) for publication of the main results of scientific activity (section “Art Studies”). In addition, CAJAS is indexed by KazCB (Kazakhstan Citation Base), NCSTE (National Center of Science and Technology Evaluation), EBSCO Essentials and CyberLeninka.

All papers submitted to the CAJAS editors undergo a plagiarism check and are published after a positive double-blind peer review by specialists in research profiles.

Author research studies, reviews and interviews in CAJAS are published free of charge. The journal bears the cost of reviewing, editing, proofreading, layout and other editorial work.

CAJAS does not pay royalties to the authors of articles.

The CAJAS follows the Committee on Publication Ethics (COPE) and follows the COPE flowcharts to resolve cases of suspected misconduct by authors or reviewers and others who work with the journal.



ҚҰРЫЛТАЙШЫСЫ

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

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Қабыл Халықов, философия ғылымдарының докторы, профессор, бас редактор

Дамир Уразымбетов, өнертану кандидаты, бас редакторың орынбасары

Екатерина Резникова, өнертану кандидаты, ғылыми редактор

Светлана Орлова, орыс тілінің жауапты редакторы

Тоғжан Молдалім, өнер магистрі, қазақ тілінің жауапты редакторы

Андрей Кравцов, ағылшын тілінің жауапты редакторы

Гузель Нурымбетова, мұқаба дизайнері және беттеуші

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

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

РЕДАКЦИЯЛЫҚ КЕҢЕС

Анна Олдфилд, PhD, Әлем әдебиеті профессоры, Ағылшын тілі факультеті, Костал Каролина университеті (АҚШ)

Бақыт Нұрпейіс, өнертану докторы, театр өнерінің тарихы мен теориясы кафедрасы, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Қазақстан)

Биргит Беумерс, PhD, профессор, театр, кино және телевидение кафедрасы, Аберистуит университеті (Ұлыбритания)

Еева Антилла, өнертану докторы, Театр академиясының би педагогикасының профессоры, Хельсинки Өнер университеті (Финляндия)

Ееро Тараста, PhD, құрметті профессоры, философия, тарих және өнертану кафедрасы, Хельсинки университеті (Финляндия)

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

Зухра Исмагамбетова, философия ғылымдарының докторы, профессор, дінтану және мәдениеттану кафедрасы, әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті (Қазақстан)

Матти Кархулахти, PhD, профессор, Тарих, мәдениет және өнер мектебі, Турку Университеті (Финляндия)

Мишель Биасутти, PhD, қауымдастырылған профессор, Эксперименталды Педагогика, Падуа Университеті (Италия)

Сетс Агбо, PhD, қауымдастырылған профессор, Педагогика факультеті, Лейкхэд Университеті (Канада)

Татьяна Портнова, өнертану докторы, профессор, өнертану кафедрасы, А. Н. Косыгин атындағы Ресей мемлекеттік университеті (Ресей)

Томаш Топоришик, PhD, қауымдастырылған профессор, Өнер факультеті, Люблина Университеті (Словения)

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кабыл Халыков, доктор философских наук,
профессор, главный редактор

Дамир Уразымбетов, кандидат искусствоведения,
заместитель главного редактора

Екатерина Резникова, кандидат искусствоведения,
научный редактор

Светлана Орлова, ответственный редактор
русского языка

Тогжан Молдалим, магистр искусств,
ответственный редактор казахского языка

Андрей Кравцов, ответственный редактор
английского языка

Гузель Нуримбетова, дизайнер обложки
и верстальщик

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

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Анна Олдфилд, PhD, ассоциированный профессор
мировой литературы, кафедра английского языка,
Университет Костал Каролины (США)

Бакыт Нурпеис, доктор искусствоведения, профессор,
кафедра истории и теории театрального искусства,
Казахская национальная академия искусств имени
Т. К. Жургенова (Казахстан)

Биргит Беумерс, PhD, профессор, кафедра театра,
кино и телевидения, Аберистутский университет
(Уэльс, Великобритания)

Ева Антилла, доктор искусств, профессор педагогики
танца, театральная академия Университета искусств
Хельсинки (Финляндия)

Ееро Тараста, PhD, почетный профессор, кафедра
философии, истории и искусствоведения, Университет
Хельсинки (Финляндия)

Жозе Луис Аростегио, PhD, профессор, кафедра
музыкального образования, Гранадский университет
(Испания)

Зухра Исмагамбетова, доктор философских наук,
профессор, кафедра религиоведения и культурологии,
Казахский национальный университет имени
аль-Фараби (Казахстан)

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

Мишель Биасутти, PhD, ассоциированный профессор,
Экспериментальная педагогика, Университет Падуа
(Италия)

Сетс Агбо, PhD, ассоциированный профессор,
Педагогический факультет, Университет Лейкхэд
(Канада)

Татьяна Портнова, доктор искусствоведения,
профессор, кафедра искусствоведения, Российский
государственный университет имени А. Н. Косыгина
(Россия)

Томаш Топоришик, PhD, ассоциированный
профессор, Факультет искусств, Университет
Любляны (Словения)

FOUNDER

Republican State Institution
“T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts”

EDITORIAL BOARD

Kabyl Khalykov, Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, Editor-In-Chief

Damir Urazymbetov, PhD, Deputy Editor-In-Chief

Yekaterina Reznikova, PhD, Editor

Svetlana Orlova, Editor of Russian texts

Togzhan Moldalim, MA, Editor of Kazakh texts

Andrey Kravtsov, Editor of English texts

Guzel Nurimbetova, Cover and Layout Designer

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 street,
050000, Almaty, Kazakhstan
+7 (727) 272 0499
caj.artstudies.kaznai@gmail.com
cajas.kz

EDITORIAL COUNCIL

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

Bakhyt Nurpeis, Doctor of Arts, Professor, Department
of History and Theory of Theatrical Art, T. K. Zhurgenov
Kazakh National Academy of Arts (Kazakhstan)

Birgit Beumers, PhD, Professor Emeritus, Department
of Theatre, Film & Television Studies, Aberystwyth
University (UK)

Eero Tarasti, PhD, Professor Emeritus, Department
of Philosophy, History and Art Studies, University
of Helsinki (Finland)

Eeva Anttila, Doctor of Arts, Professor of Dance
Pedagogy, Theatre Academy, University of the Arts
Helsinki (Finland)

Jose Luis Arostegui, PhD, Professor, Music Education
Department, Granada University (Spain)

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

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

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

Tatiana Portnova, Doctor of Arts, Professor,
Department of Art Studies, A. N. Kosygin Russian
State University (Russia)

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

Zukhra Ismagambetova, Doctor of Philosophical
Sciences, Professor, Department of Religious
and Cultural Studies, al-Farabi Kazakh National
University (Kazakhstan)

ӨНЕРДЕГІ ҰЛТТЫҚ ПЕН ЖОҒАРЫ ҰЛТТЫҚ КАТЕГОРИЯЛАРЫ

12 Редакциядан

**ARTS & HUMANITIES**

15 Ұлттық өзін-өзі тану стратегиясын іздеу жолындағы өнер
(түрік архитектурасы мысалында)

Евгений Кононенко

28 Этносимволизм назарындағы қазіргі қазақстандық қолөнері:
әдіснамалық аспектілері

Альмира Наурзбаева, Аман Ибрагимов

41 Шығыс музыкасындағы құйма құлақ әдісі: бүгінгі ахуалы
(қазақ аспапшылары мысалында)

Гүлзада Омарова, Қазанғап Тәттімбет

60 Мұғам Әзірбайжан мәдени мұрасын жаңғырту және даму үрдісінің
тұжырымдық өзегі ретінде

Севиль Фархадова

76 Қазақстанның қазіргі хореографиялық режиссурасының шағын формалары:
ұлттық мазмұн және ұлттықтан жоғары сценография

Самал Бәкірова, Анипа Кусанова

93 Заманауи қазақ көркемсуретті киносына семантикалық-семиотикалық
талдау (Сәбит Құрманбековтің “Оралман” фильмі мысалында)

Ақмоншақ Ахмет, Баубек Нөгербек

**REVIEW**

112 Секен Тұрысбектің «Көңіл толқыны» күйінің «Бұраң бел» стилінің
поэтикасында хореографиялық бейнеленуі

Людмила Жуйкова

122 Қосымша

КАТЕГОРИИ НАЦИОНАЛЬНОГО И НАДНАЦИОНАЛЬНОГО В ИСКУССТВЕ

13 От редакции



ARTS & HUMANITIES

15 **Искусство в поисках стратегии национального самоопределения
(на примере турецкой архитектуры)**

Евгений Кононенко

28 **Современное казахстанское ремесло в фокусе этносимволизма:
методологические аспекты**

Альмира Наурзбаева, Аман Ибрагимов

41 **Устные методы обучения в музыке Востока: современное состояние
(на примере казахских инструменталистов)**

Гульзада Омарова, Казангап Таттимбет

60 **Мугам как концептуальная ось процесса возрождения и развития культурного
наследия Азербайджана**

Севиля Фархадова

76 **Малые формы современной хореографической режиссуры Казахстана:
национальное содержание и наднациональная сценография**

Самал Бакирова, Анипа Кусанова

93 **Семантико-семиотический анализ в современном казахском игровом кино
(на примере фильма «Оралман» Сабита Курманбекова)**

Акмоншак Ахмет, Баубек Ногербек



REVIEW

112 **Хореографическое воплощение кюя Секена Турысбека «Настроение души»
в поэтике стиля «Буранибель»**

Людмила Жуйкова

123 Приложение

CATEGORIES OF NATIONAL AND SUPRANATIONAL IN ART

15 Editorial note

**ARTS & HUMANITIES**

15 **Art in Search of a Strategy of National Self-Determination
(on the Example of Turkish Architecture)**

Yevgeniy Kononenko

28 **Contemporary Kazakh Crafts in the Focus of Ethno-Symbolism:
Methodological Aspects**

Almira Naurzbayeva, Aman Ibragimov

41 **Oral Teaching Methods in Oriental Music: Current State
(on the Example of Kazakh Instrumentalists)**

Gulzada Omarova, Kazangap Tattimbet

60 **The Mugham as a Conceptual Axis of the Process of Revival and Development
of Azerbaijan's Cultural Heritage**

Sevil Farkhadova

76 **Small Forms of Contemporary Choreography Directing of Kazakhstan:
National Content and Supranational Scenography**

Samal Bakirova, Anipa Kussanova

93 **Semantic and Semiotic Analysis in Modern Kazakh Feature Cinema
(on Example of "Oralman" by Sabit Kurmanbekov)**

Akmonshak Akhmet, Baubek Nogerbek

**REVIEW**

112 **The Choreographic Embodiment of Seken Turysbek's
"The Soul Existence" Kyui in Poetics of the Buran Bel Style**

Lyudmila Zhuikova

124 **Appendix**

Редакциядан

2022 жылдан бастап *Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS)* өз басылымдарын тақырыптық бағыттарда шығарады. Бұл басылым «Өнердегі ұлттық және жоғары ұлттық категориялары» тақырыбына арналған. Мұндай категориялар адамзат қолымен жасаған өнер арқылы шындықты түсіну ретінде антропологиялық және мәдени аспектілерде жан-жақты келеді.

Генетикалық тәжірибе халық санасында жинақталып, дәуірдің заманауи мәдени мәтінімен трансгенерацияланып, мәңгілік идеялар мен жалпыадамзаттық құндылықтарды қамтиды. Мазмұны мен формалары қоғам дамуының әлеуметтік-саяси және мәдени-тарихи динамикасының өзара ықпалына байланысты жаңа қасиеттерге ие бола және анықтай отырып, көрсетілген категориялар шегінде әр уақытта өзгеріп отыруы мүмкін. Бұл ретте түпнұсқалық пен автохтонизмді сақтай алады.

Номерде көтерлген мәселелер:

«ұлттық идея» шеңберіндегі мәдени өзін-өзі анықтау, XIX ғасырдың аяғындағы «империялық» неоосмандық стиль стратегиясы, Түркия Республикасындағы ұлттық мұраны «ұлтшыл» және «аймақшылдық» ретінде түсіну; этносимволизмнің дәстүрлі ұлттық өнерге дискурсы және семиотикалық қатынасы; ұлттық музыканың заманауи өнер және этномузикадан тұрғысынан көріністері; Қазақстан ұлттық хореографиясы мен қазақ кинематографиясындағы ұлттық белгі жүйелерінің қазіргі даму кезеңдері; хореографиялық өнердегі халық музыкасы мен ұлттық пластиканың синтезі мәселелері.

Осылайша, *CAJAS* ұсынған мақалалар мен шолулар (7 том, № 2, 2022) Орталық Азия өнеріндегі ұлттық және жоғары ұлттықтың әдіснамалық мәселелерін және олардың заманауи өмірдегі өзара әрекеттесулерін анықтауға арналған.

**Қабыл Халықов,
бас редакторы**

От редакции

С 2022 года *Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS)* издает тематические номера. Настоящий том посвящен теме «Категории национального и наднационального в искусстве». Эти категории являются всеобъемлющими в антропологическом и культурологическом аспектах в контексте постижения истины средствами искусства.

Генетический опыт аккумулируется в народном сознании, трансгенерирует с современным культурным текстом эпохи и воплощает вечные идеи и общечеловеческие ценности. Содержание и формы каждый раз могут меняться в рамках указанных категорий, обретая и определяя новые качества при условии взаимовлияния социополитической и культурно-исторической динамики развития общества. При этом могут сохраняться самобытность и автохтонность.

В номере затронуты вопросы:

культурной самоидентификации в рамках «национальной идеи», стратегии «имперского» неоосманского стиля конца XIX в., «националистического» и «регионалистского» понимания национального наследия в Турецкой республике; этносимволизм как дискурс и семиотическое отношение к традиционному национальному искусству; рефлексии национальной музыки с точки зрения современного искусствознания и этномузыкального; современные этапы развития национальной хореографии Казахстана и национальные знаковые системы в казахской кинематографии; вопросы синтеза народной музыки и национальной пластики в хореографическом искусстве.

Таким образом, предлагаемые статьи и ревью *CAJAS* (т. 7, № 2, 2022) посвящены определению методологических вопросов национального и наднационального в искусстве Центральной Азии и их взаимодействию в современных реалиях.

**Кабыл Халыков,
главный редактор**

Editorial note

Since 2022, the *Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS)* publishes thematic issues. This volume is dedicated to the topic "The Categories of National and Supranational in Art". These categories are comprehensive in anthropological and culturological aspects in the context of perception of truth by means of art.

Genetic experience accumulates in the national consciousness, transgenerates with the epoch modern cultural text and embodies eternal ideas and universal values. The content and forms can be changed each time within these categories, acquiring and defining new qualities, provided that the sociopolitical and cultural-historical dynamics of the society development would interact. At the same time, it can preserve its identity and autochthonicity.

The issues touched on the following topics are:

cultural self-identification within the "national idea", the strategy of "imperial" neo-Ottoman style of late XIX century, "nationalist" and "regionalist" understanding of national heritage in the Republic of Turkey; ethnosymbolism as a discourse and semiotic attitude to traditional national art; the reflections of national music from the point of view of modern art and ethnomusicology; the modern stages of Kazakhstan national choreography development and national symbolic systems in Kazakh cinematography; issues of synthesis of folk music and national plastique in choreographic art.

Thus, the proposed articles and the *CAJAS* review (vol. 7, no. 2, 2022) are devoted to the definition of methodological issues of national and supranational in the art of Central Asia and their interaction in modern realities.

Kabyl Khalykov,
Editor-in-Chief



ИСКУССТВО В ПОИСКАХ СТРАТЕГИИ НАЦИОНАЛЬНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ТУРЕЦКОЙ АРХИТЕКТУРЫ)

Евгений Кононенко¹

¹ Государственный институт искусствознания
(Москва, Россия)

Аннотация. Сознательные апелляции к приоритету «национального» могут иметь различное идеологическое наполнение, от которого зависит выбор стратегии самоопределения конкретной культуры в определенный отрезок времени. Каждую из рассматриваемых в исследовании стратегий можно обозначить как «национальную», и каждая из них, с одной стороны, отвечала современным ей интернациональным трендам, а с другой – была во многом инспирирована реакцией на «вестернизацию» и «космополитизм» и осознанной необходимостью противопоставить угрозе экспансии интернациональной культуры (тракуемой как «чужеродная» и «безлика») самобытность, традиционность, почвенничество.

Показательным примером для демонстрации изменения представления о «национальных ценностях» и смены подобных стратегий оказывается зодчество поздней Османской империи и Турецкой республики. В XIX–XX вв. османская/турецкая архитектура неоднократно программно акцентировала приоритет национальных традиций по отношению к заимствованным интернациональным стилям, однако критерии культурной самоидентификации в рамках «национальной идеи» оказывались различными. Выделены три подобных стратегии: «имперская», которой соответствовал неоосманский стиль конца XIX в.; «националистическая», выразившая тюркистские идеалы младотурок; «регионалистская», отвечавшая расширенному пониманию национального наследия в Турецкой республике. В рамках этих последовательных стратегий менялись риторические цели официальной культуры, по-разному выражалась национальная идея, формулировались задачи искусства, осуществлялся выбор художественных образцов.

Понятие «национальное» может быть использовано для идентификации и самоидентификации той или иной культуры в интересах официальных доктрин или вопреки им, в пределах широкой или узкой этнической категории, государственных границ и/или региона, не совпадающего с административно-политическим делением.

Ключевые слова: стратегии национального самоопределения, османизм, неоосманский стиль, тюркизм, национальное архитектурное движение, регионализм.

Для цитирования: Кононенко, Евгений. «Искусство в поисках стратегии национального самоопределения (на примере турецкой архитектуры)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, с. 15–27. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.576.

Введение

Любая дискуссия о возможных проявлениях «национального» начала должна подразумевать несколько четких терминологических посылок. Во-первых, само понятие о нации является достаточно поздним, актуализированным лишь во второй половине XIX в., и было порождено необходимостью отграничения идеологической позиции от представления о наднациональном «имперском» государстве (Хомяков; Кольев). Во-вторых, «нация» не является ни объективной реальностью, ни строго научной дефиницией и остается «семантико-метафорической категорией», обретающей важность прежде всего в контексте группового и индивидуального самоопределения (Тишков 43). В-третьих, — что кажется принципиально важным для нашей темы, — введение понятия «нации» связывалось прежде всего с культурной (само)идентификацией: уже в знаменитой статье «Марксизм и национальный вопрос» (1913), введившей дефиницию терминов «национальность» и «нация», противопоставившей классовые и национальные интересы и на десятилетия определившей позиции советской науки, указывалось: «Рост газет и вообще литературы, некоторая свобода печати и культурных учреждений, рост народных театров и т. п., без сомнения, способствовали усилению “национальных чувств”» (Сталин 291).

В исторической перспективе акцентирование национального начала искусства, отражение им качеств и ценностей, присущих определенной

большой группе людей, объединяемых в нацию, становится актуальным в свете государственной идеи, однако в разных случаях обращение к «национальному» могло быть как частью государственной идеологии (в первую очередь в мононациональных государствах), так и антитезой такой идеологии (в этом случае ставился вопрос о несоответствии политики властей интересам представителей определенной национальности). В ряде случаев — прежде всего в многонациональных государствах — апелляции к категории «национальное» воспринимались как проявление оппозиционных настроений, неявного сепаратизма, противопоставление «наднациональным» (т. е. державным) интересам; именно поэтому, например, в советской историографии практически замалчивалась фигура «пантюкистского националиста» И. Гаспринского, а дискуссии о «национальной культуре» осторожно приняли форму исследования «народного искусства» (Некрасова).

Дискуссия и обсуждение

В череде поисков программных ориентиров для самосознания и самоопределения искусства показательным кажется пример поздней Османской империи и республиканской Турции, на протяжении нескольких десятилетий сменившей несколько идеологических доктрин, в значительной мере оказавших влияние на развитие как официальной государственной, так и национальной культуры.

Следует особо выделить два аспекта. С одной стороны, несмотря на значительное политическое

ослабление в XIX — начале XX в., Османская империя избежала участи территорий, в той или иной степени культурно зависимых от европейских держав, в частности — распространения в архитектуре каких-либо версий «колониального стиля» (характерных для британских Индии и Южной Африки, французских Северной Африки и Индокитая, голландской Ост-Индии, испанизированной Латинской Америки). С другой — программное обращение к европейскому опыту в рамках реформ Танзимата, проводившихся с 1840-х гг., сопровождалось знакомством с достижениями западной культуры, приглашением европейских мастеров, открытием новых учебных заведений с современными образовательными программами, обучением студентов за границей, и как следствие — расширением возможностей выбора образцов (Кононенко, «Иностраный вклад в формирование национального стиля турецкой архитектуры» 59–60).

Взаимодействие этих двух аспектов привело к тому, что на протяжении столетия — с середины XIX по середину XX в. — османская, а затем турецкая культура (и интересующая нас архитектура как чуткий барометр идеологических доктрин и политического заказа) прошла через несколько волн заимствуемых модных интернациональных стилей и противопоставлявшихся им локальных стратегий развития, имевших целью отражение приоритетов самосознания и направленных на оптимальное выражение критериев самоидентификации. Эти последовательные стратегии мы определим как «имперскую», «националистическую» и «регионалистскую».

Результаты

1. «Поворот к Европе», предпринятый в середине XIX в. османскими

реформистами, привел к проникновению в архитектуру Османской империи различных версий эклектичного историзма. Мало того, что в босфорских дворцах активно использовались элементы классического и барочного декора, в Стамбуле приглашенными европейскими зодчими возводились здания в стилях неоготика, необарокко, неоампир и специально адаптированной версии «мавританского стиля». Эти попытки перенесения на османскую почву заимствованных форм «национальных историзмов» вызвали резкое неприятие со стороны идеологов «новых османов», крепких патриотов-«государственников», акцентировавших необходимость выявления и отражения собственного культурного наследия. Эти призывы нашли отклик в культурной политике султанов Абдул-Азиза и Абдул-Хамида II, направленной на романтизацию славного прошлого, формирование «османского Ренессанса» и соответствовавшего ему национального архитектурного стиля, отличного от навязываемого «интернационализма» (Кононенко, «Османский архитектурный историзм и поиски национального стиля» 93–94). На достижение этой цели в рамках госзаказа была направлена подготовка фундаментального труда «Основы османской архитектуры», авторы которого (работавшие по султанскому заказу европейские реставраторы и зодчие) пытались, во многом следуя уже существовавшим западным изданиям, выделить элементы собственно «османского стиля» (Кононенко, «Иностраный вклад в формирование национального стиля турецкой архитектуры» 60).

Инструментами архитектурной визуализации официального османизма стал целый ряд учреждений, основанных в 1881–1883 гг.: Государственное управление строительных работ, Академия изящных искусств, Школа гражданских инженеров (Sev Y.,

Тарап, 69; Кононенко «“Тюркская идея” и поиски национального стиля в османской архитектуре» 231–232). Унифицированная подготовка мастеров под руководством приглашенных европейских преподавателей предполагала закрепление и распространение официального неоосманского стиля. В «эру Хамидийе» — долгое правление (1876–1909) Абдул-Хамида II, прекрасно осознававшего пропагандистское значение культовой архитектуры, — были реализованы почти полторы тысячи строительных проектов, и показательным аспектом культурной политики стало повышенное внимание к оформлению ранних центров Османской державы — Сёгюта, Бурсы, Кютахьи, подчеркивавшее историческую преемственность и ориентацию на раннеосманские образцы (Erkmen 112–124) (см. рис. 1).

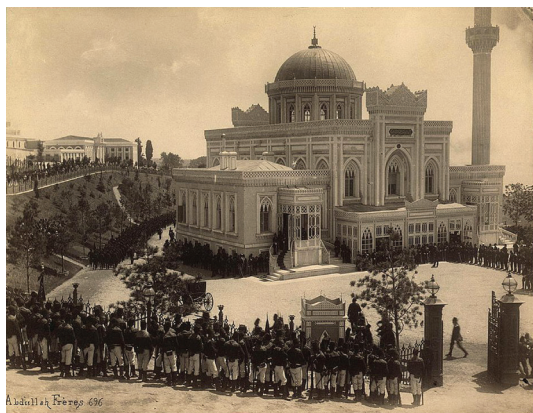


Рис. 1. Мечеть Хамидие. Стамбул. 1885–1886. Архитектор С. Бальян (?). Фото А. Фререса, 1880-е годы.

«Историзирующие» элементы одноименных мечетей Хамидие в Стамбуле, Кютахье, Самсуне, Рамазан-паша в Айдыне, Загнос-паша в Балыкесире, Фатих в Чанаккале свидетельствуют о сознательном отборе наиболее характерных конструктивных и декоративных черт, посредством которых должна была устанавливаться программная визуальная преемственность прошлого и настоящего. Образцом

для «османского Ренессанса» — той «классикой», которую следовало «возродить», — оказались сравнительно небольшие культовые сооружения позднесельджукского и раннеосманского периодов, когда (в романтизированных представлениях «новых османов») культура мусульман Анатолии еще сохраняла «национальную чистоту» и не подвергалась инородным (прежде всего византийскому, а затем итальянскому и французскому) влияниям (см. рис. 2).



Рис. 2. Мечеть Азизие. Пинарбаши. 1903–1913. Фото с сайта S. Burhanettin Akbaş — Yazı Arşivi.

Однако мощное землетрясение 10 июля 1894 г. остановило продвижение хорошо подготовленного идеологического проекта. Для восстановления зданий были привлечены европейские архитекторы, реставраторы и инженеры, и молодым османским зодчим пришлось стажироваться под руководством мастеров уже сдавшей позиции эклектики и входящего в моду модерна. В стамбульских постройках 1890–1900-х гг. весьма ограниченно применялись лишь некоторые элементы, наиболее отчетливо обозначающие

«османскую идентичность» — портики на стрельчатых арках, выносные карнизы на кронштейнах, низкие купола, изразцовые фризы (Кононенко, «“Тюркская идея” и поиски национального стиля в османской архитектуре» 233–244).

2. Политическое ослабление и военные поражения Османской империи в конце XIX в. продемонстрировали несостоятельность доктрины османства. На смену государственной концепции «новых османов» пришла националистическая идеология младотурок, в ходе революции 1908 г. восстановивших конституцию и ограничивших власть султана. На волне младотурецкого движения особую актуальность приобрели поиски культурной идентичности — уже не общегосударственной, османской, а именно национальной, турецкой. Апелляции к «национальному» идеологи младотурецкого движения использовали в оппозиции риторике государственной власти и имперского единства. Теоретик пантюркизма Зия Гёкальп настаивал на примате народной культуры над официальной («султанской») и противопоставлял этническое самосознание тюрков османской идеологии; таким образом, представления о «государственном» и «национальном» выражались в антитезе. Возникшая в 1908 г. Ассоциация архитекторов и инженеров декларировала необходимость поисков национальных корней и акцентирования «тюркских» элементов в официальном искусстве (Кононенко, «Иностраный вклад в формирование национального стиля турецкой архитектуры» 61; Bozdoğan, 34–55; Yavuz and Özkan, 51–67).

Политическая победа тюркизма хронологически совпала с переходом от эклектичного историзма к национальному неоромантизму в рамках стиля модерн: если «османский

Ренессанс» конца XIX в. отвечал имперской задаче напоминания об объединении государства, то перенесение на берега Босфора трендов модерна наложило на декларированное обращение к национальным (тюркским) корням. Каждая фаза развития политической идеологии удачно обретала собственный архитектурный стиль.

«Декоративное» направление неоосманского стиля, использовавшее для оформления современных зданий характерные традиционные элементы, вполне соответствовало поискам национального направления модерна, переход к которому маркировало «Первое национальное архитектурное движение» (*Birinci Ulusal Mimarlık Akımı*). Однако представления о какой-либо турецкой (как и тюркской) архитектуре, отличной от османской, на тот момент не существовало. Речь шла о риторическом присвоении наработок неоосманского стиля: и мастера, и программы обучения, и собственно архитектурная практика оставались прежними (Кононенко, «Османский архитектурный историзм и поиски национального стиля» 100–102).

В турецкой историографии история «Первого национального архитектурного движения» отсчитывается от окончания строительства здания Почтамта (архитектор М. Ведат Тек) в стамбульском районе Сиркеджи; однако комплекс, завершённый в послереволюционном 1909 г., был заложен еще в 1905 г., а проектировался в 1903, когда ни о турецком модерне, ни о каком-либо «национальном архитектурном движении» речь не шла (см. рис. 3). Таким образом, «теоретическая база» была подведена под представления о «тюркском искусстве» намного позже, чем появились архитектурные памятники, которые олицетворяли «тюркскую идею» (Bozdoğan, 16–18; Ersoy, 241–242).



Рис. 3. Почтамт. Стамбул. 1903–1909. Архитектор М. Ведат Тек. Фото Е. Кононенко, 2014.

Турецкие зодчие 1910-х гг. создавали обобщенный архитектурный образ, отсылавший уже не к конкретным историческим памятникам (как это было в архитектуре «османского Ренессанса»), а скорее, к желаемому *представлению* о соответствии национальной культуре. Они уже не ограничивались репертуаром неоосманского стиля, предложенным в «Основах османской архитектуры», и обращались к различным пластам средневекового анатолийского архитектурного наследия, применяя анахроничные конструкции, материалы, элементы декора, вплоть до столь ценимых Гёкальпом продуктов традиционных ремесел и промыслов (стамбульские частные особняки, гробницы, мечети Хобьяр, Бебек, Кюльюглу в Бостанджи, Амине Хатун в Бакыркёе). Подобная эксплуатация «цитат» вполне соответствовала методам модерна, однако главными задачами снова стали поиски, во-первых, оптимальной визуализации критериев самоидентификации (теперь уже в рамках не общегосударственной, а национальной принадлежности) и, во-вторых, именно локального, национального варианта привнесенного интернационального стиля (аналогии ар-нуво, югендштиль, сецессион, либерти и т. д.) (см. рис. 4).

Риторика «Первого национального архитектурного движения», обращенная к истории тюркской культуры, к славному прошлому турок, прекрасно

послужила и задачам визуального воплощения правопреемственности Турецкой республики по отношению к упраздненному в 1922 г. султанату и легитимизации нового строя в глазах приверженцев старого режима. Мастера этого направления в рамках национального модерна использовали сложившийся иконографический репертуар для создания образа, соответствовавшего новой национально-государственной доктрине (Bozdoğan, 36–54; Кононенко «Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой» 156) (см. рис. 5).



Рис. 4. Мечеть Хобьяр. Стамбул. 1909. Архитектор М. Ведат Тек. Фото Е. Кононенко, 2016.



Рис. 5. Анкара Палас. Анкара. 1924–1928. Архитекторы А. Кемалеттин, М. Ведат Тек. Фото 1930-х годов.

Однако уже к началу 1930-х гг. и неоосманский, и «тюркский» репертуар стал восприниматься как консервативный пережиток: образы революционного обновления страны требовали иных, ультрасовременных выразительных средств, радикального разрыва с «султанским прошлым». Наиболее востребованным трендом «архитектуры Революции» (*Inkılâp Mimarisi*) стали ассоциирующиеся с индустриализацией, прогрессом и чистым функционализмом лаконичные формы интернационального авангардизма (Кононенко «Иностранский вклад в формирование национального стиля турецкой архитектуры» 62; *Vozdoğan*, 56–152).

3. Уже к концу 1930-х гг. правящая Народно-республиканская партия декларировала необходимость акцентирования турецких национальных особенностей и традиций в противовес космополитичному «революционному модерну», приведшую к формированию представления о новой «национальной архитектуре» (*Millî mimarî*).

К концу 1940-х гг. сформировалось «Второе национальное архитектурное движение» (*İkinci Ulusal Mimarlık Akımı*), программно направленное на поиск и выражение уже не национальных (тюркских, турецких), а региональных (анатолийских) особенностей, характеризующееся интересом к древним памятникам — материалу, исключенному из числа источников как неоосманской, так и «пантюркистской» архитектуры. Представление о «национальном» теперь включало не только и не столько этническую и/или религиозную принадлежность, но и осознание историко-территориального наследия как необходимой составляющей турецкой традиции и самоидентификации. В этом контексте не удивительны

увлечение археологией, «хеттская тема» в оформлении Аныткабира (мавзолея Ататюрка), насыщение построек античными элементами, имитация византийской техники, сельджукские мотивы в декоре ряда провинциальных мечетей. Архитектура «Второго национального движения» уделяла особое внимание адаптации трендов мирового зодчества (особенно в жилищном строительстве) к локальным условиям климата, освещения, рельефа местности, традиционным строительным материалам (Кононенко «Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой» 157–161; *Özaslan*, 344–346) (см. рис. 6, 7, 8).



Рис. 6. Мечеть Шишли. Стамбул. 1945–1949. Архитектор В. Эгели. Фото конца 1940-х годов.



Рис. 7. Кофейня «Ташлик». Стамбул. 1948. Архитектор С. Эльдем. Фото 1950-х годов.



Рис. 8. Аныткабир. Анкара. 1944–1953.
Архитекторы Э. Онат, А. О. Арда.
«Львиная аллея». Фото Е. Кононенко, 2009.

Обсуждение многих значимых конкурсных проектов 1950–1960-х гг. сводилось к дискуссии на тему «Интернационализм или регионализм?», и в тех случаях, когда право выбора оставалось за правительственными инстанциями, предпочтение отдавалось именно второму варианту (Sey and Tapan 73). Турецкие теоретики искусства сформулировали идею о том, что «тренд современности» в искусстве может приобретать выраженную национальную окраску, а турецкие архитекторы в целом ряде построек смогли продемонстрировать, как именно эта идея может быть удачно реализована на практике.

Заключение

История османской, а затем турецкой архитектуры в течение второй половины XIX — первой половины XX в. демонстрирует использование нескольких стратегий самоопределения. Каждую из этих стратегий можно обозначить как «национальную», и каждая из них, с одной стороны, отвечала современным ей интернациональным трендам, а с другой — была во многом инспирирована реакцией на «вестернизацию» и «космополитизм» и осознанной необходимостью противопоставить угрозе экспансии интернациональной культуры (тракуемой как «чужеродная» и «безликая»)

самобытность, традиционность, почвенничество. Однако идейное наполнение каждой из выделенных стратегий и понимание «национальной традиции» оказывалось различным в зависимости от требований конкретного исторического момента и особенностей актуализации оппозиции «свое/чужое».

Идеология «новых османов» и представление об «османском ренессансе» использовали неоосманский архитектурный стиль для выражения идеи могущества наднационального государства, достигнутого под властью правящей династии. Эта же парадигма декора была использована младотурками для визуализации риторики тюркизма, и даже турецкие исследователи вынуждены констатировать, что на протяжении всей первой половины XX в. именно национализм оставался движущей силой турецкой культуры (Bozdoğan 295). Идеологи «Второго национального архитектурного движения» предпочли локализовать представление о «национальном» в рамках государственных границ Турецкой республики и вместе с тем расширили понимание «традиции» до самых древних пластов истории культуры Анатолии.

Сказанное позволяет лишний раз напомнить о расплывчатости понятия «национальное». Это понятие может быть использовано для идентификации и самоидентификации той или иной культуры в интересах официальных доктрин или вопреки им, в пределах широкой или узкой этнической категории, государственных границ и/или региона, не совпадающего с административно-политическим делением. К счастью, тонкости использования понятийного аппарата, изменение границ, выбор стратегий самоопределения и тем более их позднейшие оценки не влияют на художественные достоинства самих произведений.

Список источников

- Bozdoğan, Sibel. *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*. Seattle-London, University of Washington Press, 2001.
- Erkmen, Alev. *Geç Osmanlı Dünyasında Mimarlık ve Hafıza: Arçiv, Jubile, Abide*. İstanbul, Akın Nalça Kitapları, 2011.
- Ersoy, Ahmet. *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary. Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire (Studies in Art Historiography)*. Farnham, Ashgate, 2015.
- Özaslan, Nuray. "The Role of Architectural History in Building Modern Turkish Architecture." *The Journal of International Social Research*, vol. 4, iss. 17, 2011, pp. 339–347, www.sosyalarastirmalar.com/articles/the-role-of-architectural-history-in-building-modern-turkish-architecture.pdf. Дата доступа 10 сентября 2021.
- Sey, Yildez, and Mete Tapan. "Architectural Education in Turkey. Past and Present." *Mimar: Architecture in Development*, vol. 10, 1983, pp. 69–75.
- Yavuz, Yusuf, and Suha Özkan. "Finding A National Idiom: The First National Style." *Modern Turkish Architecture*, editors Renata Holod and Ahmet Evin. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1984, pp. 51–68.
- Кольев, Андрей. *Нация и государство. Теория консервативной реконструкции*. Москва, Логос, 2005.
- Кононенко, Евгений. «Тюркская идея» и поиски национального стиля в османской архитектуре». *От религиозного реформаторства к европеизации культуры мусульман. К 155-летию со дня рождения Исмаила Гаспринского*. Москва, Государственный институт искусствознания, 2016, с. 226–246.
- Кононенко, Евгений. «Иностраный вклад в формирование национального стиля турецкой архитектуры». *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История, Международные отношения*, т. 15, вып. 4, 2015, с. 59–64. DOI: 10.18500/1819-4907-2015-15-4-59-64.
- Кононенко, Евгений. «Османский архитектурный историзм и поиски национального стиля». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, т. 6, вып. 1, 2016, с. 92–103, artsjournal.spbu.ru/article/view/2021. Дата доступа 10 сентября 2021.
- Кононенко, Евгений. «Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой». *Искусствознание*, № 3–4, 2014, с. 155–182, artstudies.sias.ru/upload/2014_3-4_154-182_kononenko.pdf. Дата доступа 10 сентября 2021.
- Некрасова, Мария. *Народное искусство как часть культуры: теория и практика*. Москва, Изобразительное искусство, 1983.
- Сталин, Иосиф. «Марксизм и национальный вопрос». Сталин, Иосиф. *Сочинения*. Т. 2. Москва, ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы, 1946.

Тишков, Валерий. «Нация». *Новая философская энциклопедия*. Т. III. Редакционный совет: Степин, Вячеслав, и другие. Москва, Мысль, 2010, с. 41–43.

Хомяков, Петр. *Человек, государство, цивилизация и нация. Развенчание мифов и поиск гармонии*. Москва, Эдиториал УРСС, 1998.

References

Bozdoğan, Sibel. *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*. Seattle-London, University of Washington Press, 2001.

Erkmen, Alev. *Geç Osmanlı Dünyasında Mimarlık ve Hafıza: Arçiv, Jubile, Abide*. İstanbul, Akın Nalça Kitapları, 2011.

Ersoy, Ahmet. *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary. Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire (Studies in Art Historiography)*. Farnham, Ashgate, 2015.

Khomyakov, Pyotr. *Chelovek, gosudarstvo, tsivilizatsiya i natsiya. Razvenchaniye mifov i poisk garmonii [Man, State, Civilization and Nation. Debunking Myths and Searching for Harmony]*. Moscow, Editorial URSS, 1998. (In Russian)

Koliev, Andrey. *Natsiya i Gosudarstvo. Teoriya konservativnoi rekonstruktsii. [Nation and State. Theory of Conservative Reconstruction]*. Moscow, Logos, 2005. (In Russian)

Kononenko, Yevgeniy "Inostrannyi vklad v formirovaniye natsionalnogo stilya turetskoy arkhitektury." ["Foreign Contribution to Formation of National Style of Turkish architecture."] *Izvestiya Saratovskogo universiteta*, vol. 15, iss. 4, 2015, pp. 59–64. DOI: 10.18500/1819-4907-2015-15-4-59-64. (In Russian)

Kononenko, Yevgeniy. "Turetskaya mechet: mezhdru neoklassikoy i ne-klassikoy." ["Turkish Mosque: Between Neoclassical and Non-Classical."] *Iskusstvoznaniye*, no. 3–4, 2014, pp. 155–182, artstudies.sias.ru/upload/2014_3-4_154-182_kononenko.pdf. Accessed 10 September 2021. (In Russian)

Kononenko, Yevgeniy. "'Tyurkskaya ideya' i poisk natsionalnogo stilya v osmanskoy arkhitekture." ["'Turkic idea' and Search for National Style in Ottoman Architecture."] *Ot religioznogo reformatorstva k yevropeizatsii kultury musulman. K 155-letiyu so dnya rozhdeniya Ismaila Gasprinskogo [From Religious Reformation to Europeanization of Muslim Culture. To the 155th Anniversary of Ismail Gasprinsky Birth]*. Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2016, pp. 226–246. (In Russian)

Kononenko, Yevgeniy. "Osmanskiy arkhitekturnyy istorizm i poiski natsionalnogo stilya." ["Ottoman Architectural Historicism and Search for National Style."] *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvedeniye*, vol. 6, iss. 1, 2016, pp. 92–103, artsjournal.spbu.ru/article/view/2021. Accessed 10 September 2021. (In Russian)

Nekrasova, Mariya. *Narodnoye iskusstvo kak chast kultury: teoriya i praktika [Folk Art as a Part of Culture: Theory and Practice]*. Moscow, Izobrazitelnoye iskusstvo, 1983. (In Russian)

Özaslan, Nuray. “The Role of Architectural History in Building Modern Turkish Architecture.” *The Journal of International Social Research*, vol. 4, iss. 17, 2011, pp. 339–347, www.sosyalarastirmalar.com/articles/the-role-of-architectural-history-in-building-modern-turkish-architecture.pdf. Accessed 10 September 2021.

Sey, Yildez, and Mete Tapan. “Architectural Education in Turkey. Past and Present.” *Mimar: Architecture in Development*, vol. 10, 1983, pp. 69–75.

Stalin, Joseph. “Marksizm i natsionalniy vopros.” [“Marxism and National Question.”] *[Stalin, Joseph. Essays]*, vol. 2. Moscow, OGIZ, State Publishing House of Political Literature, 1946. (In Russian)

Tishkov, Valeriy. “Natsiya.” [“Nation.”] *Novaya filosofskaya entsiklopediya [New Philosophy Encyclopedia]*, vol. 3, edited by Vyacheslav Styopin, et al. Moscow, Mysl, 2010, pp. 41–43. (In Russian)

Yavuz, Yusuf, and Suha Özkan. “Finding A National Idiom: The First National Style.” *Modern Turkish Architecture*, editors Renata Holod and Ahmet Evin. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1984, pp. 51–68.

Евгений Кононенко

Мемлекеттік өнертану институты (Мәскеу, Ресей)

ҰЛТТЫҚ ӨЗІН-ӨЗІ ТАҢУ СТРАТЕГИЯСЫН ІЗДЕУ ЖОЛЫНДАҒЫ ӨНЕР (ТҮРІК АРХИТЕКТУРАСЫ МЫСАЛЫНДА)

Аңдатпа. «Ұлттық» басымдыққа саналы үндеулер белгілі бір уақыт кезеңінде белгілі бір мәдениеттің өзін-өзі анықтау стратегиясын таңдауды анықтайтын әртүрлі идеологиялық мазмұнға ие болуы мүмкін. Зерттеуде қарастырылған стратегиялардың әрқайсысын «ұлттық» деп белгілеуге болады және олардың әрқайсысы, бір жағынан, қазіргі заманғы халықаралық тенденцияларға сәйкес болған, ал екінші жағынан, негізінен «батыстандыру» мен «космополитизм» және халықаралық мәдениеттің («бөтен» және «бетсіз» деп түсіндіріледі) экспансия қаупіне өзіндік ерекшелігімен, дәстүрлілігімен және почвенізімімен қарсы тұрудың саналы қажеттілігі реакциядан шабыттанды.

Осман империясының және Түркия Республикасының архитектурасы «ұлттық құндылықтар» идеясының өзгеруін және мұндай стратегиялардың ауысуын көрсетудің көрнекі мысалы болып табылады. XIX–XX ғасырларда османдық/түрік сәулет өнері қабылданған халықаралық стильдерге қатысты ұлттық дәстүрлердің басымдылығын бірнеше рет бағдарламалық түрде атап көрсетті, алайда «ұлттық идея» шеңберіндегі мәдени өзін-өзі анықтау критерийлері әртүрлі болды. Мұндай үш стратегия анықталды: XIX ғасырдың аяғындағы нео-османлы стильі сәйкес келетін «империялық» стратегия; жас түріктердің түркілік идеалын білдіретін «ұлтшыл» стратегия; Түркия Республикасындағы ұлттық мұра туралы кеңейтілген түсінікке сәйкес келетін «аймақтық» стратегия. Осы дәйекті стратегиялардың аясында ресми мәдениеттің риторикалық мақсаттары өзгеріп, ұлттық идея әртүрлі білдіріліп, өнердің міндеттері тұжырымдалып, көркемдік үлгілері таңдалды.

«Ұлттық» ұғымы белгілі бір мәдениетті ресми доктриналардың мүдделеріне сай немесе оларға қайшы келетін кең немесе тар этникалық категорияның, әкімшілік-саяси бөлініспен сәйкес келмейтін мемлекеттік шекаралардың және/немесе аймақтың шегінде анықтау және өзін-өзі анықтау үшін пайдаланылуы мүмкін.

Тірек сөздер: Ұлттық өзін-өзі анықтау стратегиялары, османшылдық, нео-османлы стиль, түркілік, ұлттық архитектуралық қозғалыс, аймақшылдық.

Дәйексөз үшін: Кононенко, Евгений. «Ұлттық өзін-өзі тану стратегиясын іздеу жолындағы өнер (түрік архитектурасы мысалында)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, 15–27 б. DOI: www.10.47940/cajas.v7i2.576.

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Yevgeniy Kononenko

State Institute for Art Studies (Moscow, Russia)

ART IN SEARCH OF A STRATEGY OF NATIONAL SELF-DETERMINATION (ON THE EXAMPLE OF TURKISH ARCHITECTURE)

Abstract. Conscious appeals to the priority of "national" one can have a different ideological content, which determines the choice of a strategy for self-determination of a particular culture in a certain period of time. Each of the strategies, considered in the study, can be designated as "national" one, and each of them, on the one hand, corresponded to contemporary international trends, and on the other hand, was largely inspired by a reaction to "westernization" and "cosmopolitanism" and perceived need to oppose the threat of expansion of international culture (interpreted as "alien" and "faceless") originality, traditionalism, return to the native soil.

An illustrative example for demonstrating a change in the idea of "national values" and a change of such strategies is the late Ottoman Empire's and the Republic of Turkey's architecture.

In the XIX–XX centuries Ottoman/Turkish architecture repeatedly programmatically opposed the priority of national traditions to borrowed international styles, however, the criteria for cultural self-identification within the framework of the "national idea" turned out to be different. Three such strategies have been identified: the "imperial" one, which corresponded to the neo-Ottoman style of the late 19th century; "nationalist", expressing the Turkist ideals of the Young Turks; "regional", corresponding to an expanded understanding of the national heritage in the Republic of Turkey. As part of these successive strategies, the rhetorical goals of official culture changed, the national idea was expressed, the tasks of art were formulated, and artistic samples were chosen in different ways.

The concept of "national" can be used to identify and self-identify a particular culture in the interests of official doctrines or contrary to them, within a broad or narrow ethnic category, state borders and/or a region that does not coincide with the administrative-political division.

Keywords: Strategies of national self-determination, Ottomanism, neo-Ottoman style, Turkism, national architectural movement, regionalism.

Cite: Kononenko, Yevgeniy. "Art in Search of a Strategy of National Self-Determination (on the Example of Turkish Architecture)." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 1, 2022, pp. 15–27. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.576.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares that there is no conflict of interests.

Автор туралы мәлімет:

Евгений Иванович Кононенко — өнертану докторы, профессор, Мемлекеттік өнертану институты Азия және Африка өнерінің секторы менгерушісі (Мәскеу, Ресей)

Сведения об авторе:

Евгений Иванович Кононенко — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания (Москва, Россия)

Author's bio:

Yevgeniy I. Kononenko — Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Asian and African Art, State Institute for Art Studies (Moscow, Russia)

CONTEMPORARY KAZAKH CRAFTS IN THE FOCUS OF ETHNO-SYMBOLISM: METHODOLOGICAL ASPECTS

Almira Naurzbayeva¹, Aman Ibragimov²

¹ Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)

² Abai Kazakh National Pedagogical University
(Almaty, Kazakhstan)

Abstract. The issues of studying symbolism and symbol-creativity in the art of contemporary Kazakh crafts have made the methodological potential of Anthony Smith's ethno-symbolic concept topical. Relying on the scholar's belief that national traditions are based on a set of stable ethno-cultural symbols that ensure their longevity and vitality, contemporary Kazakh craft can be studied in the aspect of national identity. Anthony Smith's ethno-symbolic discourse allows us to consider objects of national culture in their historical dynamics as a reconstruction of stable symbolic structures that preserve the national identity core. The study raises the conceptual issue of "ethnicity" and "nationality", as Anthony Smith's very position is conceptually opposed to the ideas of both constructivists and supporters of primordialism. The scholar believes that the cultural basis of a nation, its current state depends on "previous development", on cultural traditions, language and ethnic symbols. Thus, the issues of cultural and national identity appear to be correlated in the aspect of tradition and modernity problem. Craft as a cultural phenomenon of one or another nation bears the stamp of ethnogenesis, in which the whole complex of social dynamics, conditioned by the ontological nature of various forms of human community, participates. Pierre Bourdieu's theory of socio-analysis on the two-structure society, consisting of production practices and "symbolic matrices" involved in sociogenesis, allows us to use its principles as a methodological approach to the study of both traditional crafts and their modern forms in the aspect of issues of cultural identity, the modernization of the past, the revival of traditional experience, etc. The analysis of some trends in contemporary Kazakh craft has shown that the aspiration for identity to a cultural "pattern" is oriented towards established ethno-cultural symbols. Ethno-symbolic discourse makes the semiotic attitude to traditional symbolism topical. It can be said with confidence that the ethno-symbolic approach opens up new opportunities to consider craft and traditional art as factors influencing the formation and preservation of cultural identity.

This article was prepared as part of the Ministry of Education and Science of Kazakhstan project AR09259862 "Research of Traditional Crafts of Modern Kazakhstan: State and Search for Preservation".

Keywords: contemporary Kazakh craft, identity, ethno symbolism, Anthony Smith, animalistic symbols, branding.

Cite: Naurzbayeva, Almira, and Aman Ibragimov. "Contemporary Kazakh Crafts in the Focus of Ethno-Symbolism: Methodological Aspects." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 28–40. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.575.

Introduction

Modern Kazakh craft arouses research interest from the perspective of understanding it in various aspects, which reflect both general and local trends in the field of art and culture, due to civilizational, paradigmatic, technological, communicative and other shifts in the global world. This interest is also actualized by the search for a national, civilizational identity that certifies the place of Kazakh culture as a subject and factor in the community of world cultural diversity, which became possible with the independence of the Republic of Kazakhstan.

Craft, first of all, as a man-made, basically, traditional form of creativity, to a greater extent bears the historical stamp of intangible and material culture of people. And, as you know, it unites various forms of creative activity, ranging from home, including artistic, professional crafts, folk crafts, to the sphere of creative industries and new types of crafts in the field of digital technologies.

Craft as creativity is changeable in the pragmatic, aesthetic, semiotic, artistic aspects of its functionality, since it is immersed in each subsequent cultural integrity in a different from its arche, diverse in its structure context. Such a multidimensionality of this phenomenon and its study raises questions of a theoretical and methodological nature, in each case objectifying research campaigns that open up new prospects for its study.

Of course, craft as a cultural phenomenon has the horizons of its subject area, determined by one or another research interest. In understanding

the ways of interpreting the artistic, aesthetic and pragmatic content of the art of modern Kazakh handicraft, it is possible to trace the socio-cultural processes of which this sphere of creative activity is a part. In particular, in this case, the question of trends in the development of modern craft in the aspect of cultural and national identity is of interest.

The issues of studying trends in modern Kazakh craft art in the plane of theoretical and methodological aspects of the issue of cultural identity are relevant as an explication of the thesis about the modernization of the past, about the legitimacy of certain concepts and constructs existing in the field, both of various concepts and sciences.

The purpose of this article is to clarify the methodological correlation of the issue of cultural identity, viewed through the prism of ethnosymbolism, and the trends observed in the art of modern Kazakh craft.

The questions of cultural identity inevitably appeal to the concepts of “ethnicity”, “nation” and their derivatives, around which theoretical discussions do not cease in various conceptual practices. Therefore, their explicit categorization will be required, the procedure corresponding to the objectives of this study, i.e. the content substantiation of these concepts used in this context. The subject area of the study identified issues of cultural identity developed in the aspect of methodological substantiation of the principles of constructivist structuralism by Pierre Bourdieu (Socioanalysis), as well as the main provisions of ethnosymbolism concept by Anthony Smith (Ethnosymbolism and Nationalism: A Cultural Approach). The justification of this

methodological approach is one of the main objectives of this article.

The results of the study are the provisions formulated in the following theses: the ethnosymbolic discourse of modern Kazakh craft has prospects for symbol-making with new meanings; one of the trends in the development of modern Kazakh craft, considered in the aspect of identity to a cultural and historical “sample”, an artifact, is observed in design oriented to established ethno-cultural symbols, with a preference for archaic animalistic mode of a sign. Finally, a new semiotic attitude to traditional symbolism finds its expression in the part of branding in which the performativity of national identity dominates, based on an established mytho-symbolic complex.

Methods

The methodological dominance of the set goals and objectives initiated the discussion of controversial theoretical concepts, as well as the justification of their interpretation, based on the methodology of socioanalysis of the French scientist Pierre Bourdieu, which has not yet been mastered in the domestic scientific field (37). The methodology of socioanalysis is based on the synthesis of structuralist and constructivist approaches, since, in his opinion, the structures of society are binary: both “first-order reality” – production practices and “second-order realities” – “symbolic matrices”, i.e. social representations. Both “realities” are in interaction and participate in the process of sociogenesis.

The methods of Pierre Bourdieu’s socioanalysis are applicable to the study of artistic, aesthetic and pragmatic content of both individual crafts and general trend of their development as actualized codes and matrices of national and cultural identity. The latter makes it possible to approach the understanding of cultural processes through the prism of preferences,

interpretations of identification codes that act as algorithms for stratification and communication of a particular society as an ethnos and (or) nation. Actually, this research approach has an inverse correlation. “With the help of structuralism, I want to say that in the social world itself, and not only in symbolism, language, myths, etc., there are objective structures independent of the consciousness and will of agents, capable of directing or suppressing their practices or ideas. With the help of constructivism, I want to show that there is a social genesis, on the one hand, of schemes of perception, thinking and action, which are integral parts ...” (32) of the structure of society,” Pierre Bourdieu believes.

Such a methodological message is supported by the ideas of Lev Gumilev about the unity of the process of ethno- and-cultural genesis. With all the existing controversial interpretations of his theory of passionarity based on the ideas of Eurasianism, as well as the indisputability of his scheme of phases of ethnos development, I think this idea deserves the attention of researchers (Ethnogenesis and the biosphere of the Earth). Taking into account the correlativity of the processes of ethnogenesis and cultural genesis, the concepts of “ethnic” and “national”, in accordance with the accepted methodological task of this study, are interpreted as dispositives within the designated cultural and historical boundaries.

The Anthony Smith’s concept of role of cultural symbols in the formation of identity in the context of studying the process of nation-building, and considering it from the perspective of historical nationality and ethnopolitical community, does not contradict the basic principles of the methodology of socioanalysis.

The methods of observing the ongoing processes in the socio-cultural sphere, as well as the analysis of available literature

and information sources on the practice of the art of modern Kazakh artisans (Alibek Kazhgaliuly), provides an illustrative platform for the ongoing research and substantiation of the choice effectiveness of methodological approaches.

Discussion

Scientific interest in folk art, applied art, craft as a whole has intensified for the most part in historical and ethnographic studies, which, by and large, fulfill the mission of reviving knowledge about the origins, history of the national culture of the Kazakhs. In the last two decades, in the study of Kazakh craft, there has been a scientific and methodological turn of objectification of this phenomenon as a special kind of way of fixing the coordinates of the human life world, the language of art and the way of communication with the outside world and the transfer of knowledge about it.

One of the main methodological messages of such studies is the idea of traditional crafts as a form of artistic and aesthetic, ideological self-expression and reproduction of the Kazakh worldview. Therefore, the objective of such research interests is dominated by works devoted mainly in a broad sense to the “language” of traditional crafts. From a wide range of studies of modern Kazakh craft in this aspect, attention is drawn to the works of the authors, in which there is a reliance on the methodological principles of semiotic interpretations, which, as is known, have prospects for expansion towards the objective vision of the phenomenon or process being studied.

Alibek Kazhgaliuly's work “The Organon of Ornament” is distinguished by the understanding of ornament as a system of a special language, “with the help of which ancient man transferred to the plane his ideas about time and space, about life and death, about the cosmos and the place of man ...” (Organon of ornament 7). Considers

an ornament as a graphic hypostasis of a myth or a “visual archetype”.

From the standpoint of anthropology, the author analyzes ornament as a sign embodying the conceivable world with its internal logic of the symbols used, puts forward the position that the ornament is not a reproduction of the object in the sign, but is something arising from the systemic relationships of visually perceived signs. In another work, “Oyu and oi” by Alibek Kazhgaliuly, addressing the problem of typology of Kazakh ornament in a comparative aspect. Kazakh felt patterns – “oyu” and “ornek” are distinguished by the peculiarities of the “method of dividing the artistic space”: “Kazakhs treat the figure and the background that shades it” (Oy and oy 7) – the author believes.

The study of Nursultan Alimbay (Traditional Kazakh Carpets and Carpet Products: Types, Composition, Semantics) is devoted to the study of the Kazakh carpet-making tradition on the basis of the collection of carpets and carpet products of the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan. The study of the structure of ornamental space of the traditional carpet, the semantics of ornamental composition leads the author to the conclusion that they embody the ideal model of the organization of society in the traditional ideas of the Kazakhs. The author considers the use of Kazakh carpet-making terminology to be scientifically correct when the names of products are nominated based on the characteristics of the source material, manufacturing techniques and practical purposes.

Shaizada TokhtAbaieva's book “The Artistic Felt of the Kazakhs” (8) is devoted to the analysis of language and description of the Kazakhs' nightmare. The author calls decorative felt an “artistic ethnocode”, which, along with practical functions, plays an artistic and aesthetic, iconic role. The expanded semiotic approach

revealed the interrelationships of production processes with the customs, rituals of the Kazakhs, oral and poetic creativity, which was further studied in the work of this author “Symbolism of Objects of Traditional Life of the Kazakhs” (8).

The yurt as a model of the universe and the symbolic space of a traditional dwelling is the object of many scientific studies. As it is known, the symbolic space of yurt is a system of codes modeled by various projections of socio-cultural experience, its structural elements are structures of the sacred yurt system: material and manufacturing techniques, decor, installation rules, etc., which is due to the systemic connection with some traditional taboos, superstitions, rituals and customs.

An example of an integrated approach to the study of yurt is the study of Asia Nurdubayeva (Kiiz uy: the structure of spatiality), dedicated to the study of the structure of yurt spatiality. Based on the methodological principles of the subject of study as an integrity corresponding to its ontological features, the author puts forward the idea that “the spatial relations of kiiz uy unfold, manifest and live in a variety of forms of structures, elements, utensils, and are also described in myths, legends, rituals, rituals accompanying the construction and use of housing.” The structural and semiotic interpretation of kiiz uy in combination with the socio-symbolic approach revealed the structures of spatiality as ontological meanings of the social ties of traditional Kazakh society.

The works considered, which are different in terms of problems, combine methodological searches and new approaches to the study of traditional Kazakh crafts and related cultural artifacts: they mainly master the principles of semiotics and its derivatives. This interest is primarily due to the understanding features of the traditional Kazakh culture

language, its semantic and symbolic nature of the meaning of the world and its perception.

Another study position in the study of picture of modern Kazakh craft is associated with interest in the continuity of cultural and historical heritage as the basis of national tradition and its interpretation in design and artistic solutions in the products of artisans, craftsmen. Basically, these studies are aimed at identifying the object’s historical model identity or the methods of modernization of this sample, a review of the popular products of craftsmen, and finally, some aspects of branding in handicraft production (Sultanova Madina, 10; Khazbulatov Andrey, 11).

At the same time, various spheres of handicraft production that are actively emerging as business or cultural projects remain insufficiently studied. There are also open questions about the development of the theoretical and methodological basis for the research of modern Kazakh crafts and related social and cultural processes.

Results

When craft is understood as the primary form of production of a material product that participated in the process of cultural genesis, respectively, and the sociogenesis of traditional societies, this gives rise to a stable idea of its conservative, unchanging nature. However, the historical and cultural dynamics and changes in the structure of society, its institutions, production technologies cannot but affect the nature of the craft, the appearance of its new types, transformations of artistic and aesthetic design solutions, etc. Meanwhile, more significant in determining the nature of craft is that it has a stable “gene” of cultural memory, fixed in the sphere of ontologically valuable orientations of society. Moreover, these landmarks are at the same time the identification keys of community

that organizes the space of its being, transmitted from generation to generation.

History knows periods of oblivion, the disappearance some types of craft from culture: a particularly dramatic situation for traditional forms of craft has developed in Modern times, when machine mass production has replaced manual labor, folk crafts. In many industrial societies, craft has passed into the category of art, turning out to be museum or exclusive exhibits, and traditional crafts are objects of scientific interest.

The current state of Kazakh craft art also in general trends. Meanwhile, certain traditional types of crafts live and are revived in the works of folk masters and represent a “living heritage”. In pragmatic terms, the products of Kazakh artisans increasingly turn out to be attributes of the national image, thereby indicating not only an understanding of their aesthetic value, but also indicates their identifying function.

These trends can be considered in the context of discursive practices of the process of cultural identification of modern Kazakhstan, since identity in the modern world is more focused on the coordination of symbols that change their meaning in the “floating” space of various systemic discursive structures. We are talking about the immersion of modern culture in a global context, where there is a “competition” of values, which, in turn, are also identifiers of national culture.

Trends in culture and art are not accidental. They are in the unity and integrity of all system and intra-system processes, sometimes in a state of instability, structural changes. It is appropriate to recall the words of Pierre Bourdieu, about objective structures, “independent of consciousness and will of agents capable of directing their practices or representations, not only in symbolism, language, myths, etc.” There is also a “social genesis of schemes

of perception, thinking and action, which are components ...” of the structure of society (32).

In turn, the methodological mode of studying cultural identity may well be focused on “specific doxes as systems of assumptions related to belonging to a certain field: belonging to the field of sociology, we accept a whole series of scientific or semi-scientific oppositions, often representing partially ordered, mixed and euphemized oppositions of a more general social space...” (Pierre Bourdieu 122).

Pierre Bourdieu’s thought about hidden assumptions based on “practical, implicit, hard-to-define schemes” also concerns explications of understanding both ethnic and national. Thus, as confirmed by the most scientific practice, the methodology of socio-cultural studies is conventional and integrative, while adhering to rationally observable relativism of theories and concepts.

Similarly, the study of handicraft, by its nature a phenomenon of “social genesis”, the structures of which direct actions and representations fixed in the symbolic language of the culture of a particular people, presupposes a methodological justification of theoretical attitudes used. Such a substantive understanding of craft as an object of study is quite correlative with the foundations of Anthony Smith’s ethnosymbolic concept. And since his theory is at the stage of mastering in the practice of domestic scientific discourse, I think it would be appropriate to have a little digression into the basics of his methodological institutions.

First of all, it should be noted that Anthony Smith considers the process of nation-building through the prism of ethnopolitical community formation, with its “inner world”, “which is embodied in some cultural phenomena, such as myths, symbols, values, historical memory, traditions, customs, linguistic proximity, mechanisms of ethnic

mobilization” (134). Their role in the formation of a particular identity is subject to study. Anthony Smith defined the limits of application of the proposed approach, since historical nationality is investigated with its help, as Anna Mainicheva points out, opening methodological perspectives of Anthony Smith’s theory for ethnographic research. She also drew attention to the advantage of ethnosymbolism indicated by Anthony Smith himself in the ability to offer tools for performing comparative empirical research (Ethnosymbolism: possibilities of use in ethnographic research 13).

And other researchers of Anthony Smith’s work find in his works concepts containing great methodological potential for research in the field of social sciences. His ideas about the role of the national ethnic components and their historical stability, since “the cultural basis of the nation cannot just be invented to solve momentary problems. Moreover, it is impossible to stretch it into the future without relying on subtle, but very important grounds: the dependence of modernity on previous development, including cultural traditions, linguistic proximity, ethnic symbols, special mechanisms of ethnic mobilization” (Pain Emil 256), are recognized as key.

Also, one of the most valuable provisions of Anthony Smith’s concept, researchers consider his indication that “the ethnic factor and traditional culture throughout history played an important role, which was not the same in different historical periods, but just in the era of the formation of modern nations became decisive” (Pain Emil 257).

Methodologically valuable is his idea that “national traditions are not reinvented, but only innovatively reconstructed, recombined. Therefore, a nation cannot in the full sense of the word arise from non-existence as an absolutely new phenomenon: it inevitably bears the imprint of the long

history of a particular people and a given country.”

In turn, N. Berezikov drew attention to Anthony Smith’s idea that the stability of ethnic identities is based on symbol, myth and communication. “Symbols can give certain groups a special kind of shared experiences and values, whereas myths can reveal to them the meaning of these experiences and illustrate their values.

This understanding of myths, symbols and communications forms the definition of identity in ethnosymbolism...; “identity is both an intergenerational treasury, and a legacy, and ... a set of meanings and images embodied in values, myths and symbols that serve to unite a group of people with common experiences and memories and separate them from strangers” (Ethnosymbolic approach to the phenomenon of identity 392).

The importance of social memory for maintaining identity can objectively serve as a methodological orientation for researchers of problems of tradition and continuity. The rationale for such studies can be based on the ideas of Anthony Smith that “ethnic communities were formed not by physical inheritance, but by a sense of continuity, common memory and collective destiny, that is, cultural closeness embodied in myths, memories, symbols and values preserved in the memory of this cultural unit” (Anthony Smith 115; Berezikov N.A. 7).

As follows from the observation, the modern design of Kazakhstani brands mostly relies on stable ethno-cultural symbols, preferring the animalistic mode of the sign, which goes back to the archaic “indistinguishability” of the strict opposition “culture/nature”. This mode articulates animalistic symbols as the ethno-cultural identification code of the traditional Kazakh culture’s language and logo of aesthetic world and appeals to the Scythian-Saka aesthetics as a structural element of ethnosymbolics.

For example, tulpar and berkut, popular in branding, combining the symbolism of the Saka “animal style” of early nomads art, represent a fusion of authentic and borrowed components. And as symbolic elements of the heraldry of Kazakhstan — on the flag and coat of arms, they often act as the central figure of emblems of state bodies, law enforcement agencies and in the logos of large national companies of the Republic of Kazakhstan. Such branding is dominated by a clearly expressed citation or the stylization of symbolism of heraldic canons as a sign of belonging to state structures.

The stylistics of the Saka animalistic construct, embodied also in the images of winged horses, deer, argali, actualized by direct quoting and deconstructing them, testifies to its great symbolic potential for use in the design of souvenir and gift products of Kazakh artisans, as well as in the field of creative industries.

Traditional Kazakh ornaments as an iconic symbolic system are not only in the field of view of designers of national clothes, but are also used as elements of fabric prints, jewelry, paintings on household items, etc.

Of course, this does not limit the space of modern Kazakh craft: the partially considered examples only illustrate the theoretical provisions on the methodological potential of ethnosymbolic concept in the study of modern Kazakh craft in the aspect of national identity.

Conclusion

The ethnosymbolist approach to the study of modern Kazakh craft art has expanded the range of issues and opened up the opportunity to consider the object under study in the aspect of national and cultural identity. Anthony Smith’s ethno-symbolic concept, with the help of which it is possible to explore the emergence and maintenance

of ethno-cultural identities, in this case opens the horizons of understanding craft as a cultural phenomenon that has stable symbols that preserve the memory of the unique culture and historical fate of the Kazakhs.

In modern Kazakhstan branding and craft design, for the most part, traditional animalistic symbols act as a cultural identification code that revives cultural and historical memory, actualizes interest in cultural, historical and national dimensions of identity.

In the design of modern craft art, ancient symbols are actualized as key structures of the cultural code of the worldview of the Kazakhs — descendants of the horse-nomadic civilization. And the modern requirement of effective communication of image focuses on design language and articulation of the meanings of ethnic signs, the recombination of which contributes to the contamination of symbols of different periods of Kazakhs cultural genesis.

Relying on traditional forms, modern craft reserves the right to fit into the picture of the modern world not as an attribute of the tradition, but as one of the ways of expressing the language of ethnoculture. The practice of Kazakhstan branding reveals the richest aesthetic and semiotic potential of archaic animalistic and zoomorphic symbols and actively uses their meaning-generating resource.

Modern Kazakh design of various crafts, focused on ethnosymbolic discourse, relies more often on a mythologized interpretation of history and culture, thereby opening up the expanses of symbol-making as a process of modernization of the past.

The new semiotic attitude to traditional symbolism finds its expression in the part of branding in which the performativity of national identity dominates, based on the established interpretations of the Kazakh and common Turkic mytho-symbolic complex.

It should also be noted that Anthony Smith's ethno-symbolic concept has the potential and sufficient reason to be considered and applied as a methodological support in the study of the identity of various objects of national

culture and art. This also applies to the development and promotion of the national language, not only from the standpoint of linguistic discourse, but from the point of view of national linguistic consciousness formation.

Авторлардың үлесі

А. Б. Наурзбаева – мәселе қалыптастыру және зерттеу әдістемесін құрау, тұжырымдарды концептуалдау.

А. И. Ибрагимов – шетелдік дереккөздермен жұмыс жасау, ғылыми әдебиеттерді талдау, әдебиеттік шолуды, мәтінді дайындау.

Вклад авторов

А. Б. Наурзбаева – формирование проблемы исследования и разработка методологии его проведения, концептуализация выводов.

А. И. Ибрагимов – работа с зарубежными источниками, анализ научной литературы, подготовка литературного обзора, доработка текста.

Contribution of authors

A. B. Naurzbayeva – the formation of problem to the study and the methodology development for conducting, conceptualization of conclusions.

A. I. Ibragimov – work with foreign sources, the scientific literature analysis, literature review, text reworking.

References

- Alimbay, Nursan. "Traditional Kazakh Carpets and Carpet Products: Types, Composition, Semantics (materials of the Central state museum of the Republic of Kazakhstan as a Case Study)." *Journal of Philosophy, Culture and Political Science*, vol. 74, no. 4, 2020, p. 55–71. DOI: 10.26577/jpcp.2020.v74.i4.06. (In Russian)
- Berezikov, Nikolay. "The Ethno-Symbolic Approach to Identity." *Problems of Archaeology, Ethnography, Anthropology of Siberia and Neighboring Territories*, vol. 24, 2018, pp. 391–393. DOI: 10.17746/2658-6193.2018.24.391-393. (In Russian)
- Gumilyov, Lev. *Etnogenez i biosfera Zemli. [Ethnogenesis and the Earth's Biosphere]*. Moscow, Iris-Press. 2017. (In Russian)
- Kazhgali uly, Alibek. *Organon ornamenta [Organon of Ornament]*. Almaty, [publisher not specified], 2003. (In Russian)
- Kazhgali uly, Alibek. *Oyu i Oi [Mind and Thought]*. Almaty, [publisher not specified], 2004. (In Russian)
- Khazbulatov, Andrey. "Skifskii zverinyi stil: traditsii i sovremennyi dizain." ["Scythian Animal Style: Tradition and Modern Design."] *Kochevaya prarodina indoevropoitsev [Nomadic Ancestral Homeland of Indo-Europeans]*. Almaty, Ostrov Krym, 2014, pp. 342–355. (In Russian)
- Mainicheva, Anna. "Etnosimvolizm: vozmozhnosti ispolzovaniya v etnograficheskikh issledovaniyakh." ["Potential of Ethnosymbolism in Ethnographic Researches."] *Kultura v evraziiskom prostranstve: traditsii i novatsii [Culture in the Eurasian Space: Traditions and Innovations]*, iss. 3, 2019, p. 16–18, ur.b-ok.as/book/21541847/50b714. Accessed 10 April 2022. (In Russian)
- Nurdubayeva, Assiya. *Kiiz ui: struktura prostranstvennosti [Felt House: The Structure of Spatiality]*. 1997. Moscow Architectural Institute, PhD Thesis, www.dslib.net/restavracja/kiiz-uj-struktura-prostranstvennosti.html. Accessed 9 April 2022. (In Russian)
- Pain, Emil, and Sergei Prostakov. "Anthony Smith (1939–2016) and His Scientific Testament: Obituary." *Russian Sociological Review*, vol. 15, no. 3, 2016, pp. 255–260. DOI: 10.17323/1728-192X-2016-3-255-260. (In Russian)
- Shmatko, Natalya, editor. *Sotsioanaliz Pera Burde [Pierre Bourdieu's Socio-Analysis]*. St. Petersburg, Aletheia, 2001. (In Russian)
- Smith, Anthony. *Ethno-symbolism and Nationalism: A Cultural Approach*. New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2009.
- Sultanova, Madina, et al. "Gold in Scythian Animal Style: Symbolics and Mythopoetics." *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta, Iskustvovedenie*, vol. 3, no. 1, 2013, pp. 199–210, artsjournal.spbu.ru/article/view/1673/1500. Accessed 10 April 2022 (In Russian)
- TokhtAbaieva, Shayzada. *Khudozhestvennyi voilok kazakhov [Artistic Felt of the Kazakhs]*. Almaty, La Grâce LLP, 2017. (In Russian)
- TokhtAbaieva, Shayzada. *Simvolika predmetov traditsionnogo byta kazakhov [Symbolism of Objects of Kazakh Traditional Life]*. Almaty, La Grâce LLP, 2017. (In Russian)

Альмира Наурзбаева

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Аман Ибрагимов

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті (Алматы, Қазақстан)

ЭТНОСИМВОЛИЗМ НАЗАРЫНДАҒЫ ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ҚОЛӨНЕРІ: ӘДІСНАМАЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ

Аңдатпа. Қазіргі қазақстандық қолөнер өнеріндегі символикалық және символикалық-шығармашылықты зерттеу мәселелері Энтони Смиттің этносимволдық тұжырымдамасының әдіснамалық әлеуетін өзектендірді. Ғалымның ұлттық дәстүрлердің негізінде олардың беріктігі мен өміршеңдігін анықтайтын тұрақты этномәдени нышандар кешені бар деген ұстанымына сүйене отырып, қазіргі қазақ қолөнерін ұлттық бірегейлік аспектісінде зерттеуге болады. Энтони Смиттің этносимволдық дискурсы ұлттық мәдениет нысандарын тарихи динамикасында ұлттың сәйкестендіру өзегін сақтайтын тұрақты символдық құрылымдарды қайта құру ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Зерттеу аясында «этникалық», «ұлттық» ұғымдар мәселесі қарастырылады, өйткені Энтони Смиттің ұстанымы конструктивистердің де, примордиализмнің жақтаушыларының да идеяларына тұжырымдамалық түрде қарсы. Ғалымның пікірінше, ұлттың мәдени негізі, оның қазіргі жағдайы «алға қарай дамуға», мәдени дәстүрлерге, тілге, этникалық символдарға байланысты. Сол арқылы мәдени және ұлттық бірегейлік мәселелері дәстүр мен қазіргі заман проблемалары аспектісінде арақатынаста көрсетіледі. Қолөнер белгілі бір халықтың мәдениетінің феномені ретінде этногенез сияқты болады, оған адамзат қоғамдастығының әртүрлі формаларының онтологиялық сипатына байланысты әлеуметтік динамиканың бүкіл кешені қатысады. Пьер Бурдьенің социоанализ теориясы социогенезге қатысатын өндіріс тәжірибесі мен «символдық матрицалардан» тұратын қоғамның екі құрылымы туралы оның принциптерін дәстүрлі қолөнерді де, олардың қазіргі түрлерін де мәдени сәйкестілік, өткенді жаңғырту, дәстүрлі тәжірибені жандандыру және т. б. мәселелер тұрғысынан зерттеудің әдіснамалық тәсілі ретінде пайдалануға мүмкіндік береді. Қазіргі қазақ қолөнерінің кейбір үрдістерін талдау мәдени «үлгіге» сәйкестікке ұмтылу қалыптасқан этномәдени символдарға бағытталғанын көрсетті. Этносимволдық дискурс дәстүрлі символизмге семиотикалық қатынасты өзекті етеді. Этносимволдық тәсіл қолөнерді, дәстүрлі өнерді мәдени бірегейліктің қалыптасуы мен сақталуына әсер ететін факторлар ретінде қарастыруға жаңа мүмкіндіктер ашады деп сеніммен айтуға болады.

Мақала Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің АР09259862 «Қазіргі Қазақстанның дәстүрлі қолөнерін зерттеу: жағдайы және сақтау жолдары» жобасы аясында дайындалды.

Тірек сөздер: қазіргі қазақ қолөнері, бірегейлік, этносимволизм, Энтони Смит, анималистік символдар, брендинг.

Дәйексөз үшін: Наурзбаева, Альмира, және Аман, Ибрагимов. «Этносимволизм назарындағы қазіргі қазақстандық қолөнері: әдіснамалық аспектілері». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, 28–40 б. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.575.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Альмира Наурзбаева

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Аман Ибрагимов

Казахский национальный педагогический университет имени Абая (Алматы, Казахстан)

СОВРЕМЕННОЕ КАЗАХСТАНСКОЕ РЕМЕСЛО В ФОКУСЕ ЭТНОСИМВОЛИЗМА: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Аннотация. Вопросы изучения символического и символотворчества в искусстве современного казахстанского ремесла актуализировали методологический потенциал этносимволической концепции Энтони Смита. Опираясь на положения ученого о том, что в основе национальных традиций находится комплекс устойчивых этнокультурных символов, обуславливающих их долговечность и живучесть, современное казахское ремесло может быть изучено в аспекте национальной идентичности. Этносимволический дискурс Энтони Смита позволяет рассматривать объекты национальной культуры в их исторической динамике как реконструкцию устойчивых символических структур, сохраняющих идентификационное ядро нации. В рамках исследования затрагивается вопрос о понятиях «этническое», «национальное», поскольку и сама позиция Энтони Смита концептуально выступает против идей как конструктивистов, так и сторонников примордиализма. Ученый считает, что культурная основа нации, ее современное состояние зависит от «предшествующего развития», от культурных традиций, языка, этнических символов. Тем самым вопросы культурной и национальной идентичности оказываются коррелируемы в аспекте проблемы традиции и современности. Ремесло как феномен культуры того или иного народа несет на себе печать этногенеза, в котором участвует весь комплекс социальной динамики, обусловленной онтологической природой различных форм человеческого сообщества. Теория социоанализа Пьера Бурдьё о двуструктурности общества, состоящего из практики производства и «символических матриц», участвующих в социогенезе, позволяет использовать ее принципы в качестве методологического подхода к изучению как традиционных ремесел, так и их современных видов в аспекте вопросов культурной идентичности, модернизации прошлого, возрождения традиционного опыта и т. д. Анализ некоторых тенденций современного казахского ремесла показал, что устремленность к идентичности культурному «образцу» ориентирована на устоявшиеся этнокультурные символы. Этносимволический дискурс актуализирует семиотическое отношение к традиционной символической структуре. Можно с уверенностью утверждать, что этносимволический подход открывает новые возможности рассматривать ремесло, традиционное искусство как факторы, оказывающие влияние на становление и сохранение культурной идентичности.

Статья подготовлена в рамках проекта Министерства образования и науки Республики Казахстан АР09259862 «Исследование традиционных ремесел современного Казахстана: состояние и поиск путей сохранения».

Ключевые слова: современное казахское ремесло, идентичность, этносимволизм, Энтони Смит, анималистические символы, брендинг.

Для цитирования: Наурзбаева, Альмира, и Аман Ибрагимов. «Современное казахстанское ремесло в фокусе этносимволизма: методологические аспекты». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, с. 28–40. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.575.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Авторлар туралы мәлімет:

Альмира Бекетқызы Наурзбаева — философия ғылымдарының докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының әлеуметтік-гуманитарлық пәндер кафедрасының профессоры (Алматы, Қазақстан)

Аман Ілесұлы Ибрагимов — педагогика ғылымдарының кандидаты, Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің өнер, мәдениет және спорт институтының көркемдік білім беру кафедрасының аға оқытушысы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Альмира Бекетовна Наурзбаева — доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-4604-6835
email: naurzbaeva_a@mail.ru

Аман Илесович Ибрагимов — кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры художественного образования Института искусств, культуры и спорта Казахского национального педагогического университета имени Абая (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0003-3203-4961
email: aman.07@inbox.ru

Authors' bio:

Almira B. Naurzbayeva — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Social and Humanitarian Disciplines, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

Aman I. Ibragimov — Candidate of Pedagogical Sciences, Senior Lecturer, Department of Art Education, Institute of Arts, Culture and Sports, Abai Kazakh National Pedagogical University (Almaty, Kazakhstan)

УСТНЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ В МУЗЫКЕ ВОСТОКА: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ (НА ПРИМЕРЕ КАЗАХСКИХ ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ)

Гульзада Омарова¹, Казангап Таттимбет¹

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

Аннотация. Многосторонние преобразования в культуре XX века привели к доминированию европеизированных форм в функционировании и обучении традиционных музыкантов. Нотная система обучения традиционных музыкантов породила новый тип музыканта, который уже не владеет навыками импровизации и сочинительства (композиторскими способностями). В связи с этим ставится цель актуализировать природные (устные) методы обучения, которые практиковались в устно-музыкальной традиции Востока и системе «Ұстаз – шәкірт» («Учитель – ученик»). Их возрождение необходимо сегодня с целью возможной *оптимизации исполнительского искусства* в сфере казахской традиционной музыки.

Универсальные признаки музыки Востока – устность, вариантность, импровизационность, синкретизм, наличие художественного канона и пр. Все они связаны с формами и методами воспитания полноценных исполнителей традиционной музыки в современности. В статье вскрываются причины того, почему казахские традиционные музыканты сегодня потеряли функцию творцов и не способны полностью осуществлять репродуцирующую деятельность. В этой ситуации начатая в 70–80 годы работа по сбору, систематизации и изучению народной терминологии и теории музыки должна продолжаться и использоваться в современной учебной практике. Необходимо срочно выработать современную методологию устного обучения и создать продуманную обновленную систему довузовского и вузовского образования традиционных музыкантов с целью их полноценного функционирования в современной культуре Казахстана.

В основу методологии данного исследования легли методы современного искусствознания и этномузыкознания (системный, комплексный и др.), а также известные методы других гуманитарных и народоведческих дисциплин. В отношении практики традиционного и современного обучения музыкантов устных восточных культур применяются методы анализа и синтеза, общенаучные методы классификации, систематизации и типологии. На основании результатов исследования сделан вывод о необходимости выработки (наряду с имеющимися письменными формами) методологии устных форм обучения на *системной основе*.

Ключевые слова: культуры Востока, устно-профессиональные музыкальные традиции, искусство ән-күй-жыр, народная теория музыки, ұстаз – шәкірт, устные методы обучения, этносольфеджио, образовательные программы для традиционных музыкантов.

Для цитирования: Омарова, Гульзада, и Казангап Таттимбет. «Устные методы обучения в музыке Востока: современное состояние (на примере казахских инструменталистов)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, с. 41–59. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.552.

Благодарности. Выражаем искреннюю благодарность рецензентам и редакционной коллегии журнала за внимательное прочтение статьи и объективные выводы относительно ее научности, актуальности и возможности опубликовать в журнале CAJAS.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Как известно, в 30-е годы прошлого столетия в результате глубоких революционных преобразований в тюркоязычных республиках бывшего СССР сформировалась *городская (урбанистическая) ветвь* традиционной музыки, обусловившая в этой сфере переход от устной музыкально-профессиональной деятельности к письменной (европейского типа). Глубокий научный анализ социокультурных, социомызыкальных и структурных изменений, произошедших в области традиционной музыки казахов почти за полстолетия, был сделан в свое время казахстанским этномузыковедом и культурологом А. И. Мухамбетовой в ее большой статье «Урбанистическая ветвь традиционной инструментальной музыки казахов (до 1975 г.)» (Аманов и Мухамбетова 321–358). В результате осмысления многосторонних преобразований в культуре, коснувшихся казахской традиционной музыки во второй половине XX века, ученый приходит в данной работе к следующему выводу: «Адаптация традиционной музыкальной культуры казахов к новым социальным условиям явилась исторической проверкой ее жизнеспособности. И мы сейчас можем сказать, что урбанистическая ветвь традиционной музыки сумела продолжить жизнь традиции в городах в новых европеизированных формах

(нотное обучение, концертное оркестровое исполнительство), однако несоответствие этих форм глубинной сути традиции (сольность, импровизационность) и их безоговорочное доминирование ставят под угрозу жизнеспособность самой традиции» (Аманов и Мухамбетова 358).

Тревога за будущее и озабоченность относительно бытия казахской традиционной музыки в условиях «безоговорочного доминирования» европеизированных форм в функционировании, исполнении, обучении и пр. оказались небезосновательными, так как в последующие десятилетия вместе с увяданием исконной (аульной, неурбанистической) ветви традиционной музыки и уходом старшего поколения аульных музыкантов «навсегда уходят и музыкальные ценности, которые не смогут стать общенациональным достоянием» (Аманов и Мухамбетова 380–381). Ученый, диагностируя состояние национальной музыкальной классики конца XX века, приходит к неутешительным выводам о том, что «утрата профессиональным искусством своих базовых социальных оснований — форм бытования, системы обучения, экономического обеспечения — неизбежно влечет за собой снижение его художественного уровня до любительского и грозит его полным исчезновением» (Аманов и Мухамбетова 386–387). При этом

нотная (письменная) система обучения традиционных музыкантов породила новый тип музыканта, который уже не владеет всем комплексом знаний о традиционной культуре, истории и теории устно-профессиональной музыки, навыками импровизации, сочинительства (композиторскими способностями) и т. п.

В условиях глобализации XXI века все вышеназванные тенденции, безусловно, усилились, а проблема сохранения и функционирования национальных музыкальных традиций приобрела особую остроту. В своих выступлениях и статьях последних десятилетий мы также неоднократно говорили о задаче системной реализации мер по фактической реабилитации традиционной культуры и музыки казахов, что требует в настоящее время не отдельных акций (культурные мероприятия и проекты в рамках «Рухани жангыру», «Семь граней Великой степи» и т. п.), а специальной *государственной программы* (Омарова 205–211; Omarova, et al. 285–296). В данном исследовании мы поднимаем сопутствующую, но более частную (практическую) проблему, связанную с актуализацией природных (устных) методов обучения, которые практиковались в устно-музыкальной традиции и общей для всех восточных культур системе «Устаз — шәкірт» («Устод — шакирд») — «Учитель — ученик». Их возрождение необходимо сегодня с целью возможной оптимизации исполнительского искусства в сфере казахской традиционной музыки, которая, как и музыка других восточных народов современности, стала по сути «профессиональной музыкой устно-письменной традиции» (Алкон 162). Без возрождения в Казахстане устных форм и методов обучения нам не удастся транслировать будущим поколениям оставшееся музыкальное

наследие, так как современная система профессионального образования на основе письменной традиции, как и исполнительское искусство на основе только лишь европейской практики музицирования, не способны осуществлять в полной мере даже репродуктивную деятельность сегодняшних традиционных музыкантов.

Методы

Методы данного исследования связаны в первую очередь с объектом исследования — традициями и образцами устно-профессиональной музыкальной культуры народов Востока, выработавших в течение многих веков нормы музыкального мышления (устность, вариантность, импровизационность, каноничность), а также основы народной (традиционной) теории музыки и восточной педагогики (в системе «Устод — шакирд»). Для раскрытия темы и предмета исследования в данной статье важно было сосредоточиться на материале казахской традиционной музыки, ее исследовательской (теоретической) базы в отношении народной терминологии, которая стала толчком для осмысления в казахском музыкознании основ традиционной теории музыки. Поэтому материалом исследования служат труды казахстанских музыковедов и исполнителей, в которых, наряду с музыкальным материалом по тем или иным казахским устно-профессиональным традициям, обобщены данные о терминологии и теоретических основах, выработанных, в частности, в области инструментальной музыки казахов.

В основу методологии исследования легли методы современного искусствознания и этномузыкологии — системный, системно-этнофонический, комплексный и др. (Nettl; Stone; отечественная этномузыкология), а также известные методы других

гуманитарных и народоведческих дисциплин (истории, этнографии, социологии, культурологии, педагогики и этнопедагогики) — исторический и сравнительно-исторический, диахронический и синхронический, структурно-функциональный и метод моделирования. В исследовании применяются и общенаучные методы наблюдения, анализа и синтеза — в отношении практики традиционного и современного обучения музыкантов устных восточных культур. И здесь, в исследовании народной терминологии, теории музыки и методов обучения, важными являются методы их познания в сравнительном культурно-историческом контексте, предполагающем общенаучные методы классификации, систематизации, типологии как самих музыкальных культур (западных, восточных), так и их жанров и форм (Bailey; Johansson). В исследованиях, связанных с традиционной культурой, музыкой и проблемами их сохранения и функционирования, основополагающими представляются такие методы, как реконструкция и структуризация.

Результаты и обсуждение

Как известно, общими универсальными признаками музыки Востока являются *устность* (иными словами, бесписьменность как отсутствие письменной графической фиксации) и как следствие этого феномена — *вариантная множественность* музыкальных текстов и импровизационность творческого процесса. Особым качеством профессионалов устно-музыкальных культур представляется синкретическое единство музыкального творчества — сочетание в одном лице композитора и исполнителя в инструментальных жанрах, поэта, композитора и исполнителя в вокальных жанрах. Важно отметить, что в сольных (неансамблевых) вокальных формах

музицирования в традиционных культурах Востока, например, в эпических жанрах (*жырау* у казахов и каракалпаков, *бахши* у туркмен, каракалпаков, узбеков и таджиков, *ашуг* у азербайджанцев), а также песенных (*сал* и *сері* у казахов, *бастакор* у узбеков и др.) и состязательных (*акын* у казахов и киргизов) мы видим единство не только музыкально-поэтического начала (в авторстве), но и вокально-инструментального (в исполнительстве).

Естественным условием творческого (композиторско-исполнительского) акта в устно-профессиональных музыкальных традициях является наличие *канона*, который в широком смысле представляется *кодом культуры*, ее породившим; в узком же смысле — это «количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» (Лосев 15). Музыкально-художественный канон как модель и совокупность законов, норм и правил создания тех или иных жанров музыки присутствует во многих классических, как европейских, так и устно-профессиональных традициях Востока (искусство *макамат* мусульманского мира, индийская *рага*, турецкий *фасыл*, японская *гагаку*, яванская музыка *гамелан* и др.). В казахской традиционной музыке по известным канонам создавался кюй (*күй*) как искусство инструментальной музыки кочевых народов, имеющий, как и вышеназванные жанры, многовековую историю. В известной степени канонизированными в смысле музыкально-языковых норм являются и вокально-инструментальные жанры искусства: *эн* (песенная традиция), *жыр* (эпическая традиция), которые вместе с инструментальной музыкой составляют профессионально-музыкальную триаду казахов — *эн-күй-жыр*.

Безусловно, в каждой устно-музыкальной культуре существовала и своя «народная» теория музыки, в которой нашли отражение те самые закономерности, которые и были присущи канону как музыкально-художественной модели, лежащей в основе сочинения, восприятия, обучения. Надо отметить, что в оседлых восточных культурах, несмотря на изустное бытование как фольклора, так и профессиональных музыкальных традиций, сведения о традиционной теории музыки содержались (наряду с устными знаниями) и в различных научных трактатах начиная с эпохи Средневековья. В кочевых же культурах мы имеем лишь устную теорию, которую, по аналогии с феноменом *Степного знания* (термин ученого-литературоведа и культуролога А. Кодара) (Кодар) и *степной устной историографии* (СУИ – термин казахстанского ученого-востоковеда В. Юдина) (Юдин), можно назвать, вероятно, *степной теорией музыки*. В казахском музыкознании познание данной степной (народной) или традиционной теории музыки началось лишь в 70-е годы прошлого столетия в связи с изучением кюя, который анализировался до этого времени с позиции европейской теории музыки. Так, выявление народной терминологии в композиции западноказахстанских кюев *тәкпе* (Аманов 39–48) позволило приблизиться к адекватному пониманию феномена кюя и открыло путь для более достоверной научной интерпретации его строения. Параллельно с этим проводились исследования генезиса и эволюции, программности и других сторон инструментальной музыки казахов (Мухамбетова), что явилось толчком для дальнейших научных поисков в этой области и значительного продвижения по пути синтеза традиционной и европейской теории музыки в кюеведении.

Практические задачи, стоящие перед нами в настоящее время, заключаются в том, чтобы использовать все теоретические данные последних десятилетий в *учебных курсах*. Актуальность этой задачи определяется тем, что, как уже отмечалось, многолетний процесс профессионального – в основе своей письменно-нотного – обучения музыкантов устной по своей природе традиции грозит полным исчезновением *механизмов трансляции* музыкального наследия. Иными словами, необходимо восстановить (реабилитировать) те способы и методы обучения, в которых музыкальное восприятие-воспроизведение основано на устности и опирается на слухо-визуальные и моторно-двигательные (кинестетические) ощущения, которые активизируются при прямой передаче музыки «вживую» (от учителя ученику), практиковавшейся в восточных традициях. Понятно, что актуализация устных форм и методов обучения не самоцель: эти формы и методы напрямую связаны с задачей воспитания полноценных носителей (исполнителей) музыки. Эти носители музыкальных традиций у казахов – певцы-песенники *әнші*, певцы-эпики *жыршы*, инструменталисты *аспапшы* – должны не только владеть всей суммой знаний об исполняемых традициях (это тема отдельного разговора), но и репродуцировать, воспроизводить их в том виде, как они дошли до наших дней от старшего поколения музыкантов. Возможно ли это в условиях современной системы профессионального образования, которая сейчас фактически безальтернативна?

Не имея возможности в рамках данной статьи подробно останавливаться на данной проблеме, назовем лишь две важнейшие причины, по которым затруднительно дальнейшее функционирование казахских традиционных музыкантов в современной

культуре. **Во-первых**, как показывает многолетняя исполнительская практика, невозможно адекватно передать, зафиксировать средствами европейской нотации восточные музыкальные традиции (в том числе, казахские) — это уже известная во всем восточном мире аксиома, и здесь ее доказывать не нужно. Поэтому во всех восточных культурах, где осуществлены попытки нотировать образцы не только фольклорных, но и профессиональных классических жанров, давно пришли к выводу о том, что эти зафиксированные в нотах (лишь частично или схематично) музыкальные тексты являются условными и могут выполнять лишь вспомогательную функцию, так как они: а) представляют единичные «застывшие» примеры многочисленных вариантов тех или иных композиторско-исполнительских «опусов»; б) могут служить одним из «мнемонических», в данном случае нотно-письменных, средств фиксации традиционного музыкального материала, выполняющего роль напоминания (при условии содержания в нем какого-либо «напева», «макама», «сарына», «темы», «лада» и пр.); в) могут служить некими письменными памятниками, а также материалом для анализа или исследования данных музыкальных традиций музыковедами (как правило, получившими европейское образование). В Казахстане в этом плане сложилась неоднозначная ситуация, именно в связи с тенденцией к некоторой абсолютизации нотно-музыкальных средств записи и обучения, которые, естественно, сказались на исполнительской деятельности музыкантов (об этом ниже).

Во-вторых, сложилась критическая ситуация в отношении репертуара домбристов как главных носителей инструментальной традиции (кюй). В массе своей репертуар нынешних домбристов, закончивших музыкальный вуз¹, состоит из стандартного набора

известных кюев. Как правило, это несколько десятков нотированных кюев западных (төкпе) и восточных (шертпе) регионов Казахстана, то есть те самые единичные зафиксированные варианты кюев, которые приобрели качество абсолютизированных текстов. Не говоря о том, что современные домбристы — это некие «универсалы» в отношении стилей и техник исполнения (выпускник должен одинаково владеть техникой игры *төкпе* и *шертпе*, несмотря на то, что это разные региональные стили)², они не способны ни расширять свой репертуар (количественный фактор), ни передать разнообразие и настоящую суть авторских индивидуальных стилиевых черт (качественный фактор).

Причины кроются в: а) установке на письменность и опоре на нотные тексты, которые не сохраняются в памяти (не работает долговременная память, загруженная к тому же обязательным исполнением европейских образцов с фортепианным аккомпанементом — «вещь» на языке домбристов); б) отсутствии навыков устного обучения, позволяющего слышать, видеть и воспроизводить по слуху, то есть усваивать, опираясь на визуально-слуховую и кинестетическую память, все тонкости и нюансы исполнения вживую (передача кюя «из рук» учителя). Хотя, конечно, последнее иногда практикуется на занятиях по специальности. Отсутствие системных навыков устного восприятия и освоения делает проблематичным усвоение как большого количества образцов, так и сложного материала, каким,

¹ В Казахстане есть три музыкальных вуза (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы и Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова в Алматы, Казахский национальный университет искусств в Нур-Султане), которые выпускают домбристов в массовом количестве.

² Нетрудно понять, что эти стили постепенно нивелируются и их аутентичность и уникальность сейчас под большим вопросом.

например, являются кюи таких глубоких и неординарных кюйши-композиторов, как Даулеткерей, Казангап, Мамен, кюйши мангистауской и других школ, кюи которых более сложны в интонационном и метро-ритмическом отношении (неоркестровые варианты), и такие же варианты кюев *шертпе* восточных регионов — Аркинской, Каратауской, Жетысуйской, Алтай-Тарбагатайской традиций. Таким образом, за бортом исполнительской практики остается огромное количество кюев, аудиозаписи которых у нас сохранились, но не востребованные как в учебной, так и концертной практике, они лежат неким «мертвым грузом»³.

Такое положение дел усугубляется тем, что уже в преклонном возрасте находится то поколение исполнителей, которые еще застали в живых и общались с такими мастерами, как К. Жантлеуов, Р. Омаров, Д. Мыктыбаев, Р. Габдиев, Б. Басыгараев, С. Балмагамбетов, М. Хамзин, А. Хасенов, Т. Момбеков и многие другие. К счастью, некоторые из представителей этого среднего поколения (которые сегодня уже переходят в разряд старшего), понимая всю серьезность сложившейся ситуации, ведут не только активную исполнительски-просветительскую и педагогическую деятельность, но и научно-исследовательскую. Опираясь именно на результаты их деятельности и трудов, мы можем сегодня говорить о сложившейся народно-терминологической и народно-теоретической базе, которая, мы надеемся, позволит в будущем восстановить устную методику обучения традиционных музыкантов.

Итак, теоретической базой для построения методики устного обучения являются научные и научно-методические работы исполнителей и музыковедов, основанные на народной (традиционной) теории кюя, — это вышеуказанная работа Б. Аманова

(Аманов 39—48), П. Шегебаева (Шегебаев), А. Раимбергенова (Раимбергенов 63—95; Раимбергенов), А. Есенулы (Есенұлы) в области *төкпе*-кюев, работы Т. Асемкулова (Әсемқұлов 9—21), С. Калиева (Калиев), Б. Муптекеева (Мүптекеев) и др. в области *шертпе*-кюев. С сожалением должны констатировать, что в имеющихся учебных и методических пособиях по игре на домбре и кобызе (Тастанов), (Жаймов, және т. б.), (Қосбасаров) их авторы, которые, несомненно, используют на практике устные формы обучения, не считают нужным включение их в методический арсенал педагога, то есть и здесь мы видим ориентацию на письменную нотно-музыкальную традицию. К сожалению, очень мало работ, в которых, как мы отметили выше, сквозь призму народной терминологии делаются обобщения теоретического характера — о строении инструментов в традициях *төкпе* и *шертпе*, традиционных ладовых перевязках *перне*, ритмо-штриховой технике, композиции кюев и др. (Әсемқұлов 9—21; Есенұлы). Они должны активно использоваться (и используются некоторыми педагогами) в современном обучении традиционных музыкантов, однако в наши дни работа по дальнейшему сбору сведений о народной теории музыки, начатая когда-то в вышеуказанных работах Т. Асемкулова по *шертпе* и А. Есенулы по *төкпе*, не находит продолжения. Между тем, пришло время собрать воедино все сохранившиеся сведения о традиционных терминах и понятиях, раскрывающих как теоретические, так и практические (способы трансляции) основы казахской традиционной музыки.

На практике проблему устного обучения сейчас реально решают

³ В этом отношении есть, конечно, свои проблемы и в песенной, и в эпической традициях.

исполнители-педагоги, которые, понимая всю ее важность для нашей культуры, фактически «идут в народ» и открывают детские кружки и студии, в обычных государственных и частных школах открывают домбровые классы, где ведется только лишь *безнотное обучение*, методическую основу которого заложил в стране известный домбрист Абдулхамит Раимбергенов. Как известно, кюйши на основе собственной школы-лаборатории «Көкіл» по обучению всех детей на домбре изустным способом (программа «Мурагер») явился инициатором открытия домбровых классов в общеобразовательных школах по всей республике. Как известно, в мировой музыкальной практике сегодня активно обсуждаются вопросы и методы «академического» и «свободного» (формального и неформального), нотного и безнотного обучения музыке в рамках как специальной, так и массовой музыкально-образовательной системы (Jenkins; Mok; Narita).

Сегодня А. Раимбергенов создал свой авторский курс по устной передаче студентам кюев Казангапа в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Это исключительно важное начинание, поскольку, несмотря на то, что и раньше в вузах проводились мастер-классы традиционных музыкантов, *выработка современной методологии устного обучения на системной основе* путем не единовременных акций, а целенаправленных и долговременных программ (учебных, учебно-практических, исполнительских и др.) является сейчас одной из самых важных задач в образовании и культуре. При этом мы отдаем себе отчет в том, что не только в казахской, но и во всех восточных традиционных культурах обучение музыканта не имело четко структурированной, целенаправленно-плановой или, тем более, методически оформленной «программы»,

ибо носитель музыкальной традиции, осуществляя в этих культурах важнейшую социальную деятельность, одновременно и органично выступал при этом и в роли учителя (*ұстаз, устод*), являясь самим по себе неким эталоном, моделью и примером для подражания.

В сложившихся же в настоящее время социокультурных условиях в системе современного музыкального образования должны быть четко разработаны образовательные программы музыкантов устной традиции, в которых все курсы и предметы в комплексе должны быть направлены на более системное и структурированное воспитание носителей казахской музыкальной культуры. Именно с такой целью был задуман когда-то курс «домбрового сольфеджио» в консерватории, который стал позже комплексным курсом сольфеджио, а позже «этносольфеджио». Этот курс, который содержит в себе элементы ряда дисциплин для «народников» (сольфеджио, история и теория казахской музыки, анализ образцов традиционной музыки, расшифровка, импровизация и композиция), мыслился на самом деле комплексным музыкально-теоретическим и практическим курсом, поскольку здесь должны использоваться все знания о народной теории музыки. Но самая сильная сторона этого курса — именно практическая (теория имеет здесь прикладное значение), то есть курс «ориентирован на восстановление традиционных норм музыкального воспитания» (Программа комплексного курса сольфеджио), а также традиционного музыкального мышления (Отарова, et al. 70—86). Поэтому акцент в курсе делается именно на устные формы развития слуха традиционных музыкантов: слушание и устный слуховой анализ кюев (песен), устный диктант, разные виды импровизации, сочинения и другие формы работы, направленные на развитие устно-музыкального слуха и памяти,

совершенствование по возможности всех сенсорных способностей обучающегося. То есть этот предмет идет рука об руку с основной исполнительской специальностью музыкантов.

Однако в настоящее время курс этносольфеджио, вместо того чтобы прогрессировать и занимать подобающее положение в системе вузовского цикла как важнейшей дисциплины профессионального компонента, реализуемого на протяжении *всего срока обучения*, преподается один, в лучшем случае два семестра. Здесь мы не можем останавливаться на причинах такого положения вещей и скажем лишь, что в свете поднимаемой нами проблемы трансляции классического музыкально-культурного наследия и его полноценного функционирования в современной культуре не только в отношении отдельных учебных курсов, но и в целом нужна продуманная система довузовского и послевузовского образования традиционных музыкантов.

Заключение

Поднятая еще в 70-е годы прошлого столетия проблема функционирования традиционных музыкантов в современной культуре и их обучения в музыкально-образовательных заведениях европейского типа не только не потеряла свою актуальность, но и, в связи с глобализационными процессами во всем мире, еще более обострилась. Музыкальные культуры восточного мира и их сообщества в целях сохранения и дальнейшего достойного бытия своих классических музыкальных традиций осуществляют в настоящее время самые разные, в том числе и государственные, программы по их защите и актуализации. В данной статье, помимо постановки данных целей и задач в Казахстане, обращается внимание на весьма важную для восточной музыки проблему традиционной (народной) теории

музыки в связи с проблемами обучения традиционных музыкантов в современных учебных заведениях (в частности, музыкальных вузах). Эта проблема актуальна в связи с *оптимизацией исполнительского искусства* в сфере казахской традиционной музыки, которая, как и музыка других восточных народов современности, стала по сути профессиональной музыкой устно-письменной традиции.

В связи с народной теорией музыки поднимаются вопросы художественного канона в профессиональной музыке устной традиции: в казахском музыкознании они выдвинулись в 70–80-е гг. XX века вместе с изучением феномена инструментальной музыки казахов *куй* и западноказахстанской традицией *төкпе*. Устно-музыкальная теория в своем чистом виде сохранилась именно у кочевых народов в их общей системе *Степного знания* (А. Кодар), и эту теорию по данной аналогии, а также по аналогии с СУИ (степная устная историография В. Юдина), можно назвать *степной теорией музыки*. Главной практической задачей, стоящей сегодня перед нами, является использование всей накопленной суммы знаний о народной теории музыки в процессе обучения традиционных музыкантов, которые, в силу превалирования письменных форм обучения в современной системе образования, скоро не будут способны в полной мере выполнять задачу *трансляции* традиционного музыкального наследия. Поэтому в системе современного образования необходимо возродить устные формы и методы обучения, которые напрямую связаны с задачей воспитания носителей традиций, способных полноценно воспроизводить то, что оставило нам в наследство старшее поколение музыкантов.

В статье анализируются главные причины, по которым становится все труднее указанная, репродуцирующая,

деятельность современных музыкантов: 1) абсолютизация нотных музыкальных текстов, отражающих застывшее мгновение живой, импровизируемой музыки, например, кюя, — его единственный вариант (в лучшем случае зафиксировано два-три варианта одного кюя) в противовес многовариантности — самой жизни музыкальной традиции (во многих культурах уже давно признали невозможность адекватного отражения восточной музыки в системе европейской нотации и пришли к выводу о ее условности и ограниченной функциональности); 2) узость репертуара, не охватывающего все богатство и разнообразие авторских и аутентичных региональных музыкальных традиций, установка на письменность и опора на нотные тексты (не сохраняющиеся в долговременной памяти) и почти полное отсутствие навыков устного обучения, опирающегося на визуально-слуховую и кинестетическую память музыканта. Положение усугубляется тем, что в культуре мало остается исполнителей — настоящих носителей профессиональных казахских традиций *ән-күй-жыр* (песенного, инструментального и эпического искусства).

Надежды на возрождение устных форм и методов обучения, а значит, полноценного функционирования традиционной музыки в современной

культуре, связываются с тем, что в казахском обществе растет национальное самосознание и уже созрела потребность в более широком продуцировании национальной музыки: родители хотят дать своим детям начальное музыкальное образование, записывают их в кружки игры на домбре, жетигене, кобызе, пения с домброй и пр. В связи с этим растет рабочая ниша для музыкантов, которые помимо исполнительской деятельности должны владеть навыками устного обучения на казахских инструментах или народному пению (в Казахстане программу массового устного, безнотного обучения на домбре на своем опыте выработал А. Раимбергенов). Понятно, что и сами преподаватели должны владеть данными навыками, не говоря о том, что они должны в первую очередь стать «моделью» тех национальных традиций, носителями которых являются. Поэтому в Казахстане необходимо срочно создать продуманную обновленную систему довузовского и послевузовского образования традиционных музыкантов. Выработка же современной *методологии устного обучения на системной основе* путем не единовременных акций, а целенаправленных и долговременных программ (учебных, учебно-практических, исполнительских и др.) является сейчас одной из самых важных задач в образовании и культуре.

Авторлардың үлесі

Г. Н. Омарова – зерттеу тұжырымдамасын талдау, мәселені қалыптастыру және зерттеу, әдіснамасын әзірлеу, мәтіннің теориялық бөлігін орындау және шетелдік дереккөздермен жұмыс жасау.

Қ. Т. Тәттімбет – зерттеу материалдарын жинау, зерттеудің оқу-практикалық бөлігін дайындау және орындау, барлық әдебиеттерді алдын ала талдай отырып, орыс және қазақ тілдеріндегі әдеби шолуды дайындау.

Вклад авторов

Г. Н. Омарова – определение концепции исследования, формирование проблемы и разработка методологии исследования, исполнение теоретической части текста и работа с зарубежными источниками.

К. Т. Таттимбет – сбор материалов исследования, подготовка и исполнение учебно-практической части исследования, подготовка литературного обзора на русском и казахском языках с предварительным анализом всей литературы.

Contribution of authors

G. N. Omarova – the concept of the study, the formation of problem and the development of study methodology, the text theoretical part and work with foreign sources.

K. T. Tattimbet – collection of research materials, preparation and execution of the educational and practical part of the study, preparation of a literary review in Russian and Kazakh with a preliminary analysis of all literature.

Список источников

- Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press, 1993.
- Jenkins, Phil. "Formal and Informal Music Educational Practices." *Philosophy of Music Education Review*, vol. 19, iss. 2, 2011, pp. 179–197.
- Johansson, Mats. "Improvisation in Traditional Music: Learning Practices and Principles". *Music Education Research*, no. 11, 2021, pp. 56–69. DOI: 10.1080/14613808.2021.2007229.
- Mok, Annie. "Formal or Informal – Wich Learning Approach Do Majors Prefer?" *International Journal of Music Education*, vol. 36, iss. 3, 2018, pp. 380–393. DOI: 10.1177/0255761418761258.
- Narita, Flavia. "Informal Learning in Action: The Domains of Music Teaching and Their Pedagogic Modes." *Music Education Research*, vol. 19, iss. 1, 2015, pp. 29–41. DOI: 10.1080/14613808.2015.1095866.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2005.
- Omarova, Gulzada, et al. "A New Quality of Teaching Solfeggio in the System of Music Education". *Opcion*, vol. 34, iss. 2, 2018, pp. 70–86, www.produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/30406. Accessed 26 March 2022.
- Omarova, Gulzada, et al. "National Traditions of the 21st Century: Problems with the Preservation and Translation of Kazakh Traditional Music". *Acta Histriae*, vol. 23, iss. 2, 2015, pp. 285–296, www.zdjp.si/wp-content/uploads/2015/07/Pages-from-Acta-Histriae-%C5%A1t.-2-letnik-23-2015_OMAROVA_LOWRES.pdf. Accessed 26 March 2022.
- Stone, Ruth. *Theory for ethnomusicology*. New York, Routledge, 2016.
- Алкон, Елена. «К вопросу о "письменном" и "устном" в музыкальных традициях Запада и Востока». *Известия Восточного института*, № 3, 1996, с. 161–166.
- Алкон, Елена. «Классификация ладовых архетипов и современные проблемы музыкального образования». *Музыкальное искусство и образование*, т. 7, № 2, 2019, с. 77–95.
- Аманов, Бакдаулет, и Асия Мухамбетова. *Казахская традиционная музыка и XX век*. Алматы, Дайк-пресс, 2002.
- Аманов, Бакдаулет. «Композиционная терминология домбровых кюев». *Инструментальная музыка казахского народа*. Алма-Ата, Онер, 1985, с. 39–48.
- Әсемқұлов, Таласбек. «Домбыраға тіл бітсе... Қазақтың байырғы музыкалық терминологиясы хақында». *Шығармалары, т. 4: Музыка, әдебиет*. Алматы, Қазақ энциклопедиясы, 2016, б. 9–21.
- Есенұлы, Айтжан. *Күй – тәңірдің күбірі*. Алматы, Дайк-Пресс, 1996.
- Жайымов, Айтқали, және т. б. *Домбыра үйрену мектебі*. Алматы, Өнер, 1992.

- Калиев, Сагатбек. *Формы функционирования кюев шертпе в контексте творческого мышления кюйши*. 1996. Институт литературы и искусства имени М. О. Ауэзова АН Казахской ССР, кандидатская диссертация.
- Кодар, Ауезхан. *Степное знание: очерки культурологии*. Астана, Фолиант, 2002.
- Қосбасаров, Базархан. *Қобыз өнері: Музыка оқу орындарының оқушылары мен студенттеріне арналған оқу құралы*. Алматы, Санат, 2001.
- Лосев, Александр. «О понятии художественного канона». *Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. Москва, Наука, 1973, с. 6–15.
- Мухамбетова, Асия. *Народная инструментальная музыка казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования*. 1976. ЛГИТМиК, кандидатская диссертация.
- Мүптекеев, Базарәлі. *Жетісу оңтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр*. 2009. КазНАИ имени Т. Жургенова, кандидатская диссертация.
- Омарова, Гульзада. «Казахская традиционная музыка в эпоху глобализации». *Вестник КазНУ имени аль-Фараби. Серия: философия, политология, культурология*, № 2, 2016, с. 205–211.
- Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития*, материалы Международной научной конференции. 30 сентября – 3 октября 2010 года: к 150-летию Санкт-Петербургской консерватории. Санкт-Петербург, 2011.
- Программа комплексного курса сольфеджио для факультетов народных инструментов музыкальных вузов*. Составители: Мухамбетова А. И., Аманов Б. Ж., Раимбергенова С. Ш., Утегалиева С. И., Омарова Г. Н. Алма-Ата, 1991.
- Раимбергенов, Абдулхамит. «Проблемы текстологической вариантности кюев». *Инструментальная музыка казахского народа*, Алма-Ата, Онер, 1985, с. 63–95.
- Раимбергенов, Абдулхамит. *Домбровая школа как институт сохранения и развития традиции (на примере западноказахстанской школы Казангапа)*. 2019. Бишкекский государственный университет имени К. Карасаева, кандидатская диссертация.
- Тастанов, Хабидолла. *Домбырадан сабақ беру методы*. Алматы, Жазушы, 1970.
- Шегебаев, Пернебек. *Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль*. 1987. ЛГИТМиК, кандидатская диссертация.
- Юдин, Вениамин. «Орды: Белая, Синяя, Серая, Золотая...». *Утемиш-хаджи. Чингиз-наме*, Алма-Ата, Гылым, 1992, с. 14–56.

References

- Alcon, Elena. "Klassifikacija ladovyyh arhetipov i sovremennyye problemy muzykal'nogo obrazovaniya." ["Classification of Fret Archetypes and Modern Problems of Music Education."] *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical Art and Education]*, vol. 7, no. 2, 2019, pp. 77–95. DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-2-77-95 (In Russian, abstract in English)
- Alkon, Elena. "K voprosu o "pismennom" i "ustnom" v muzykalnykh traditsiyakh Zapada i Vostoka." ["On the Question of "Written" and "Oral" in the Musical Traditions of the West and the East."] *Izvestiya Vostochnogo instituta*, no. 3, 1996, pp. 161–166 (In Russian, abstract in English)
- Amanov, Bakdaulet, and Assiya Mukhambetova. *Kazahskaya tradicionnaya muzyka i XX vek [Kazakh Traditional Music and the Twentieth Century]*. Almaty, Daik-Press, 2002. (In Russian)
- Amanov, Bakdaulet. "Kompozitsionnaya terminologiya dombrovyyh kjuiev" ["Compositional Terminology of Dombra Kyuis."] *Instrumental'naya muzyka kazahskogo naroda [Instrumental Music of the Kazakh People]*. Alma-Ata, Oner, 1985, pp. 39–48. (In Russian)
- Assemkulov, Talasbek. "Dombryaga til bitse... Kazaktyn baiyrgy muzykalyk terminologiasy hakynda." ["If Dombra Speaks... In the Kazakh Language of Ancient Musical Terminology."] *Şyǵarmalary [Works]*, vol. 4. Almaty, Kazakh encyclopedia, 2016, pp. 9–21. (In Kazakh)
- Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press, 1993.
- Jenkins, Phil. "Formal and Informal Music Educational Practices." *Philosophy of Music Education Review*, vol. 19, iss. 2, 2011, pp. 179–197.
- Johansson, Mats. "Improvisation in Traditional Music: Learning Practices and Principles". *Music Education Research*, no. 11, 2021, pp. 56–69. DOI: 10.1080/14613808.2021.2007229.
- Kaliyev, Sagatbek. *Formy funkcionirovaniya kjuiev shertpe v kontekste tvorcheskogo myshleniya kjujshi [The Forms of Functioning of the Kyui Shertpe in the Context of the Creative Thinking of the Kyuishi]*. 1996. Almaty, M. O. Auezov Institute of Literature and Art of the Academy of Sciences of the Kazakh SSR, PhD thesis. (In Russian)
- Kodar, Auezkhan. *Stepnoe znanie: ocherki kulturologii [Steppe Knowledge: Essays on Cultural Studies]*. Astana, Foliant, 2002. (In Russian)
- Kosbassarov, Bazarkhan. *Kobyz oneri: Muzyka oku oryndarynyn okutushylary men studennterine arnalgan oku kuraly [Kobyz Art: a Textbook for Teachers and Students of Music Educational Institutions]*. Almaty, Sanat, 2001. (In Kazakh)
- Losev, Alexander. "O ponjatii hudozhestvennogo kanona." ["About the Concept of the Artistic Canon."] *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki [The Problem of the Canon in the Ancient and Medieval Art of Asia and Africa]*. Moscow, 1973, pp. 6–15. (In Russian)
- Mok, Annie. "Formal or Informal – Wich Learning Approach Do Majors Prefer?" *International Journal of Music Education*, vol. 36, iss. 3, 2018, pp. 380–393. DOI: 10.1177/0255761418761258.

Mukhambetova, Assiya. *Narodnaja instrumental'naja muzyka kazahov: Genezis i programmnost' v svete jevoljucii form muzicirovanija* [Kazakh Folk Instrumental Music: Genesis and Programmability in the Light of the Evolution of Music-making Forms]. 1976. Leningrad, Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinema, PhD thesis. (In Russian)

Muptekeyev, Bazarali. *Zhetisu ontustik shygysyndagy kujshilik dastur* [Kyuishi Tradition in the South-East of Zhetisu]. 2009. Almaty, Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, PhD thesis, 2009, kk.convdocs.org/docs/index-340.html. Accessed 26 March 2022. (In Kazakh)

Narita, Flavia. "Informal Learning in Action: The Domains of Music Teaching and Their Pedagogic Modes." *Music Education Research*, vol. 19, iss. 1, 2015, pp. 29–41. DOI: 10.1080/14613808.2015.1095866.

Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2005.

Omarova, Gulzada, et al. "A New Quality of Teaching Solfeggio in the System of Music Education". *Opcion*, vol. 34, iss. 2, 2018, pp. 70–86, www.produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/30406. Accessed 26 March, 2022.

Omarova, Gulzada, et al. "National Traditions of the 21st Century: Problems with the Preservation and Translation of Kazakh Traditional Music". *Acta Histriae*, vol. 23, iss. 2, 2015, pp. 285–296, www.zdjp.si/wp-content/uploads/2015/07/Pages-from-Acta-Histriae-%C5%A1t.-2-letnik-23-2015_OMAROVA_LOWRES.pdf. Accessed 26 March 2022.

Omarova, Gulzada. "Kazahskaja tradicionnaja muzyka v jepohu globalizacii." ["Kazakh Traditional Music in the Era of Globalization."] *KazNU Bulletin. Philosophy series. Cultural science series. Political science series*, no. 2 (56), 2016, pp. 205–211, bulletin-philospolit.kaznu.kz/index.php/1-pol/article/view/440/423. Accessed 26 March 2022. (In Russian, abstract in English)

Otechestvennaja jetnomuzykologija: istorija nauki, metody issledovanija, perspektivy razvitija: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 30 sentjabrja-3 oktjabrja 2010 goda: k 150-letiju Sankt-Peterburgskoj konservatorii [Russian Ethnomusicology: the History of Science, Research Methods, Development Prospects: Materials of the International Scientific Conference, September 30–October 3, 2010: to the 150th anniversary of the St. Petersburg Conservatory]. St. Petersburg [publisher not specified], 2011. (In Russian, abstract in English)

Programma kompleksnogo kursa solfedzhio dlja fakul'tetov narodnyh instrumentov muzykal'nyh vuzov [The Program of a Comprehensive Course of Solfeggio for the Faculties of Folk Instruments of Musical Universities] compiled by Assiya Mukhambetova, et al. Alma-Ata, 1991. (In Russian)

Raimbergenov, Abdulkhamit. "Problemy tekstologicheskoi variantnosti kjuiev." ["Problems of Textual Variation of Kyuis."] *Instrumental'naja muzyka kazahskogo naroda* [Instrumental music of the Kazakh people]. Alma-Ata, Oner, 1985, pp. 63–95. (In Russian)

Raimbergenov, Abdulkhamit. *Dombrovaja shkola kak institut sohranjenja i razvitija tradicii (na primere zapadnokazahstanskoj shkoly Kazangapa) [Dombra School As an Institution for the Preservation and Development of Tradition (on the Example of the West Kazakhstan Kazangap School)]*. 2019. Bishkek, K. Karasayev Bishkek State University, PhD thesis. (In Russian)

Shegebayev, Pernebek. *Dombrovyje kjui Zapadnogo Kazahstana: tradicionnaja forma i individual'nyj stil [Dombra kyuis of Western Kazakhstan: traditional form and individual style]*. 1987. Leningrad, Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinema, PhD thesis. (In Russian)

Stone, Ruth. *Theory for ethnomusicology*. New-York, Routledge, 2016.

Tastanov, Habidolla. *Dombyradan sabak beru metody [Method of Teaching Dombra]*. Almaty, Writer, 1970. (In Kazakh)

Yessenuly, Ajtzhан. *Kjui – tanırdın kubırı [Kyui – the Message of Heaven]*. Almaty, Daik-Press, 1996. (In Kazakh)

Yudin, Benjamin. “Ordy: Belaja, Sinjaja, Seraja, Zolotaja...” [“Hordes: White, Blue, Gray, Gold...”] *Utemish-hadzhi. Chingiz-name [Utemish-hadji. Chingiz-name]*, facsimile, translation, transcription, notes, studies by V. P. Yudin, comments and indexes by M. H. Abusseitova. Alma-Ata, 1992, pp. 14–56.

Zhayimov, Aitkali, et al. *Dombyra ujrenu mektebi [School for Learning Dombra]*. Almaty, Oner, Gylym, 1992. (In Kazakh)

Гүлзада Омарова

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

Қазанғап Тәттімбет

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

ШЫҒЫС МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ҚҰЙМА ҚҰЛАҚ ӘДІСІ: БҮГІНГІ АХУАЛЫ (ҚАЗАҚ АСПАПШЫЛАРЫ МЫСАЛЫНДА)

Аңдатпа. Өткен ғасырдағы мәдениеттегі алуантүрлі өзгерістер дәстүрлі музыканттардың қызметі мен оқытуында еуропалық формалардың үстемдігіне әкелді. Дәстүрлі музыканттарды оқытудың ноталық жүйесі импровизация мен шығармашылыққа (композиторлық епшілдікке) дағдыланбаған музыканттың жаңа түрін тудырды. Осыған байланысты Шығыстың ауызекі-музыкалық дәстүрі мен «Ұстаз – шәкірт» жүйесінде қолданылған оқытудың табиғи (ауызша) әдістерін өзектендіру мақсаты қойылады. Бүгінде олардың жандануы қазақ дәстүрлі музыка саласындағы *орындаушылық өнерді оңтайландыру* мақсатында қажет.

Шығыс музыкасының әмбебап белгілері – ауызекілік, көпнұсқалық, суырыпсалма, синкретизм, көркемдік канонның болуы және т. б. Олардың барлығы қазіргі заманғы дәстүрлі музыканың толыққанды орындаушыларын тәрбиелеудің формалары мен әдістерімен байланысты. Мақалада қазақтың дәстүрлі музыканттарының бүгінгі таңда шығармашылық функциясын жоғалтып, репродукциялық қызметті толық жүзеге асыра алмауының себептері ашылады. Бұл жағдайда 70–80 жылдарында бастау алған халықтық терминология мен музыка теориясын жинау, жүйелеу және зерттеу жұмыстары қазіргі оқу тәжірибесінде жалғасуы және қолданылуы керек. Қазақстанның қазіргі заманғы мәдениетінде дәстүрлі музыканттардың толыққанды жұмыс істеуі мақсатында ауызша оқытудың заманауи әдіснамасын әзірлеу және жоғары оқу орнына дейінгі және жоғары оқу білім берудің жетілген, жаңартылған жүйесін жасау шұғыл қажет. Ауызша шығыс мәдениеті музыканттарын дәстүрлі және заманауи тәрбиелеу тәжірибесіне қатысты талдау мен синтез әдістері, жіктеудің, жүйелеудің және типологияның жалпы ғылыми әдістері қолданылады. Зерттеу нәтижелері бойынша ауызша оқыту формаларының әдістемесін *жүйелі негізде* (қолданыстағы жазбаша нысандармен қатар) әзірлеу қажет деген қорытынды жасалады.

Тірек сөздер: шығыс мәдениеттері, ауызекі-кәсіби музыкалық дәстүрлер, ән-күй-жыр өнері, халықтық музыкалық теориясы, ұстаз – шәкірт, құйма құлақ әдістері, этносольфеджио, дәстүрлі музыканттарға арналған білім беру бағдарламалары.

Дәйексөз үшін: Омарова, Гүлзада, және Қазанғап, Тәттімбет. «Шығыс музыкасындағы құйма құлақ әдісі: Бүгінгі ахуалы (Қазақ аспапшылары мысалында)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, 41–59 б. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.552.

Алғыс. Журналдың рецензенттері мен редакциялық алқасына мақаланы мұқият оқып шыққаны үшін және оның ғылыми өзектілігі мен CAJAS журналында жариялау мүмкіндігіне қатысты объективті тұжырымдар үшін шынайы алғысымызды білдіреміз.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Gulzada Omarova

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

Kazangap Tattimbet

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

ORAL TEACHING METHODS IN ORIENTAL MUSIC: CURRENT STATE (ON THE EXAMPLE OF KAZAKH INSTRUMENTALISTS)

Abstract. The multifaceted transformations in culture in the XX century led to the dominance of Europeanized forms in the functioning and teaching of traditional musicians. The musical notation teaching system for traditional musicians has given rise to a new type of musician who no longer has the skills of improvisation and composition (composing abilities). In this regard, the goal is to actualize the natural (oral) teaching methods that were practiced in the oral-musical tradition of the East and the "Ustaz-shakirt" system (Teacher-student). Their revival is necessary today for the purpose of possible *optimization for the performing arts* in the field of Kazakh traditional music.

Universal signs of Oriental music are orality, variation, improvisational, syncretism, the presence of an artistic canon, etc. All of them are connected with the forms and methods of educating full-fledged performers of traditional music in modern times. The article reveals the reasons why Kazakh traditional musicians today have lost the function of creators and are not able to fully carry out reproducing activities. In this situation, the work, started in the 70-80 's, on collecting, systematizing and studying folk terminology and music theory should continue and be used in modern educational practice. It is urgently necessary to develop a modern methodology of oral education and to create a well-thought-out updated system of pre-university and university education of traditional musicians with a view to their full functioning in the modern culture of Kazakhstan.

The study methodology is based on the methods of modern art and ethnomusicology (systematic, complex, etc.), as well as well-known methods of other humanities and ethnography disciplines. The methods of analysis and synthesis, general scientific methods of classification, systematization and typology are applied to the practice of traditional and modern teaching of oral oriental cultures's musicians.

The results of the study are summarized and the conclusion is made about the development (along with the available written forms) of the methodology of oral forms of education on *a systematic basis*.

Keywords: Oriental cultures, oral-professional musical traditions, art of an-kui-zhyr, folk music theory, ustaz-shakirt, oral teaching methods, ethnosolfeggio, educational programs for traditional musicians.

Cite: Omarova, Gulzada, and Kazangap Tattimbet. "Oral Teaching Methods In Oriental Music: Current State (on the Example of Kazakh Instrumentalists)." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 41–59. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.552.

Acknowledgements. We express our sincere gratitude to the reviewers and the editorial board of the journal for the careful reading of the article and objective conclusions regarding its scientific relevance and the possibility of publication in the CAJAS journal.

Authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Гүлзада Нурпеисовна Омарова — өнертану докторы, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының дәстүрлі музыкалық өнер кафедрасының профессоры (Алматы, Қазақстан)

Қазанғап Тәттімбетұлы Тәттімбет — Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының дәстүрлі музыкалық өнер кафедрасының 2-ші оқу жылының магистранты (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Гүлзада Нурпеисовна Омарова — доктор искусствоведения, профессор кафедры традиционного музыкального искусства Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0003-3253-2143
email: ogulzada@mail.ru

Қазанғап Тәттімбетұлы Тәттімбет — магистрант 2-го курса кафедры традиционного музыкального искусства Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0003-1008-9021
email: kazankap20@mail.ru

Authors' bio:

Gulzada N. Omarova — Doctor of Arts, Professor, Department of Traditional Musical Art, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Kazangap T. Tattimbet — 2nd year master's student, Department of Traditional Musical Art, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

МУГАМ КАК КОНЦЕПТУАЛЬНАЯ ОСЬ ПРОЦЕССА ВОЗРОЖДЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ АЗЕРБАЙДЖАНА

Севи́ль Фа́рхадова¹

¹ Институт архитектуры и искусства Национальной академии наук Азербайджана
(Баку, Азербайджан)

Аннотация. В настоящей статье осмысление сути концептуального содержания мугама как альтернативного типа мышления увязывается с освобождением Карабаха и объявлением города Шуши культурным центром Карабаха – событием, предваряемым военным столкновением, вновь актуализировавшим формулу «жизнь – смерть». Востребованность научного постижения концептуального содержания мугама в текущем времени объясняется не только его мотивированностью, конкретными реалиями противоборства с трагическим исходом для множества молодых жизней, но и самой атмосферой соприсутствия в едином мировом процессе, подразумевающим масштабные перемены в мировосприятии и мировоззрении мыслящих людей.

В соответствии с изучаемым ракурсом проблемы основными методами исследования рассматриваются герменевтический, феноменологический и когнитивный. В качестве методологии предлагается системное исследование проблемы с учетом восточной мировоззренческой парадигмы, различающей двухполюсность мышления, обращенного внутрь (batin) и вовне (zahir) при преобладающей роли фактора внутреннего мышления – поиска.

Обозначенный в заглавии ракурс исследования проблемы мугама значим не только для его сохранения и развития как ценностного пласта азербайджанской музыкальной культуры. В контексте настоящего времени проблема мугама перестает быть «частной» задачей отдельной области знания. Острота ее определяется гораздо более масштабными процессами, как и в раннем прошлом ставящими сегодня во главу угла вопрос жизни и смерти. Цепь нарастающих в мире конфликтных противостояний настоятельно диктует осмысление универсального Закона Миропорядка и Гармонии, то есть глубинной сути общечеловеческого духовного истока, каковым является мугам и музыка в целом. Сложность, а порой непреодолимость преград, выстроенных дифференцированным, узко «специализированным» подходом к изучению проблемы, преодолевается на данном этапе развития научной мысли востребованностью мультидисциплинарных исследований. С занятой позиции проблема мугама

разрастается до предмета и объекта комплексных системных научных поисков, что открывает новые рубежи для ее полномасштабного освещения, затрагивающего глобальные аспекты, прежде всего проблему мироустройства и уяснения места и функции человека в планетарном мире.

Излагаемые суждения строятся на логическом обосновании особенности и значимости интуитивного духовного познания – озарения. Верность занимаемой исследовательской позиции подтверждается тем, что становятся разрешимыми многие, ранее не поддающиеся объяснению сугубо в рамках музыковедческой специальности вопросы, например, причина причисления вокальных сольных форм к наиболее ранним образцам музыкального мышления, чем, в частности, подтверждается исконность базисного значения богатого вокальными традициями (о чем свидетельствует разветвленная сеть школ «ханенде») азербайджанского мугамного наследия, восходящего к истокам мировой культуры. Логически осмысливается сущностное значение внутреннего, духовного восприятия, объясняется также основополагающая роль институтов нравственности и чистоты в практике вовлечения познающих созидательных умов в процесс творческого становления – возвышения – озарения. По-новому интерпретируется концептуальная роль драматургии с кульминационным прорывом в светолучевой семантический континуум. Поддается аналитическому разъяснению доносимое языком духовности концептуальное содержание драматургии сверхчувственного восприятия в мугамном мышлении (вертикальный вектор) и сюжетномотивированного остроэмоционального восприятия трагедийной фабулы (горизонтальный вектор). Освещается суть различия смысловой нагрузки формулы «смерть – жизнь» в контрастной драматургии мугама, в пафосной эпической традиции (непрерывность) и той же формулы в обратной последовательности «жизнь – смерть» (прерывность) в трагедийной конфликтной драматургии, связанной с фабулой противостояния и идеей жертвенности, создающей морально-нравственные стимулы для духовного роста. Излагаемые суждения подтверждаются конкретными примерами богатого разнообразием форм традиционного наследия Карабаха, а также феноменальностью творчества азербайджанского композитора-мыслителя Узеира Гаджибейли. В завершение статьи подчеркивается важность восполнения и проявления творческого потенциала в возрождении культурной жизни Карабахского региона на базе научного постижения концептуальной значимости духовных канонов мугамного исполнительства.

Ключевые слова: духовность, мугам, вокальная школа «ханенде», гармония мысли, концептуальность, становление – возвышение – озарение, внутреннее – внешнее, смерть – жизнь.

Для цитирования: Фархадова, Севиль. «Мугам как концептуальная ось процесса возрождения и развития культурного наследия Азербайджана». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, с. 60–75. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.580.

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Избери смерть и разорви покрывало. Но не такую смерть, чтобы сойти в могилу, а смерть, ведущую к духовному обновлению, дабы войти в Свет.

Джалаледдин Руми

Введение

События текущего времени – победоносное сражение за Карабах и провозглашение города Шуши культурным центром – побуждают к размышлению о значимости этого события для будущего возрождения духовной жизни в Карабахе и в Азербайджане в целом.

Картина культурного и экологического вандализма, представленная разрушенными за годы оккупации

домами, оскверненными памятниками древности, стертymi с лица земли шедеврами зодчества, в совокупности с выкорчеванным, сожженным природным богатством края, казалось бы, не оставила надежды на восполнимость в ближайшем будущем духовного, творческого потенциала, веками создававшего основу для полнокровной жизнедеятельности коренного азербайджанского населения Карабаха. Но наряду с противостоящей врагу сокрушительной воинской мощью

присутствовала и более действенная, преодолевающая невзгоды и боль «мягкая сила» — память поколений, воспитанных на неподвластных физическому уничтожению вечных ценностях. Издавна главным источником этой жизненной силы было наследуемое, базисное для азербайджанской культуры в целом, концептуальное мугамное мышление. Отмеченным, вероятно, объясняется внутренний позыв у воинов-освободителей к пению мугама на родной карабахской земле как звучанию востребованной кризисной ситуацией, извечно бурдонирующей «ноты» мудрствования. Особенно знаменательным и значимым оно было в главной высотной точке Карабаха — цитадели мугамной мысли — в Шуше. Пение мугама в каждом из случаев имело знаковый смысл и означало возвращение вместе с коренным населением гармонии созидания во всех его проявлениях — семейных, социальных, трудовых, творческих. И еще оно означало возрождение в перспективе уникальной, не имеющей аналога мугамной школы ханенде, с которой исторически связаны известные имена, такие как Джаббар Гарягды оглу, Кечечи оглу Мухаммед, Мешади Мухаммед Фарзалиев, Меджит Бехбутов, Сеид Шушинский и Хан Шушинский Абульфат Алиев, Муртуз Мешади Рза оглу Мамедов (Бюль-Бюль) и многие др. Вклад каждого из них — это не только яркая страница мугамного исполнительства, но и талантливо проявленная грань безграничного мугамного энергичного потенциала, создающая гармоничный настрой для творческого развития в соответствии с конкретным историческим временем. Думается, что именно этим отличием — умением ощущать и проявлять постоянство традиции языком эпохи — вписывались в память поколений отдельные имена, и в дальнейшем ассоциирующиеся с наиболее примечательными и значительными

событиями конкретного исторического времени. Можно предположить, что отмеченным, в свою очередь, обусловлено само существование преемственности в мугамной исполнительской традиции.

Ярким показателем непрерывающейся связи поколений было звучание мугама «Баяты Шираз» на послевоенном музыкальном фестивале, состоявшемся в городе Шуше, исполненного пронзительно чистым голосом юного ханенде Кенана Байрамлы. Проникновенное исполнение, словно аккумулировавшее в себя акустическую атмосферу, созданную самой природой Шуши, усиленную, к тому же, особым возвышенным духовным настроением слушателей, стало очередным свидетельством правомерности утвердившейся за многие годы высочайшей оценки уровня вокального мастерства азербайджанских певцов-ханенде, выраженной репликой: «Поет как дышит, поет как азербайджанец!» Примечательность замеченного отличия заключается в изначальном основополагающем значении звука голоса во внутреннем контакте с невидимым и проявленным мирами как непосредственный контакт живого с живым. По словам прославленного певца Муртуза Мешади Рза оглу Мамедова (Бюль-Бюля), «певцы, пение которых продолжалось бесперерывно полтора-два часа, были лишь в Азербайджане» (137). Существование в Карабахе, как и в некоторых других регионах Азербайджана, уникальных по канонам передачи вокальной исполнительской традиции школ «ханенде» — одно из множества неопровержимых доказательств, свидетельствующих о том, что в азербайджанской культуре мугамное наследие не заимствованное, а исконное, базисное, генетически наследуемое богатство.

В отношении вышеупомянутого выступления молодого ханенде уместно

отметить примечательность самой реакции слушателей, долгие годы живших мечтой о возвращении в заветные места, где царил атмосфера духовности и творчества: ткались получившие мировую известность ковры, строились шедевры зодчества, сочинялись бессмертные стихи, мудростью поэтической рифмы и слога рождался мугам-дастгах. Само присутствие на Джыдыр Дюзю было сопряжено таинством погружения в атмосферу творчества. Запомнилось не только что и как пелось, но и как воспринималось услышанное. Во встречном контакте исполнитель — слушатель совершалось мугамное действие — внутренний прорыв к глубинам памяти многих поколений, живущих и ушедших, в унисон «говорящих» на доступном в эти мгновения языке духовных кодов, на языке традиции.

Методы

Отправным моментом последующих суждений о сущностной роли альтернативного рассудочному интуитивного мугамного мышления в качестве методологического ключа рассматривается «модель сознания».

Развитие мысли в направлении сближения научной и художественных сфер знания (одновременно иррационального и рационального полюсов) делают очевидным напряженный процесс кристаллизации области, главной задачей которой будет поиск универсального ключа к осознанию универсальной Идеи. Знаменательность этого процесса видится в том, что он абсолютно идентичен по своим параметрам (соотношение внутреннее — внешнее), по траектории движения мысли, описывающей круг, аналогичному процессу, совершаемому отдельной личностью в акте творческого познания — озарения. В поисках ответа на главный вопрос, касающийся целостного видения

картины мира, весь спектр вопросов, как и в далеком прошлом, так или иначе замыкается на концептуальной константе, каковой является пребывающее в едином духовном процессе сознание мыслящего человека. Учитывая, что в отношении затрагиваемого основополагающего вопроса авторская позиция получила разностороннее освещение в монографии «Муга — монодия как тип мышления» (Фархадова 364), а также докладывалась в публичных научных выступлениях, в данном случае в ходе суждений предпринимается попытка с опорой на авторское представление о «концепции сознания», освещения вопроса о концептуальной значимости самого акта познания — озарения.

Познавательный процесс — это волна вопросов и ответов, предвещающих рождение знания. Постигание смысла на высоком гребне логических суждений составляет духовно-событийную сторону любого познавательного акта. Динамика становления — роста до кульминационной фазы — прорыва в запредельность, с последующим спадом определяет и сущностную сторону музыки как явления духовного. Объединяющий сферы научного и художественного познания циклический волновой процесс духовного становления — возвышения составляет суть творчества в целом. Даже после дифференциации и конкретизации в понятиях «художественное», «научное» или «музыкальное» — творческое созидание в целом как восхождение к высотам знания всегда оставалось единым мыслительным процессом, одной стороной обращенным в себя, другой — вне себя. В восточном мировосприятии диалог контрастной дихотомии внутреннее — внешнее (batin — zahir) ведется с преобладанием внутреннего фактора мышления. (Суть и значимость формулы «батин — захир» для средневекового мусульманского мира, освещаемая в монографии

«Средневековая мусульманская культура: эстетика проявленного и философия сокрытого», косвенно затрагивает причину сложного отношения религии к музыке как на Востоке, так и в европейской культуре) (Мехти 198).

Предназначение внутреннего интуитивного мышления на тончайшем вибрационном уровне — воспринимать и проявлять смыслы бескрайнего энергичного семантического поля, духовно включаясь в ритм мыслительного процесса (континуальное постоянство). Задача внешнего полюса мышления — эмпирическое, рассудочное постижение смыслов конкретного физического мира (полюс дискретного, дифференцированного восприятия).

Заострим внимание на любопытном совпадении: сознание человека структурировано в соответствии с двухфакторной — корпускулярно-волновой природой света. Неудивительно, что духовный акт проникновения в Истину воспринимался как озаренность Светом. В значении «*nurğanma*» — «озарение» сохраняется в памяти поколений азербайджанцев смысл слова му гам как концептуального знака, идентифицируемого с пересекающимися лучами (ромб). Светолучевая природа (импульс — волна) находит наиболее адекватное воплощение в ритмотоне. Рожденный духовным процессом мир ритмотонов изначально репрезентировал Свет мысли, Свет знания. В авторском методологическом подходе слово «Свет» не метафора, а констатация особенности раннего типа мышления, связанного с практикой получения и передачи знания на сверхчувственном энергичном волновом уровне. (Отмеченное «совпадение» объясняет с годами возрастающий взаимный интерес музыковедов к физике и нейронауке и встречный интерес физиков, а также нейрофизиологов к постижению сути восточной традиционной культуры.

Пример тому — статья казахских исследователей С. Булекбаева и К. Халыкова «О параллелях между мировоззрением древнего Востока и теоретической физикой»; работы автора этих строк, С. Фархадовой, освещающей аналогичный вопрос в публикации «Проблема мугама на стыке гуманитарных и точных наук», ученого-физика М. Менского, задающегося аналогичными вопросами сознания с позиции квантовой физики — «Сознание и квантовая механика. Жизнь в параллельных мирах») (Булекбаев и Халыков, 7–21; Фархадова, 617–630; Менский, 322). Заявленный ракурс является ключевым для осознания предмета и объекта концептуального ракурса исследования. С занятой позиции, апеллируя к языку современной науки, издавна в качестве предмета изучения предстает Гармония Мирового Процесса, объектом же, а также единственным источником системного познания мирового Закона — концепция духовного познания — озарения. Слово-код «музыка» обозначает Гармонию жизненного круга. Первоначальное смысловое сочетание слов-кодов «МУ ГАМ» и «МУЗЫКА» можно, предположительно, трактовать как духовный рост, обновление по Закону Мировой Гармонии. Слово-код «МУ ГАМ» обозначает событийную сторону познания, духовный прорыв — единение — озаренность Знанием и Верой.

Главное принципиальное отличие авторского методического подхода заключается в том, что проблема мугама осознается как макропроблема, включающая три основных, неразрывно связанных раздела и блока вопросов: 1) мугам как сакральная наука; 2) мугам как традиция; 3) мугам как искусство.

Дискуссия

Вышеприведенный пример классического звучания мугама «Баяты

Шираз», исполненного на фестивале, посвященном героическому акту освобождения города Шуши, — одно из свидетельств живучести мугамной традиции как практики внутренней концентрации и пробуждения канала сверхчувственного восприятия, происходящее на фоне экстремальной ситуации военного противоборства, актуализировавшего сквозную для концептуального содержания мугама формулу «смерть — жизнь». В мугамной практике эта формула трактуется как «уход и возвращение» (т. е. непрерывность). В свете отмеченного заострим внимание на том, что в отличие от классической конфликтной драматургии художественных произведений, основанных на той же формуле, но в обратной последовательности — «жизнь — смерть», то есть «начало и конец» (прерывность), в контрастной, но неконфликтной драматургии мугама она, символизируя непрерывность творческих прорывов — озарений, звучит жизнеутверждающе. Сама же бесконфликтность мугамной драматургии — следствие того, что она не связана с фабулой земной жизни. Суть мугамного концептуального мышления заключается во внутренней включенности в соединенный с нарастающим напряжением духовный поиск — рост, до прорыва в запредельность и озаренность Светом Истины. Собственно, именно сакральным актом духовного возвышения до вершин Истины объясняется феноменальность творческого озарения и одновременно феноменальность мугамного творчества.

Мугамное мышление — это единичный акт возведения храма внутри себя при помощи внутреннего «светолучевого» компаса — интуиции. Процессуальность возведения внутреннего храма, завершающаяся озаренностью Истиной, по существу представляет изначально внеконфессиональную

форму совершения акта Веры. Купола визуально представленных храмовых сооружений являются внешним оттиском внутреннего мугамного светолучевого зодчества, вещественно представленного совершенной формой мугам-дастгяха.

Сам акт рождения Мысли — результат контрастного волнового мышления и восприятия, основанного на принципе «чет-нечет» (или, по аналогии, «тьень и свет», «свертка — развертка», «внутреннее — внешнее» и др.). Изначально мугам осознается как духовное явление и, соответственно, духовное пение. Таковым он остается и в исламской культуре. (Вспомним о сложном взаимоотношении музыки и религии в исламе и особой роли в исламской ритуальной практике мугамного духовного пения). И в дальнейшем, развиваясь одновременно в светском русле, он остается на прежней духовной платформе, органично вписываясь в некоторые философские, научные и художественные концепции, обуславливая неувядаемость классического наследия — поэзии, музыки и иных шедевров культуры, пропитанных энергией творческих прорывов — озарений. К таковым относятся и музыкальные откровения гениального азербайджанского композитора-мыслителя, с детства воспитанного на ценностях карабахской мугамной школы духовного возвышения, Узеира Гаджибейли. Жизненный и творческий путь гениального композитора-мыслителя У. Гаджибейли — показательный пример связанности творческой потенции, творческих стимулов как со средой обитания (показательные примеры — шлифующие высокий поэтический слог и философскую мысль знаменитые меджлисы Хуршидбану Натаван (XIX в.), научные и творческие художественные свершения азербайджанского мыслителя Мир Мохсуна Навваба (XIX—XX вв.),

а также знаменитые музыкальные междисциплинарные ансамбли (с участием известных ханенде и ашыгов), так и в чём-то унаследованной, а также воспитанной нравственной чистотой. С чистотой ассоциируется место взросления будущего композитора — сама кристальная прозрачность и взыскующая к поэтическому слогу, к музыке, одухотворяющая красота природы Шуши, обуславливающая высокий творческий тонус его коренного населения. Цельная, гармоничная натура У. Гаджибейли как мыслителя, одновременно творческой личности во многом обусловлена свыше дарованной способностью озаряться и проявлять энергию Мысли-Идеи, что является привилегией мугамного мышления. Мугамное мышление созидательно по своей сути, потому что оно нацелено на внутреннее очищение, озарение — просветление. Отмеченная особенность объясняет магию музыки У. Гаджибейли, заключающуюся в ее способности пробуждать дух, когда в реальности звуковая мысль воспринимается не только слухом, но и всем своим существом, и не как опосредованный звуком этнически окрашенный смысловой сегмент, а как дышащая, пульсирующая жизнь в своей подлинности. Непостижимо сильное духовное воздействие музыки У. Гаджибейли стало причиной его единоличного авторства пробуждающих национальный дух гимнов Азербайджана.

Таинством мугамного мышления как практики духовного становления — возвышения обусловлено бессмертие неповторимых мугамных опер У. Гаджибейли, например, оперы «Лейли и Меджнун» или эпической оперы «Кер оглу» и др., а также романсов-газелей «Sənsiz» («Без тебя») и «Sevgili canan» («Возлюбленная»), заложивших основу азербайджанской композиторской школы как продукта

синтеза устно-профессиональной восточной и письменно-нотируемой европейской классических культур. Возможность и закономерность слияния двух различных типов культур в единое органичное целое объясняется несводимостью универсального принципа к единичным, а также специфичным творческим проявлениям, наделяемым иной раз «эксклюзивным правом» объявления достигнутых в искусстве высот прерогативой исключительно одного, в частности, европейского культурного ландшафта. Синтез культур на азербайджанском востоке стал возможен именно благодаря сквозной роли для всех видов творческих свершений не признающего границ, альтернативного мугамного (духовного) мышления как выстраданности пути восхождения к высотам Истины, сопряженного нарастающим внутренним напряжением и единичным прорывом («вадж») в бескрайнее светолучевое семантическое поле. (Процесс, уподобляемый восхождению к вершине горы или, как в средневековых трактатах, «принципу натягивания тетивы лука»). (Примечательно, что близкая к излагаемой трактовка духовной трансперсональной практики прослеживается в научных трудах ученых Казахстана, посвященных исследованию национальной традиционной музыки, например, Б. Аманова и А. Мухамбетовой «Казахская традиционная музыка и XX век») (Аманов и Мухамбетова 544) Вектор духовного процесса познания — озарения — вертикаль. В музыкальной практике с ним связан характерный для мугама принцип модальности.

Любопытно отметить, что не менее значимое для азербайджанской, в частности, карабахской культуры ашыкское эпическое наследие, будучи обращенным к историческим реалиям, содержащим эпизоды противоборства по формуле «жизнь — смерть», также имеет вертикальный

драматургический вектор, прежде всего потому, что оно, будучи воспоминанием о высоком героическом прошлом, одновременно нацелено на предвосхищение — прорицательство событий будущего. И в этом случае созерцательность напевно-ритмичного повествования пробуждает сверхчувственное восприятие.

Востребованность духовных прорывов (кульминация — катарсис) в светской композиторской практике — результат конфликтной драматургии, обусловленной сюжетной линией противоборства с вызывающей сильный эмоциональный отклик на трагическую развязку, — имеет горизонтальный вектор. Сдвиг драматургического вектора с вертикали на горизонталь выражен регламентированностью и функциональной соподчиненностью тонов в европейском ладовом мышлении.

Некоторой степенью близости к конфликтной драматургии обладали древнетюркские ритуальные обряды «йиу» (или «йуг»), совершаемые при захоронении полководцев-героев, оставившие глубокий след в мусульманских шиитских мистериях «Шебих». Судя по описанию ученого-литературоведа Мирали Сеидова (20—32), помимо эпизодов сражения, они включали в себя и обращенные к чувственному восприятию лирические эпизоды, включающие мотивы любви и страдания по поводу смерти героя. В этом смысле интерес к религиозным мистериям «Шебих», содержащим идею жертвенности во имя торжества Божественного Света не только со стороны религиозно настроенных масс, но и со стороны просвещенных творческих личностей (вопреки существующему в атеистическое время запрету на их посещение), объясняется прежде всего отзывчивостью таланта к сверхчувственному и чувственному, эмоциональному восприятию, втягивающему сознание в творческий

процесс — процесс рождения Идеи. Подтверждением отмеченному служат заряженные энергией ритуальных действий бессмертные оперные, камерные и вокальные произведения Узеира Гаджибейли.

Согласованность внутреннего и внешнего сторон творческого процесса с внезапной озаряемостью идеями в пик духовного возвышения — выраженность генетически унаследованного Узеир-беком мугамного мышления. Отсюда суть и особенность его композиторского мышления, проявляющая себя особым непревзойденным даром сочетать контрастное и конфликтное драматургические векторы в сценическом воплощении художественного замысла — в мугамных операх, посредством сочетания основанных на интуитивной импровизации ненотируемых музыкальных эпизодов с фиксируемым авторским нотным текстом. Пример эксклюзивной композиторской практики, заложившей основу синтеза культур Востока и Запада, — в опере «Лейли и Меджнун», созданной на сюжет поэмы Физули, оба вектора уравниваются высокой «нотой» неугасаемой силы Любви.

В противовес отмеченному в аналогичной по сюжетной линии и фабуле трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» и в одноименном балете С. Прокофьева конфликтная ситуация, разрешающаяся смертью героев, воспринимается трагической платой за примирение враждующих сторон, что является показателем преобладания земного притяжения в чувственном восприятии. (Горизонтальная драматургия нравственного очищения вследствие эмоционального потрясения), в то время как в мугамной опере У. Гаджибейли, созданной по поэме Физули, трагедийный сюжет, совмещающий запредельный, сверхчувственный (безумие Меджнуна) и чувственно воспринимаемый миры, согласован с суфийской идеей

«тасаввуф» — практики возвышения, духовного прорыва — единения в вечном потоке Света, Гармонии и Любви. (О суфийской практике «təsəvvüf» в мугамном мышлении подробнее изложено в труде К. Буньятзаде «Философия мугама») (200).

Воспитанное на духовной и светской практике, отзывчивое к сверхчувственному, чувственному, одновременно рационально-конструктивному восприятию гений У. Гаджибейли обнаруживает феноменальную способность сочетать оба вектора познания — художественного и научного — по известному из физики «принципу дополнительности».

Апеллированием к интуитивному, сверхчувственному (сакральному) и эмпирическому, физически воплощаемому началам рождались как художественные, так и научные откровения У. Гаджибейли.

Основополагающая роль научных достижений композитора-мыслителя заключается в том, что, оставаясь на позициях восточного сакрального музыкознания и унаследовав сложившийся в прошлом принцип целостного мировосприятия, У. Гаджибейли в созданном им для творческой композиторской практики научном труде «Основы азербайджанской народной музыки» значительно продвинул научную мысль, заметно расширил горизонт исследовательских поисков, согласовав знания по восточной музыке с достижениями западно-европейской культуры (Гаджибеков). Плодотворность намеченного пути трудно переоценить, учитывая, какой импульс в потенциале содержался в гаджибековских начинаниях для выработки в перспективе универсальных основ мировой научной мысли о музыке, более того, для глубокого постижения в будущем роли музыки в контексте всех научных знаний. Предложенным мыслителем

научным идеям, однако, не суждено было развернуться во всей широте по причине существовавших в те времена идеологических табу, уравнивающих смыслы «духовность» и «религия».

Результаты

В высвеченном ракурсе проблема мугама связана прежде всего с постижением истонных возможностей человеческого сознания, проявляемых в акте поиска и озаренности Идеей. Независимо от области знания любой продукт творчества во все времена представляет лишь результат мыслительного процесса. Источником же всех знаний является сам процесс поиска света Истины, стимулирующий творческое развитие — рост к новым прорывам, новым озарениям.

Погружение в стихию ритмозвуков, по существу, изначально обусловлено проникновением в таинство сознания, где соприступствуют оба мира — невидимый, внутренне осязаемый, и физический, чувственно воспринимаемый. Каждый из них предопределил важность постижения концептуального содержания и ценности музыки, в равной степени значимой как для художественной практики, так и для открывающихся научных перспектив. Издавна процесс постижения музыки, помимо различных художественных форм его реализации (например, изобразительного, прикладного и пр.), разветвляется на философское, литературное, астрономическое, математическое, физическое, биологическое, медицинское и пр. области знания. Однако существенная разница раннего (восточного) постижения музыки как закона мировой Гармонии заключается в том, что принцип познания — включенность в ритм духовного поиска — роста до момента озаренности Смыслом — одновременно означал претворение Закона Мировой

Гармонии. Отсюда утвердившееся в трактатах словосочетание наука — практика (elm — эмәл).

Трансцендентная Мысль приобщила к «рогу изобилия», из которого разносилось знание, создававшее импульсы для расцвета этнических культур. Отмеченное предполагает наличие в общем развитии Мысли сквозных знаков, символов, сюжетов, тем, лучами расходящихся из одной и той же сути, одного и того же смыслового ядра. В свете изложенного предлагаемый методологический подход к исследуемой проблеме, формулируемый как «концепция сознания», помимо затронутых вниманием ракурсов актуализирует несколько иное освещение темы, «универсальное и национальное», согласованное с восточной парадигмой «все из одного» и целостным мировосприятием, что заметно поднимает планку последующих исследовательских поисков.

Продуктивность занятой научной позиции подтверждается и тем, что в результате становится возможной логическая корректировка не поддающихся научному осмыслению «расхожих мыслей», ставящих заслон развитию исследовательской мысли. К таковым, в частности, относятся утверждения об универсальности музыкального языка, что в корне противоречит факту восприятия как классической, так и этнической музыки подготовленным слухом. Противоречие снимается перестановкой акцента: музыка не универсальный язык, а язык универсальности, когда под универсальностью понимается Гармония всеобщего движения — роста в циклических кругах духовного становления.

Тупиковая ситуация создавалась (и, к сожалению, еще создается) инерцией мышления, тиражирующего не поддающуюся логической аргументации мысль, приравнивающую

монодию к одноголосию, в то время как монодия в ряду с другими концептуальными знаками-числами осмысливалась в раннем прошлом не счетно-порядковой цифрой, а сакральным числом. Изначально число Один (целостность) идентифицировалось с разлитым во Вселенной Светом Божественной Мысли. Не случайно и впоследствии монодия прежде осмысливается как сольное, а не одноголосное пение.

Недопонимание сущностной концептуальной значимости раннего неконкретного мышления вела к крайне упрощенному освещению явлений этнических традиционных культур. С недооценкой значимости мировоззренческой установки связана укорененность в общественном сознании мысли о культурном развитии как движении от простого к сложному, в то время как незамысловатая внешняя простота продуктов творчества как в раннем прошлом, так и в последующие времена, будучи конгруэнтным выражением постоянства движения — преобразования, заведомо исключала предположение о «наивности» раннего синкретичного, полимодального мышления.

Приведенные отдельные примеры, свидетельствующие о верности и значимости предложенной методологической установки для ретроспективного освещения культурных ценностей прошлого, одновременно настраивают на отзывчивость к зову будущего, востребовавшего познание и претворение мировых Законов на стыке гуманитарных и технических наук. Учитывая изначальную упорядочивающую роль музыки в познавательном процессе и вынесенный из концептуальности музыкальной драматургии опыт сопряжения полюсов мышления в единичном творческом акте, можно предположить, что в реализации

намеченной научной цели главная роль будет отведена научному полидисциплинарному изучению мугама и музыки в целом как макропроблемы.

Задавшись целью рассмотрения древнейшей культуры Карабаха в свете единого для азербайджанской культуры в целом концептуального содержания мугама, трудно ограничиться рамками одной культуры. Принимая в расчет важность и перспективность специального углубленного изучения в качестве самостоятельного разностороннего исследования процесса преобразования единого концептуального ядра в смысловую множественность, оставаясь, однако, в рамках заявленной темы, позволю себе лишь небольшое отступление: с трансцендентной звуковой Мыслью связана не только многосторонность и многоуровневость структурной и сюжетной содержательности, по-разному расцветиваемой национальными культурами, но и преобразование изначального смысла в этническую или национальную единицу. В свете отмеченного любопытной представляется следующая мысль, высказанная по поводу эпической традиции: «Когда немецкие романтики развивали идею о народе-творце, стоило задуматься над тем, где, собственно, существовал этот единый народ и не являлась ли сама стихия эпоса мощным творцом эллинского народа

из материала разрозненных племен... Стало быть, тот самый народ, который можно было бы считать источником эпоса, впервые создавался этим эпосом, создавая его» (Ахутин 60–67). Аналогично отмеченному можно сказать, что азербайджанский народ, с незапамятных времен живущий в стихии мугама и дастана, осознавал свое этническое единство через мугам и дастан. И в этом случае народ создавал мугам и дастан, одновременно мугам и дастан создавал народ как этническую единицу.

Заключение

В настоящее время перед учеными Азербайджана стоит непростая задача: на фоне крайне противоречивой культурной жизни общества, осмыслив достижения и потери прежних лет, приложить максимум усилий для симметричного развития мугамной концептуальной мысли в руслах научного знания и исполнительской практики, одновременно создания необходимого духовного климата, способствующего сохранению и приумножению традиционного музыкального наследия, ядром которого является мугам. Думается, что отмеченное станет одной из главных задач возрождаемого культурного центра в городе Шуше Карабахского региона Азербайджана.

Список источников

Bunyatzadə, Könül. *Muğam fəlsəfəsi*. Bakı, Elmin inkişafı fondu, 2018.

Аманов, Бакдаулет, и Асия Мухамбетова. *Казахская традиционная музыка и XX век*. Алматы, Дайк-Пресс, 2002.

Ахутин, Анатолий. «Эпический исход». *Mathesis*. Из истории античной науки и философии. Ответственный редактор Иван Рожанский, Москва, Наука, 1991, с. 5–46, www.sno.pro1.ru/lib/mathesis/mathesis.pdf. Дата доступа 20 марта 2022.

Булкбаев, Сагади, и Кабыл Халыков. «О параллелях между мировоззрением древнего Востока и теоретической физикой». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 5, № 1, 2020, с. 7–22, www.cajas.kz/journal/article/view/233. Дата доступа 10 апреля 2022.

Бюль-Бюль-Мамедов, Муртуз. *Избранные статьи и доклады*. Составители Исазаде, Ахмед и Губад Гасымов, Баку, Издательство Академии наук Азербайджанской ССР, 1968.

Гаджибеков, Узеир. *Основы азербайджанской народной музыки*. Второе издание. Баку, Азербайджанское государственное музыкальное издательство, 1957.

Менский, Михаил. *Сознание и квантовая механика. Жизнь в параллельных мирах. (Чудеса сознания – из квантовой реальности)*. Фрязино, Век 2, 2011.

Мехти, Ниязи. *Средневековая мусульманская культура: эстетика проявленного и философия сокрытого*. Баку, Ганун, 1996.

Сеидов, Мирали. «Древнеазербайджанский массовый ритуал уйü (“йуг”) и некоторые замечания по поводу его этимологического анализа». *Известия Академии наук Азербайджанской ССР, серия литературы, языка и искусства*, № 1, 1979, с. 20–32.

Фархадова, Севиль. «Проблема мугама на стыке гуманитарных и точных наук». *Преподавание современной философии: методология, теория и практика. НАНА, Институт философии и социологии. Отдел: Проблемы современной философии*. Баку, 2021, с. 617–630.

Фархадова, Севиль. *Муга – монодия как тип мышления*. Баку, Елм, 2001.

References

- Akhutin, Anatoliy. "Epicheskiy iskhod." ["Epic Outcome."] *Mathesis. Iz istorii antichnoi nauki i filosofii* [Mathesis. From the History of Ancient Science and Philosophy]. Moscow, Nauka, 1991, pp. 5–46, www.sno.pro1.ru/lib/mathesis/mathesis.pdf. Accessed 20 March 2022.
- Amanov, Bakdaulet, and Assiya Mukhambetova. *Kazakhskaya tradisionnaya muzyka i XX vek* [Kazakh Traditional Music and the 20th Century]. Almaty, Daik-Press, 2002. (In Russian)
- Bülbül-Məmmədov, Murtuz. *Seçilmiş məqalə və məruzələri* [Selected Articles and Reports], edited by Ahmad Isazadeh and Gubad Gassimov. Baku, EA Publication, 1968. (In Azerbaijan)
- Bulekbayev, Sagadi, and Kabył Khalykov. "On the Parallels Between the Worldview of the Ancient East and Theoretical Physics." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 5, no. 1, 2020, pp. 7–22, www.cajas.kz/journal/article/view/233. Accessed 10 April 2022. (In Russian)
- Bunyatxadə, Konul. *Mugam fəlsəfəsi* [Philosophy of Mugam]. Baku, Elmin inkişafı fondu, 2018. (In Azerbaijan)
- Farkhadova, Sevil. "Problema muqama na styke qumanitarnykh i tochnykh nauk. Prepodavaniye sovremennoy filosofii: metodologiya teoriya I praktika." [The Problem of Mugham at the Intersection of the Humanities and the Exact Sciences. Teaching Modern Philosophy: Methodology, Theory and Practice.] *ANAS, Institute of Philosophy and Sociology*. Baku, 2021, pp. 617–630. (In Russian)
- Farkhadova, Sevil. *Muga – monodiya kak tip myshleniya* [Muga – Monody as a Type of Thinking]. Baku, Elm, 2001. (In Russian)
- Gadjibekov, Uzeir. *Osnovy Azerbaydjanskoj narodnoy muzyki* [Fundamentals of Azerbaijani Folk Music]. Baku, Azerbaidzhanskoe gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1957. (In Russian)
- Mehdi, Niyazi. *Srednevekovaya musulmanskaya kultura: estetika proyavlennoqo i filosofiya sokrytoqo* [Medieval Muslim Culture: Aesthetics of the Manifested and the Philosophy of the Hidden]. Baku, Qanun, 1996. (In Russian)
- Menskiy, Mikhail. *Soznaniye i kvantovaya mekhanika. Jizn v parallelnykh mirakh* (Chudesā soznaniya v kvantovoy realnosti) [Consciousness and Quantum Mechanics. Life in Parallel Worlds (Miracles of Consciousness from Quantum Reality)]. Trans. from English by V. Vaksman. Fryazino, Vek 2, 2011. (In Russian)
- Seyidov, Mirali. "Drevneazerbaidzhanskii massovyy ritual 'yui-yuq' i nekotoriye zamechaniya po povodu eqo etimologicheskogo analiza." ["Ancient Azerbaijani Mass Ritual Yü ('yug') and Some Remarks on Its Etymological Analysis."] *Izvestia*, no. 1, 1979, pp. 20–32. (In Russian)

Севи́ль Фа́рхадова

Әзірбайжан ұлттық ғылым академиясының Сәулет және өнер институты (Баку, Әзірбайжан)

МУҒАМ ӘЗІРБАЙЖАН МӘДЕНИ МҰРАСЫН ЖАҒҒЫРТУ ЖӘНЕ ДАМУ ҮРДІСІНІҢ ТҰЖЫРЫМДЫҚ ӨЗЕГІ РЕТІНДЕ

Аңдатпа. Бұл мақалада ойлау жүйесінің балама түрі ретінде мұғамның концептуалды мазмұнының мәнін түсіну Қарабахтың азат етілуімен және Шуша қаласының Қарабахтың мәдени орталығы болып жариялануымен – «өмір-өлім» формуласын тағы да өзекті еткен әскери қақтығыс алдында болған оқиғамен байланысты. Қазіргі уақытта мұғамның концептуалды мазмұнын ғылыми тұрғыдан түсіну талабы оның мотивациясымен, көптеген жас өмірлер үшін қайғылы нәтижемен бетпе-бет келудің нақты шындықтарымен ғана емес, сонымен бірге адамдардың дүниетанымы мен дүниетанымындағы ауқымды өзгерістерді білдіретін әлемдік процессте біртұтас ортада бірге болу атмосферасымен де күшейіп отыр.

Мәселенің зерттелу бағытына сәйкес зерттеудің негізгі әдістеріне герменевтикалық, феноменологиялық және когнитивтік әдістер жатады. Әдіснама ретінде ішкі ойлау факторы басым рөл атқаратын ішкі (batin) және сыртқы (zahir) екі полюсті ойлауды ажырататын шығыс дүниетанымдық парадигмасын ескере отырып, мәселені жүйелі түрде зерттеу ұсынылады.

Тақырыпта көрсетілген мұғам мәселесін зерттеу перспективасы оның Әзірбайжан музыкалық мәдениетінің құнды қабаты ретінде сақталуы мен дамуымен ғана маңызды емес. Қазіргі заман жағдайында мұғам мәселесі жеке білім саласының «жеке» міндеті болудан қалды. Оның өткірлігін ерте кездегідей бүгінде өмір мен өлім мәселесін бірінші орынға қойған әлдеқайда ауқымды үдерістер анықтайды. Дүниеде өршіп бара жатқан қақтығыстар тізбегі Дүниежүзілік Тәртіп пен Келісімнің әмбебап Заңын, яғни, мұғам мен жалпы музыка болып табылатын әмбебап рухани қайнардың терең мәнін түсінуді шұғыл түрде талап етеді. Мәселені зерттеуге сараланған тар «мамандандырылған» көзқараспен салынған кедергілердің күрделілігі, кейде еңсерілмейтіндігі ғылыми ойдың дамуының осы кезеңінде көпсалалы зерттеулерге деген сұранысымен еңсеріледі. Алынған ұстанымнан мұғам мәселесі күрделі жүйелі ғылыми зерттеулердің пәні мен объектісіне айналады, бұл оның жаһандық аспектілеріне, ең алдымен, әлемдік тәртіп мәселесіне және адамның планеталар әлеміндегі орны мен қызметін түсінуге әсер ететін толық ауқымды қамту үшін жаңа шекараларды ашады.

Айтылған пайымдаулар интуитивті рухани таным-ағартушылықтың ерекшеліктері мен маңызын логикалық негіздеуге бағытталған. Қабылданған зерттеу позициясының дұрыстығын бұрын тек музыкалық мамандық шеңберінде түсіндіруге болмайтын көптеген сұрақтарды шешуге болатындығы дәлелдейді, мысалы, вокалдық жеке формаларды музыкалық ойлаудың ең алғашқы үлгілерінің қатарына жатқызу себебі; бұл, атап айтқанда, әлемдік мәдениеттің бастауларынан негіз алатын әзірбайжандық мұғам мұрасының вокалдық дәстүрлерге бай негізгі мағынасының өзіндік ерекшелігін («ханенде» мектептерінің кең желісі дәлелдейді) растайды. Ішкі, рухани қабылдаудың маңызды мәні логикалық тұрғыдан ұғынылады, сонымен қатар, шығармашылық қалыптасу-асқақтану – ағартушылық үдерісіне жасампаз ойларды тарту тәжірибесіндегі адамгершілік пен тазалық институттарының іргелі рөлі түсіндіріледі. Драматургияның концептуалды рөлі жарық сәулесінің семантикалық континуумына шарықтау серпілісімен жаңаша түсіндіріледі. Руханият тілімен берілетін мұғамдық ойлаудағы жоғары сезімтал қабылдау драматургиясының концептуалды мазмұнын (тік вектор) және уәжді өткір эмоционалды трагедиялық фабуланы қабылдауға (көлденең вектор) аналитикалық түсініктеме беріледі. Мұғамның контрасттық драматургиясындағы пафостық эпикалық дәстүрдегі (үздіксіздік) «өлім – өмір» формуласының мағыналық жүктемесінің айырмашылығының мәні және осы формуладағы «өмір-өлім» (үзіліс) кері тізбектегі рухани өсу үшін моральдық-адамгершілік ынталандыратын, қақтығыс сюжеті мен құрбандық идеясымен байланысты трагедиялық конфликттік драматургияның рухани өсуі ерекше атап өтілген. Келтірілген пайымдаулар әртүрлі формаларға бай Қарабахтың дәстүрлі мұрасының нақты мысалдарымен, сондай-ақ Әзірбайжан композиторы және ойшылы Узеир Гаджибейлидің феноменалды шығармашылығымен дәлелденеді. Мақаланың соңында мұғамдық орындаушылықтың рухани канондарының концептуалды мәнін ғылыми тұрғыдан ұғыну негізінде

Қарабах өлкесінің мәдени өмірін жаңғыртудағы шығармашылық әлеуетті толықтыру мен танытудың маңыздылығы атап өтілген.

Тірек сөздер: руханият, мұғам, «ханенде» вокалдық мектебі, ой үндестігі, концептуалдық, қалыптасу – асқақтану – ағартушылық, ішкі – сыртқы, өмір – өлім.

Дәйексөз үшін: Фархадова, Севиль. «Мұғам Әзірбайжан мәдени мұрасын жаңғырту және даму үрдісінің тұжырымдық өзегі ретінде». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, 60–75 б. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.580.

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Sevil Farkhadova

Institute of Architecture and Art of Azerbaijan National Academy of Sciences (Baku, Azerbaijan)

THE MUGHAM AS A CONCEPTUAL AXIS OF THE PROCESS OF REVIVAL AND DEVELOPMENT OF AZERBAIJAN'S CULTURAL HERITAGE

Abstract. In this article, understanding essence of the mugham conceptual content as an alternative type of thinking is linked to the liberation of Karabakh and the announcement of the city of Shusha as the cultural center of Karabakh – an event preceded by the military clash that again made the formula "life-death" topical. The demand for the scientific comprehension of the mugham conceptual content in the current time is fueled not only by its motivation, the specific realities of confrontation with tragic outcome for many young lives, but also by the very atmosphere of co-presence in a single world process, which implies large scale changes in perception of intellectual people.

Based on the nature of the article, the main research methods are hermeneutical, cognitive, and also phenomenological methods. The systematic study of problem is proposed as the methodology, taking into account the Eastern worldview paradigm that distinguishes between the two-pole thinking, turned inward (batin) and outward (zahir) with the predominant role of internal thinking factor.

The perspective of studying the problem of mugham, indicated in the title, is significant not only for its preservation and development as a valuable layer of the world musical culture. In the present time context the problem of mugham ceases to be a "private" task of a separate field of knowledge. Its sharpness is determined by much larger-scale processes, which, as in the early past, put the issue of life and death at the forefront today. The chain of conflict confrontations growing in the world urgently dictates the understanding the Universal Law of World Order and Harmony, that is, the deep essence of the universal spiritual source, which is mugham and music in general. The complexity, and sometimes insurmountability of the barriers built by a differentiated narrowly "specialized" approach to the study problem, is overcome at this stage in the development of scientific thought by the demand for polydisciplinary research. From the taken position, the problem of mugham grows to the subject and the field of complex systemic scientific research, which opens up new frontiers for its full-scale coverage, affecting global aspects, primarily the world order problem and understanding the place and function of man in the planetary world. The stated judgments are based on the logical substantiation of the specificity and significance of intuitive spiritual

knowledge-enlightenment. The study position correctness taken is confirmed by the fact that many questions that previously could not be explained purely within the musicological specialty become resolvable, for example, the reason for classifying vocal solo forms as the earliest examples of musical thinking, which, in particular, confirms the primordially and basic meaning of the rich in vocal traditions (school “khanende”) of the Azerbaijani mugham heritage, dating back to the world culture origins.

The essential significance of inner, spiritual perception is logically comprehended, the fundamental role of morality and purity institutions in the practice of drawing creative cognizing minds into the process of creative development – illumination is explained as well. The conceptual role of dramaturgy is interpreted in a new way with a culminating breakthrough into the light-beam continuum. The dramaturgy’s conceptual content of supersensory perception in mugham thinking (vertical vector) and the plot-motivated intensely emotional perception of a tragic plot (horizontal vector), brought with the language of spirituality, is conveyed to analytical explanation.

There is covered field of the essence of difference in the semantic load of the formula “death – life” in the mugham contrasting dramaturgy (continuity), in the pretentious epic tradition, and the same formula in the reverse sequence of “life – death” (discontinuity) in the tragic conflict dramaturgy, associated with the plot of confrontation, and the idea of sacrifice. The stated judgments are confirmed by the specific examples of the traditional heritage of Karabakh rich in diversity, as well as by the phenomenal creativity of the Azerbaijani composer and thinker Uzeyir Hajibayli. At the end of the article, the importance of replenishment and manifestation of creative potential in the revival of the cultural life of the Karabakh region is emphasized on the basis of scientific comprehension of the conceptual significance of the mugham performance spiritual canons.

Keywords: spirituality, mugham, “hanende” vocal school, harmony of thought, conceptuality, formation – rising – illumination, internal – external, death – life.

Cite: Farkhadova, Sevil. “The Mugham as a Conceptual Axis of the Process of Revival and Development of Azerbaijan’s Cultural Heritage.” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 60–75. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.580.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares that there is no conflict of interests.

Автор туралы мәлімет:

Севиль Мамед Таги кызы Фархадова — өнертану докторы, профессор, Әзірбайжан ұлттық ғылым академиясының Сәулет және өнер институтының мұғамтану бөлімінің меңгерушісі (Баку, Әзірбайжан)

Сведения об авторе:

Севиль Мамед Таги кызы Фархадова — доктор искусствоведения, профессор, заведующая отделом мугамоведения Института архитектуры и искусства Национальной академии наук Азербайджана (Баку, Азербайджан)

Author’s bio:

Sevil M. Farkhadova – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Mugham Studies, Institute of Architecture and Art of Azerbaijan National Academy of Sciences (Baku, Azerbaijan)

ORCID ID: 0000-0002-2358-3574
email: sevil.farkhadova@gmail.com

SMALL FORMS OF CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY DIRECTING OF KAZAKHSTAN: NATIONAL CONTENT AND SUPRANATIONAL SCENOGRAPHY

Samal Bakirova¹, Anipa Kussanova²

¹ Kazakh National Choreography Academy
(Nur-Sultan, Kazakhstan)

² Kazakh National Women's Teacher Training University
(Almaty, Kazakhstan)

Abstract. Objective requirements for the production process, the interaction of classical ballet and national traditions require new approaches for creating dance projects in the small forms genre. The goal is to explore the most significant creative projects of domestic choreographers in the context of the relationship between traditions and innovation in order to determine the most correct solutions to issues of national and supranational choreography in domestic directing. The objectives are to consider the peculiarities of the small choreographic forms development in the national style, to identify the main trends in their development in the productions of Kazakh choreographers and on this basis to reveal the relationship and interaction between national content and supranational stage embodiment. The methodological basis for the study of issues related to the creation of dance works in the small forms genre is a systematic approach to the issue of the modern Kazakh choreography stylistics peculiarities. The main methods, used during the study, were the synthesis methods of choreographic art, the national dance interpretation and the principles of directorial techniques in creating small forms.

At the current stage of the national choreography development, the most landmark and significant productions are the innovative ones of Mukaram Avakhri (Astana Ballet Theater), Gulzhan Tutkibayeva (Abai Kazakh National Theatre Opera and Ballet). Analysis of their interpretation of traditional forms of dance led to the conclusion that Kazakhstan created its own national directing style in the creation of choreographic works of small forms. During the discussion block, the main result of the comparative analysis of creative projects for leading domestic choreographers was the identification of the most significant methods and techniques of their work on the creation of highly artistic projects in the field of choreography as a multi-level, multi-component and developing art.

In the context of increasing competition among Kazakh theaters and creative groups working in the style of national choreography, the introduction of modern methods and principles into the directing process is becoming particularly significant. A thorough study of all components

of this process will contribute to the further successful development of the entire domestic choreographer's art.

Keywords: choreography, choreographic art, small dancing forms, director-choreographer, scenography.

Cite: Bakirova, Samal, and Anipa Kussanova. "Small Forms of Contemporary Choreography Directing of Kazakhstan: National Content and Supranational Scenography." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 76–92. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.522.

Authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interests.

Introduction

At the present stage of the Republic of Kazakhstan's various areas of culture, great attention is paid to the issues of preservation and multiplication at a new level of national traditions with the application of new approaches and non-standard solutions, the ability to translate them into creative projects. All this completely applies to the choreography art, in particular to its directing. In this regard the decision to create performances, choreographic productions is important, in which not only the entire variety of national dance culture will be captured in its new reading, but also works with the use of modern world choreographic trends. Currently, legislative documents, state programs in the field of culture and art dictate the adoption of cardinal measures in the solution of these tasks.

The art of choreographic directing in this process doesn't take the last place. This is an important component of the chain of continuous development, rethinking the national cultural heritage. "If we want to be a nation with its unique place on the global map of the 21st century, then we should implement another project – 'Modern Kazakh Culture in the Global World'" (Nazarbayev 1). Then we cannot only create and select the best works in the field of choreographic art, but also show them abroad.

At the same, the preservation of its culture is the main task. The best cultural traditions of the Kazakh people should become a prerequisite, an important condition for the further successful development of the republic.

This is all the more significant, since changes in the national choreography directing are associated with a number of circumstances including sociocultural changes that took place after our republic gained independence, and the need to consider new trends in traditional and modern Kazakhstan dance culture. To do this, the forms and directions of domestic directorial art should be studied and understood, the main trends of its development should be identified in the context of artistic evolution. One of such trends was the dominance of the genre of small forms in the works of young choreographers of Kazakhstan. This is primarily due to the fact that in many areas of art, including choreography, the beginning of the 21st century is characterized by the formation of certain philosophical and worldview concepts that have influence and contribute to the emergence of new forms and expressions of directorial interpretation. It is known that the embodiment of new themes and plots created by the directors gives rise to a new form.

Since some aspects of the implementation of domestic directors-choreographers' creative projects allow us to trace the general trends and directions

of national dance art development, this gives good opportunities for its further successful development, enrichment of the plastique language, the dynamics of emotional state movements in revealing the stage image.

On the basis of an analysis of the most successful projects of domestic choreographers decided in national style, the goal of the article is to identify the peculiarities of the relationship between the dance traditions of the Kazakh people and contemporary techniques of their stage embodiment in order to determine the most correct solutions to issues of national and supranational choreography in domestic direction.

The achievement of the goal is facilitated by the following tasks:

- to consider the peculiarities of creating works in small choreographic forms in the national style; this will determine the common features which are peculiar to the work of Kazakhstani choreographers;
- to analyze the main trends of their development in the conditions of the modern functioning of the global dance art; this will make it possible to compare domestic choreographic projects and world-class productions in order to identify the strengths and weaknesses of their stage embodiment;
- on this basis to reveal the relationship and mutual influence of national content and international choreography.

Methods and materials

Modern processes taking place in the style and genre diversity of Kazakhstan choreography directing should be considered in the context of entire artistic creativity of the republic as an integral part of national culture because staging activity is a sphere of direct contact of the choreographer's personal creative experience with the vast artistic

and aesthetic experience accumulated in the professional choreographic art and folk art.

Since at the present stage there is a tendency of mixed dance forms, our choreographers in their productions are also trying to find something new, unusual. Since professional choreographers own many dance techniques, this helps to improve the process of borrowing and connecting various dance styles (Nicholas Rowe, Rose Martin, Nasser Giacaman, 214–232; Aglaia Zafeiroudi, 1–15).

During studying the issues related to the creation of dance works in the small forms genre by Kazakhstani choreographers, it was revealed that the creative projects of domestic choreographers, especially works, created on national themes, remain (for the most part) within the traditional classical stage construction. Meanwhile, the so-called “synthetic” genres are becoming increasingly widespread in world choreographic art. (Birringer 88–111). We believe that in order to achieve international recognition, it is important to strengthen mutual respect and understanding between different dance styles and directions. Observance of traditions, preservation and the development of national dance should not resist the process of updating stage forms and new searches for choreographers.

Considering the creative process from the choreographer-researcher's position, choreographers use techniques for integrating various art genres. This reveals the relevance and significance of studying not only the stylistic and genre features of directing, but also the need to know traditional and innovative approaches in the process of creating highly artistic works of Russian choreography. The director's vision of the national idea refracted by artistic methods and means of contemporary choreographic art, expands the boundaries

and opportunities in the creation of ballet performances.

In this regard, the most vividly innovative choreography directing was manifested in the creative projects of the Astana Ballet Theater choreographers, in which active work is carried out to enrich the national dance language through the prism of modern global trends in choreography. Thus, through the prism of the team's individual creative search, the genre and stylistic peculiarity of both theater directing and modern Kazakhstan ballet directing as a whole is revealed.

Analyzing their great practical contribution to the development of modern Kazakhstan choreography, innovation in the field of scenography, one should not lose sight of the sphere of their theoretical and methodological techniques when creating a work that brings a certain importance in expanding the theoretical aspects of directing.

Thanks to informational and practical materials, obtained using the methods of personal conversations, interviews with leading Kazakh choreographers, directors of the Abai Kazakh National Theatre Opera and Ballet (Abai KazNTOB), the Astana Ballet Theater, an attempt was made to identify ways to shape the repertoire policy of theaters, characteristic features of modern scenography. It also made it possible to determine the place, the importance of the small forms genre for the successful national choreography development and to outline its integration path into world space.

In addition, electronic resources, Internet sources, video materials of the latest choreographic projects of domestic choreographers were actively involved.

Results

For the modern choreographer, one of the most significant tasks is to transform and update the dance language style, acting in the symbiosis of national, classical

and contemporary dance (Art Nouveau, free plastique) while developing guidelines for interaction with its globalization into the world space.

In order to determine the real value of a choreographic work, in our opinion, it is necessary:

- to study the directions of creative projects of domestic choreographers working in the leading theaters of our country, to identify the main trends of development in the context of a common culture;
- to study the individual handwriting and creative style of the production designer, director-choreographer, to determine his ideological and artistic landmark which is the starting point in the new search.

Considering the changes in the ballet theater language, it should be noted that the processes of the vocabulary transformation and the form of the performance took place in Kazakhstan ballet with peculiar features. Trends in changes of the forms of stage implementation of dance projects, the introduction of innovative scenography techniques are peculiar not only for the work of individual choreographers but also for the entire Kazakhstani ballet art. The issues of stage implementation of choreographic projects, their scenography are of great importance in the modern researchers' works. In this regard, they note that "in the polysystem of the theatrical space", one of the main components is the theater code consisting of the following groups:

- speech (intonation of text and expression of emotions — laughter, crying, screaming);
- kinetic (facial expressions, gesture, stage movement);
- the appearance of the actor (makeup, hairstyle, costume);
- space signs (playground, decoration, props, light);

- non-verbal acoustic signs (musical and noise and sound formation) (Urazymbetov 58).

Kazakhstan directors-choreographers working in the genre of small choreographic forms are oriented to a new stage language and a new scenography in their experiments. Taking into account that the basis of modern scenography is “a three-dimensional stage space in which plastique dominates and its action develops in three plans: abstraction – plastique-volume” (Gitelman and Maksimov, 142), they use the body as a “text, source and indicator of new cultural codes” (140). While analyzing the basic principles of the structure, a scenography of the ballet performance, I would like to note D. Urazymbetov’s work. In his articles “Semiotic Aspects of Choreography” (106–113), “Semiotic Codes of the Scenic Spaces” (56–60) “Stage Spaces as a Semantic Connection of Codes” (103), emphasis is placed on the fact that “the dance language from a semiotic point of view, its capabilities as a communication channel and ‘architect’ of stage representation of drama <...> is the most important dramatic link and carries the function of communication between the director, artist and viewer” (Urazymbetov 113).

Modern scenography helps to distinguish the most significant moments of choreographic action, to place the necessary accents for the best perception by the audience. Considering the choreography and scenography aesthetics, PhD, Professor K. Khalykov in his article “Aesthetic Education of Choreography and Scenography Languages” reveals the reasons for the name and principles that determine the “scenographic action” (270–277). According to K. Khalykov, the reason why it is called “scenography of action” is associated with its main defining principle – the direction of the artist’s art in the design of stage action. First,

the place of action is determined by the environment organization. Secondly, the creation of scenography directly affects the play of actors with individual elements or in general as a participant in their stage action. Thirdly, the invention of figurative rhythmic material is presented as original characters of stage action – (translation by the author A. K.) (272). At the same time, noting the general genetic code of the scenography art, the author claims: all these types of decor are based on the genetic code of the scenography art. Each of them, in turn, defines one of the three systems of the historical past: first the scenography of characters in rituals, then the game scenography in Pre-Renaissance and folklore forms of stage art and, finally, the scenery system of the New and Modern Theater. Each system was dominated by some kind of decor (for example, the place of action in decorative art) – (translation by the author A. K.) (272).

A light score that affects the stage space plays an important significance in modern scenography. Confirmation that light affects space is found in the article “Scenography of Kazakhstan (experience in typological analysis)” by professor S. Karzhaubayeva (188–191). The scientist’s statement fully meets the definition that space and time, thanks to the light score, became “irreal”. Let us continue the thought of S. Karzhaubayeva: “Light is the concentration of divine emanation or opposite is its disadvantage” and “any amplification or change in the nature of light, the viewer is always perceived as a mystic change” (190). Sequentially, light variation, “mystical change” as if makes it possible for the director to find “something that is exciting... in the parameters of this color, to summarize, at the level of personal search, the universal human quest for the Supreme beginning, reason and order” (Karzhaubayeva 190).

According to S. Karzhaubayeva, the light score is one of the most important elements of the means in the search for the stage language. Therefore, the performance vision and light decision again depends on the director, on his world perception.

From the point of view of the most successful combination of traditional choreographic vocabulary and modern scenography, we find the works of such directors-choreographers as Gulzhan Tutkibaeva, chief choreographer of the Abai KazNTOB and Mukaram Avakhri, chief choreographer of the Astana Ballet Theater.

The art of the of G. Tutkibaeva, in addition to high professionalism, is noted primarily by the desire to raise national choreography to a new, higher stage of development. Her projects successfully combine the classical dance school and modern trends in choreographic directing. The individual style of material submission, directorial novelty, images brightness are clearly felt in them.

One of the first such projects was the ballet to the music of Francis Poulenc *Mask Theater* (diploma performance, 2000) – a fairly full-scale, one-act performance. This is a ballet-reflection on the meaning of life, where certain philosophical points are revealed that the world around us is actively influencing man. And if a person comes with his own internal state, even wants to change something, fix something, then he, as often happens in real life, is absorbed by the general atmosphere. In this performance created on the principle of small choreographic form, the neoclassical style is combined with modern choreography elements. This was a breakthrough in Kazakh directing, since not individual variations, but a whole performance was built entirely on the vocabulary of modern choreography. The innovation in domestic directing was also the fact that inside the solo numbers of the performance, the neoclassical style

echoed elements of classical dance. In this work, G. Tutkibaeva successfully introduced such methods of modern scenography as light variability expressed in color change with a parallel change of characters. At the same time, the general atmosphere of living space is more faded, the color is not bright, sometimes gloomy. The futility of the main character's aspirations to change something in the world around him is emphasized by rapid light transitions from bright colors to almost invisible ones.

Indicative for the further formation of his own ballet master's handwriting were the works of G. Tutkibaeva *Suite in the Style of Antico* to the music of Alfred Schnittke (June 2005) and *Charlie* to the music of Dmitry Shostakovich (2005).

Both of these performances were absolutely implemented in the neoclassical style, although at that time in the Kazakh choreography direction and in choreography as a whole, such a term was not yet self-sufficient, independent but was used only to create any separate image in traditional ballet productions. This can be called a kind of "impressionism" in choreography.

The ballet *Suite in the Antico* style to the music of A. Schnittke (June 2005) was also decided in the style of contemporary choreography in the form the way the choreographer understood modern choreography at that time. In this ballet performance, unlike the first, contemporary choreography is very tough, very rich, solved in a more powerful, more sporty way. Of course, this is still the same contemporary choreography which although it has a slight mixture with neoclassical elements, is still more contemporary choreography in the choreographer's individual directorial style. We know that the direction of Martha Graham which began to gain momentum in the ballet art of Kazakhstan in the late 90s of the 20th century in a very peculiar way and it is difficult to isolate any individual

elements within this direction. However, G. Tutkibayeva was able to develop, deepen this direction of contemporary choreography in her own way. She introduced some of her sensations, focus and her own understanding of this vocabulary for creating a work in one genre or another and stylistic manner and used really new, her directorial developments the way she understood it. This also applies to the performance scenography, the major principle of which is the principle of minimalism in stage decoration. Here, three-dimensional stage space is dominated by plastique and the rest of the scenography elements – abstraction and volume – are ancillary.

The play *Charlie* is the undeniable directorial luck of G. Tutkibayeva. The theme of a “little man” in its interpretation was developed filigree. Of course, Charlie Chaplin was chosen as the prototype but this is the collective image of the artist who gave his life to the stage. The performance as a whole was implemented on the basis of classical dance. But even here the choreographer uses his favorite technique in choreography – “impressionism”. Multilayering, mixing of elements are justified: the director shows on the stage the scene itself and behind the scenes, two worlds, their natural contrast, and at the same time their parallels. Accordingly, the scenographic solution is also unusual: contrasting color, decor, characterizing a bright, brilliant stage life and everyday life behind the scenes.

The directorial decision of the play to the music of K. Orff *Carmina Burana* (September 2012) was given in a slightly different, but innovative for its time. By genre, this is a cantata ballet. In stylistics – this is modern choreography, there is an adagio of soloists, where the modern style is mixed with neoclassical one, script. According to the scenography – is the combination and mixing of various elements of the stage design associated with the multifaceted performance.

It involves the entire theater creative team: the full composition of the choir, opera soloists, ballet troupe, children’s choir. Accordingly, the stage decision also applied methods used both in the creation of an opera performance, ballet, children’s production which also became innovation in domestic ballet directing.

During the new national theater formation – Astana Ballet – in the formation and development of small choreographic forms genre in domestic directing, the creative searches of Mukaram Avakhri, who is the main choreographer of this theater are significant and important.

In his directorial decisions, M. Avakhri tries to use various forms to create vivid stage images – from solo, duet (paired) to mass numbers. All this requires a variety of directorial techniques, variational development of choreographic miniature, unfolded choreographic compositions, including a suite form. Depending on the list of the participants, the choreographer provides bright, contrasting options for developing storylines. The transformation of historical ballet forms in the context of a new aesthetics including the synthesis of plastique of traditional academic dance with plastique of national dance culture, conveys the inner state of the characters, and influences on the viewer.

A. Moldakhmetova defines the work of M. Avakhri in the field of national choreography: “Her dances are qualitatively transformed in a new form as if as a substrate sounding the poetic polyphony of the aesthetics of Kazakh national culture” (131).

Making a big bias towards the synthesis of Kazakh national dance with modern choreography, she created three one-act ballets of *Zhussan*, *Language of Love*, *Sultan Baybars*. The ballets meet the “modern trends of world art” and are distinguished by a bright national identity.

The creation and release of the one-act ballet *Zhussan* was served by the creative

union of the young choreographer Mukaram Avakhri and the famous Kazakh poet Bakhyt Kairbekov. The ratio of poetry and choreography originated in two authors who created the image of wormwood which among the Kazakhs carries a sacred meaning. In epics, literary examples, we find that “wormwood-grass, from ancient times took the steppes with them, going on distant wanderings, a fluffy bundle hidden on your chest gave strength and woke up memory – do not forget who you are and where your land is” (Mussina 36).

The ballet scenography is based on an alternation of 7 paintings: “Wormwood”, “Centaur”, “Heavenly Gift”, “Hunting”, “Great Jute”, “Awakening”, “Invasion” and Prologue, Epilogue. Their sequence determines the libretto structure and the ballet rhythmic organization in which “each picture, as if a fresco arising from the depths of centuries, tells about an episode of the history of the Great Steppe”. The Kazakh ballet critic F. Musina notes: “Consciously avoiding the narrative of the plot, the authors turned to symbols as signs that expand the audience’s associative series” (36).

Continuing the discussion about the theater signs used by directors in the stage space, it is appropriate to quote the words of D. Urazymbetov. The researcher claims that “the coding system for signs and symbols is used by directors... based on genetic, pragmatic and other omnifarious experiments” (437). And M. Avakhri conducts these omnifarious experiments in subsequent small forms of choreography. In our opinion, we should agree that the choreographer uses non-verbal codes (plastique and musical) in the implementation of scenography. Therefore, the above statement must be accepted as “a system of natural connections... between expression plan elements and content plan elements” (Makhlina 301). So, a bold musical compilation, composed of works

by composers of different eras (Kuat Shildebayev, Sergey Rachmaninoff, Arvo Pärt, Karl Jenkins), even more emphasizes musical and choreographic formation. The static fragments of choreography which are found throughout the performance repeatedly, complement and reveal the general movement of the idea of the ballet. The choreography became a kind of continuation and embodiment of music and poetry which opened up new facets and a new sound of national color in the ballet *Zhussan*.

The national one-act ballet “Love language” to the verses of the great Kazakh poet Abai Kunanbayev was staged by M. Avakhri in 2016. In the theater program, the ballet is defined as “variations on Abai’s poems” (eight variations) and has an important subtitle – “Ascent to Abai”. Taking into account that in small forms of a single-act ballet there is a “high concentration of associative thought”, the choreographer boldly experiments the symbols of “musical, verbal, dance culture”. Setting her own building rules, in experiments M. Avakhri synthesized “stylized folk music, modern ballet with Kazakh folk elements of movements, poetry, modern videography” (Belgibayeva, 30). The ballet composition combined a mixture of styles, space-time episodes, psychologically developed paintings-variations.

At the core of eight variations: “Inspiration”, “The Poet’s Way”, “Seasons”, “Kozimnin Karasy”, “Toi Bastar” (“Fun”), “Tatyana’s Letter”, “Poet’s Entreaty”, “Zhelsiz Tyunde” (“In Windless Night”) – the philosophy transferring love for Abai’s poetry. The choreography’s visible plot and narrative contributed to the manifestation of all the most important terms telling about the great poet’s soul, for whom the spiritual and moral development of the native people was primarily. The choreographer conveys deep experiences and thoughts, tenderness and sadness in extremely free in the visual

and plastique diversity of movements. The detailing of choreoplastic contributed to the disclosure and deployment of the musical image. At the same time, the musical and dramatic development, comprehension and study of the musical and choreographic language, plastique interpretation of the music figurative structure of the three composers determined the choreography development.

In this ballet, the images and movements of Kazakh national dance are in synthesis with classical pas which helps the viewer come into contact with the divine face of art. The form of variation boils down to the main techniques of the classical school: 16 girls – ballet dancers in air skirts perform a lyrical dance which includes a pas de bure turning into a light ballet run, fine walking and easy rotation are beautifully and resourcefully used.

The plastique language expressiveness in each of the variations is competently correlated with poetic lines. Choreographic variations with verbal monologues in the transitions of paintings, scenography transformation of space, video sequence indicate the features of the author's style, the director's language of Mukaram Avakhri.

A stable form for the productions of M. Avakhri in the small forms genre remains a classical dance with the oriental color introduction. Filling forms with its plastique language, peculiar vocabulary, the choreographer is focused on the philosophical nature of the synthesis of spiritual and bodily, past and present.

Preserving the best national dance traditions, M. Avakhri at the same time creates modern choreographic art which makes Kazakhstan recognizable far beyond its borders.

Discussion

By now, fairly large amount of research papers and articles on the analysis of issues that somehow relates to the subject matter of this article

is accumulated in art history literature. So, the issue of stage interpretation of the national dance culture of the Kazakh people is considered in detail in the dissertation for the PhD degree of A. Moldakhmetova's "Directorial Interpretation of Kazakh Dance in the Kazakhstan Choreographic Art at the End of the 20th and Beginning of the 21st Century" (151).

The works of various authors were studied and analyzed during the study of the peculiarities of modern Kazakhstan scenography in the genre of small choreographic forms. Solving this issue is especially important today, since it is now that domestic choreographer art is highly appreciated among foreign colleagues. Thus, in the article "The Ethnogenesis of the Kazakh Dance", Kazakh researchers emphasize: "Taking into account the recent innovative achievements of ballet theaters and Kazakhstani choreographers on national subjects, we can conclude about the great resonance of Kazakhstani art and world recognition as a cultural civilization, with unique plastique and national traditional forms" (Tleubayev, et al. 340).

The works of S. Foster (336) and M. Febra (163) on the development of new dance forms in theatrical art and varieties of choreographers' directorial work in drama theaters are interesting from the point of view of our research. At the same time, along with this, the development of experimental searches for the sensual expression of the inner state of a person, his soul in the manifestation of national images, reveal the more abstract boundaries of the expression of directorial innovations.

J. Butterworth and L. Wildschut (572), Wang X. and Zhang Ch. (1154–1158) give an analysis of the development of the choreographic direction "contemporary", however, they do not consider how this direction can be assimilated with different national dance cultures.

The peculiarities of the Kazakh choreography development are also considered in detail, an analysis of the current state of affairs in this area are also given in the article “Director's Interpretation of Kazakh Dance Development Trajectories in the Perspective of Creativity” by A. Kussanova, et al. (30).

An analytical article “Choreographic Art Features: Creative Concepts and Innovations in Teaching” (1–15) by S. Bakirova, et al. reveals some teaching aspects of the directing choreography skill focusing on creative trends in teaching.

One way or another, these works in one way or another come into contact with this article theme, their analysis reveals a range of issues, the solution of which can help in the creation of new, even more advanced works in the genre of small choreographic forms, with even more modern scenography.

Meanwhile, despite the undoubted advantages of the analyzed studies, it can be noted that they do not detail the mechanisms of the relationship between traditions and innovation in the productions of modern choreographers working both in Kazakhstan and abroad. They, to one degree or another, consider such issues as:

- preservation of the national dance heritage of the people in particular country;
- problems of modern choreographer's art related to training and education of a director-choreographer of a new type;
- ballet scenography features;
- questions of the combination of national choreography and its international (supranational) stage embodiment in directing small forms.

During the discussion block, issues should be raised regarding not only the preservation of the traditional dance heritage of the Kazakh people, its modern stage embodiment in the domestic choreographers' experimental works.

It is also necessary to set priorities and goals for a faster exit from the experimental stage to the next stage in the development of national choreography which should:

- rely on traditional dance heritage at its core;
- find a balance between the concepts of folk and modern since many national features of the Kazakh dance language moving into stage life, can remain understood only by native speakers of this people's culture. This is necessary so that the inexperienced viewer, who is not familiar with the Kazakh choreography aesthetics, understands the meaning of one or another symbol of the national stage vocabulary; only then our choreographers' works will be able to successfully integrate into the space of the global dance industry;
- at the new, contemporary stage of national choreography development it is also necessary to determine the most correct solution to the problem of preserving the best dance traditions of the Kazakh people, their richest choreographic heritage. This is very essential since the younger generation must understand and correctly perceive the process of transferring the accumulated experience. Only then the connection of generations in the great choreography art will not be interrupted.

Conclusion

Based on the written materials examined such as the articles of A. Kussanova, et al. (535–548), S. Bakirova, et al. (1–15), K. Khalykov (270–277), S. Karzhaubayeva (188–191), PhD thesis of A. Moldakhmetova, (151), interviews and conversations with choreographers G. Tutkibayeva (13), M. Avakhri (12) we can conclude that the stylistic features of the joint creative process of the director-choreographer, stage designer, lighting

and costume designer come to light in the process of creative experiments, the search for new means when creating works in the small choreographic forms genre.

Taking into account, it should be noted that:

- the national dance art of Kazakhstan significantly expanded its creative opportunities over a relatively short period of independence which made it possible to create works in demand not only in our country but also far beyond its borders. Currently, the national theater is a full-length theater with all technical services and its own production which allows you to implement large projects, create large canvases, experiment;
- each production of domestic directors-choreographers is multi-genre, semiotic when one choreographic text is superimposed on another, creating a new layer. The result is a voluminous, multilayer ballet where we find new allusions and reminiscences; new figurative-semantic faces;
- due to the talent of masters of modern choreography of G. Tutkibayeva, M. Avakhri who own a special figurative and expressive “optics”, modern ballets are symbolically colorful, interesting in terms of spectacular and spectator perception; mixing classical dance with a new technique, new approaches as well as innovations of modern choreographic thought, in a new perspective reveal not only sensuality and internal psychologism, but also philosophical and universal human essence; value and style ethical and aesthetic traditions of world ballet art;
- Kazakh directors continue their experiments turning to the genre of television version. The television ballet Sultan Baybars directed by M. Avakhri is created for the first time in Kazakhstan.

It was also revealed that the experience of the last century’s masters, their achievements in terms of building a choreographic work, work with performers occupy a significant place in the works of our contemporaries. As an inspiring source of new ideas, they find a new embodiment. Images of Kazakh mythology in the context of the space-time continuum which found their incarnations in a completely different way from the traditional reading of directorial interpretations of modern choreographers G. Tutkibayeva, M. Avakhri where philosophical views on what is happening in the world, the search for eternal questions about the human essence are shown, speak about the development of an extended range of views and appeals to national themes of the past. Their performances and productions may well serve as an example for subsequent appeals to the genre of national fairy tales, mythology through which other exciting, relevant topics can be transmitted.

All this determines the directions of creativity and also provides the prospect of preserving the national heritage for subsequent generations of Kazakhstani society.

Theatrical and choreographic art where scenography becomes a highly informative instrument, is saturated with sign systems and semiotic codes that affect the development of the stage space structure. Scenography decisions that created images in the Abai KazNTOB and in the Astana Ballet Theater become the main defining style of modern ballet; script characters play a significant semantic role as a visual component.

The stylistic features of stage vocabulary, the forms designation, the multimedia use (computer graphics, holography, sound recording, light score) in synthesis with pantomime and choreography elements in a ballet performance indicate the manifestation of modern art. Thanks to the productions of talented

choreographers on the basis of a variety of styles and genres, various directions of domestic choreographic art are developing, enriching the repertoire of our theaters which objectively affects the successful development of national culture as a whole. In this regard, the analysis of the general trends in the development of modern directorial directions in Russian choreography is objectively justified which contributes

to the genre and stylistic features disclosure of modern ballet directing in Kazakhstan. We can also say that at the moment our ballet directing is in the experimental stage. The identification and disclosure of the specific handwriting of leading Kazakh choreographers, their desire to capture and implement modern practical directorial decisions in small forms, requires detailed and comprehensive consideration.

Авторлардың үлесі

С. Ә. Бәкірова – ғылыми әдебиеттерді талдау, шетелдік дереккөздермен жұмыс жасау, зерттеу әдістері мен нәтижелерін әзірлеу, мақалаға үш тілде аннотация дайындау.

А. Е. Кусанова – мақаланың тақырыбы мен зерттеу міндеттерін анықтау, зерттеу бағыты мен әдістемесін әзірлеу, қазақстандық жетекші хореографтардан сұхбат алу, мақаланың мәтінін өңдеу.

Вклад авторов

С. А. Бакирова – анализ научной литературы, работа с зарубежными источниками, разработка методов и результатов исследования, подготовка аннотации статьи на трех языках.

А. Е. Кусанова – определение темы статьи и задач исследования, разработка направления и методологии исследования, интервьюирование с ведущими казахстанскими балетмейстерами, доработка и редактирование текста.

Contribution of authors

S. A. Bakirova – the scientific literature analysis, work with foreign sources, development of study methods and results, preparation of annotations of the article in 3 languages.

A. Ye. Kussanova – the topic of the article and study objectives determination, the direction and methodology development of the study, interviews with leading Kazakhstani choreographers, revision and text editing.

References

- Bakirova, Samal, et al. "Choreographic Art Features: Creative Concepts and Innovations in Teaching." *Thinking Skills and Creativity*, vol. 41, no. 2. 2021, pp. 1–15.
DOI: 10.1016/j.tsc.2021.100901.
- Belgibayeva, Amina. "Hudozhestvennyye osobennosti odnoaktnogo baleta M. Avakhri 'Jazyk ljubvi'." ["Artistic Features of M. Avakhri's One-Act Ballet 'Language of Love'."] *Collection of Scientific Papers of the I InterUniversity Week of Science of Students and Undergraduates*, edited by Gaukhar Aldambergenova, Kazakh National Academy of Choreography, 2017, pp. 27–38. (In Russian)
- Birringer, Johannes. "Dance and Interactivity." *Dance Research Journal*, vol. 36, no. 1, 2004, pp. 88–111. DOI: 10.1017/S0149767700007580.
- Boer, Victor, et al. "Interactive Dance Choreography Assistance." *Advances in Computer Entertainment Technology*, 2018, edited by A. D. Cheok, et al. London, Springer International Publishing AG, 2018, p. 637–652. DOI: 10.1007/978-3-319-76270-8_45.
- Butterworth, Jo, and Wildschut Liesbeth, editors. *Contemporary Choreography*. London, Routledge, iss. 2, 2017. DOI: 10.4324/9781315563596.
- Clements, Lucie, and Emma Redding. "Creativity in Higher Education Contemporary Dance." *Journal of Dance Education*, vol. 20, no. 2, pp. 88–98, 2019. DOI: 10.1080/15290824.2019.1572155.
- Febvre, Michèle. *Danse Contemporaine et Theatralite*. Paris, Chiron, 2015.
- Foster, Susan. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, University of California Press, 1988.
- Gitelman, Lev, and Vadim Maksimov. *Iskusstvo rezhissury za rubezhom: Pervaja polovina XX veka [The Art of Directing Abroad: The First Half of the 20th Century]*, vol. 2. St. Petersburg, SPb GATI, 2015. (In Russian)
- Khalykov, KabyL. "Horeografija men scenografija tilderinin jestetikalyk tagylymy." ["Aesthetic Education of Languages of Choreography and Scenography."] *Choreographic Art of the Twenty first Century: Theory, Practice and Development Prospects, Proceedings of the International Scientific-Practical Conference*, 24–28 November 2014, T. K. Zhurgenov KazNAA, edited by Bibigul Nussipzhanova, Almaty, T. K. Zhurgenov KazNAA, 2014, pp. 270–277 (In Kazakh)
- Karzhaubayeva, Sangul. "Scenografija Kazahstana (opyt tipologicheskogo analiza)." ["Scenography of Kazakhstan (Experience of Typological Analysis)."] *Journal of Philosophy, Culture and Political Science*, no. 1 (34), 2010, pp. 188–191, bulletin-philospolit.kaznu.kz/index.php/1-pol/article/view/888/853. Accessed 12 January 2022. (In Russian)
- Kussanova, Anipa, et al. "Director's Interpretation of Kazakh Dance: Development Trajectories in The Perspective of Creativity." *Creativity Studies*, vol. 14, no. 2, 2021, pp. 535–548. DOI: 10.3846/cs.2021.14722.
- Kussanova, Anipa. Conversation with Mukaram Avakhri. Almaty, 15 July 2020. (In Russian)
- Kussanova, Anipa. Conversation with Gulzhan Tutkibayeva. Almaty, 31 July 2020. (In Russian)

- Makhlina, Svetlana. *Slovar po semiotike kul'tury [Dictionary of Semiotics of Culture]*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb, 2009. (In Russian)
- Moldakhmetova, Alima. *Rezhissjorskaja interpretacija kazahskogo tanca v horeograficheskom iskusstve Kazahstana konca XX–nachala XXI veka. [Director's Interpretation of the Kazakh Dance in the Choreographic Art of Kazakhstan at the End of the 20th Beginning of the 21st Century]*, 2020, Almaty, T. K. Zhurgenov KazNAA, PhD thesis, www.twirpx.com/file/3154933/. Accessed 25 August 2021. (In Russian)
- Mussina, Flyura. *Polyni gorkij aromat [Wormwood Bitter Flavor]*, edited by Valeriy Kuzembayev. Almaty, Brand Book, 2019, pp. 36–37. (In Russian)
- Nazarbayev, Nursultan. "Course Towards the Future: Modernization of Kazakhstan's Identity." *Akorda*, 12 April 2017, www.akorda.kz/en/events/akorda_news/press_conferences/course-towards-the-future-modernization-of-kazakhstans-identity. Accessed 15 February 2022.
- Rowe, Nicholas, et al. "Computer Coding and Choreography: Contrasting Experiences of Learning about Collaboration in Engineering and Creative Arts." *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research*, vol. 19, no. 10, 2020, pp. 214–232. DOI: 10.26803/ijlter.19.10.12.
- Tleubayev, Seraly, et al. "The Ethnogenesis of the Kazakh Dance." *Opcion*, vol. 34, no. 87(2), 2018, pp. 338–354.
- Urazymbetov, Damir, and Mikhail Pavlov. "Scenicheskie prostranstva kak smyslovaja svjaz kodov." ["The Stage Spaces as a Semantic Relationship of Codes."] *Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture*, no. 2 (23), 2015, pp. 99–103, www.vestnik.spbgik.ru/stati/2350/. Accessed 20 October 2021. (In Russian)
- Urazymbetov, Damir. "K voprosu o ponjatijah plasticheskikh kodov 'ispolnitel' i 'scenografija'." ["To the Question of the Concepts of Plastique Codes 'Performer' and 'Scenography'."] *Issues of Art History of the Twentieth early Twenty first Centuries*, materials of the international scientific and practical conference, April 5–6, 2016, T. K. Zhurgenov KazNAA, edited by Bibigul Nussipzhanova, T. K. Zhurgenov KazNAA, 2016, p. 436–440. (In Russian)
- Urazymbetov, Damir. "Semioticheskie aspekty horeografii." ["Semiotic Aspects of Choreography.,"] *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, no. 1 (36), 2015, pp. 106–113, vaganov.elpub.ru/jour/article/view/25/21. Accessed 10 December 2021. (In Russian)
- Urazymbetov, Damir. "Semioticheskie kody scenicheskikh prostranstv." ["Semiotic Codes of Scenic Spaces."] *Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture*, no. 3 (24), 2015, pp. 56–60. DOI: 10.24412/FdmDMU_5zLY. (In Russian)
- Wang, Xiaojie, and Chi Zhang. "Connotation Interpretation on Modern Value of National Dance." *Proceedings of the 2018 5th International Conference on Education, Management, Arts, Economics and Social Science (ICEMAESS 2018)*, edited by J. Li and Sh. Song, Sanya, Atlantis Press, 2018, pp. 1154–1158. DOI: 10.2991/icemaess-18.2018.229.
- Zafeiroudi, Aglaia. "Intersections Between Modern and Contemporary Dance and Yoga Practice: A Critical Analysis of Spiritual Paths through Body Movement and Choreography." *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, vol. 10, no. 4, 2021, p. 1–15. DOI: 10.36941/ajis-2021-0094.08:24

Самал Бәкірова

Қазақ ұлттық хореография академиясының (Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

Анипа Қусанова

Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті (Алматы, Қазақстан)

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҚАЗІРГІ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ РЕЖИССУРАСЫНЫҢ ШАҒЫН ФОРМАЛАРЫ: ҰЛТТЫҚ МАЗМҰН ЖӘНЕ ЖОҒАРЫ ҰЛТТЫҚ СЦЕНОГРАФИЯ

Аңдатпа. Қойылым процессіне қойылатын объективті талаптар, классикалық балет пен ұлттық дәстүрлердің өзара іс-қимылы шағын формалар жанрында би жобаларын жасауда жаңа тәсілдерді талап етеді. Зерттеу мақсаты отандық режиссурадағы ұлттық және ұлттықтан жоғары ұлттық хореография мәселелерінің ең дұрыс шешімдерін анықтау үшін дәстүрлер мен жаңашылдықтың өзара байланысы аясында отандық балетмейстерлердің ең маңызды шығармашылық жобаларын зерттеу. Зерттеу міндеттері ұлттық стильдегі шағын хореографиялық формалардың даму ерекшеліктерін қарастыру, қазақстандық хореографтардың қойылымдарында олардың дамуының негізгі тенденцияларын анықтау және осы негізде ұлттық мазмұн мен ұлттықтан жоғары ұлттық сахналық көріністің өзара байланысы мен өзара әсерін ашу. Зерттеудің әдіснамалық негізі қазіргі қазақстандық хореография режиссурасы стилистикасының ерекшеліктерін талдауға жүйелі көзқарас болып табылады. Негізгі әдістер ішінде хореографиялық өнерді синтездеу әдістері, ұлттық биді түсіндіру және кіші формаларды құрудағы режиссерлік әдістердің принциптері.

Ұлттық хореографияның қазіргі даму кезеңінде «Астана Балет» театрының балетмейстері Мукарам Авахридін және Абай атындағы ҚазМАОБТ-ның бас балетмейстері Гүлжан Түткібаеваның жаңашыл қойылымдары неғұрлым кезеңді және маңызды болып табылады. Қойылымдардың дәстүрлі түрлерін түсіндіруін талдау, Қазақстан шағын формадағы хореографиялық шығармаларды жасауда режиссураның өзіндік, ұлттық стилін жасады деген қорытындыға әкелді.

Пікірталас блогы барысында жетекші отандық хореографтардың шығармашылық жобаларын салыстырмалы талдаудың негізгі қорытындысы хореография саласында көп деңгейлі, көп компонентті және дамып келе жатқан өнер ретінде жоғары көркем жобаларды жасау бойынша олардың жұмысының аса маңызды әдістері мен тәсілдерін анықтау болды.

Қазақстандық театрлар мен ұлттық хореография стилінде жұмыс істейтін шығармашылық ұжымдар арасында бәсекелестіктің артуы жағдайында режиссерлік-қойылымдық процеске қазіргі заманғы әдістер мен қағидаттарды енгізу маңызды мәнге ие болады. Осы процестің барлық құрамдас бөліктерін мұқият зерделеу бүкіл отандық балетмейстер өнерінің одан әрі табысты дамуына ықпал ететін болады.

Тірек сөздер: хореография, балетмейстер өнері, кіші би формалары, режиссер-хореограф, сценография.

Дәйексөз үшін: Бәкірова, Самал, және Анипа Қусанова. «Қазақстанның қазіргі хореографиялық режиссурасының шағын формалары: ұлттық мазмұн және жоғары ұлттық сценография». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, 76–92 б. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.522.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Самал Бакирова

Казахская национальная академия хореографии (Нур-Султан, Казахстан)

Анипа Кусанова

Казахский национальный женский педагогический университет (Алматы, Казахстан)

МАЛЫЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ РЕЖИССУРЫ КАЗАХСТАНА: НАЦИОНАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ И НАДНАЦИОНАЛЬНАЯ СЦЕНОГРАФИЯ

Аннотация. Объективные требования к постановочному процессу, взаимодействие классического балета и национальных традиций формируют новые подходы к созданию танцевальных проектов в жанре малых форм. Целью статьи является исследование наиболее значимых творческих проектов отечественных балетмейстеров в контексте взаимосвязи традиций и новаторства с тем, чтобы определить наиболее верные решения вопросов национального и наднационального в отечественной режиссуре хореографии. Задачи исследования: рассмотреть особенности развития малых хореографических форм в национальном стиле, выявить основные тенденции их развития в постановках казахстанских хореографов и на этой основе раскрыть взаимосвязь и взаимовлияние национального содержания и наднационального сценического воплощения. Методологической основой исследования выступает системный подход к анализу особенностей стилистики современной казахстанской режиссуры хореографии. Основными методами являются: метод синтеза хореографического искусства, интерпретации национального танца и принципов режиссерских приемов при создании малых форм.

На современном этапе развития национальной хореографии наиболее этапными и значимыми являются новаторские постановки балетмейстера театра «Астана балет» Мукарам Авахри, главного балетмейстера Казахского национального театра оперы и балета имени Абая Гульжан Туткибаевой. Анализ их интерпретации традиционных форм танца привел к выводу о создании в Казахстане своего, национального стиля режиссуры в создании хореографических произведений малых форм.

В ходе дискуссионного блока основным итогом сравнительного анализа творческих проектов ведущих отечественных хореографов стало выявление наиболее значимых методов и приёмов их работы над созданием высокохудожественных проектов в области хореографии как многоуровневого, многокомпонентного и развивающегося искусства.

В условиях всё более возрастающей конкуренции среди казахстанских театров и творческих коллективов, работающих в стиле национальной хореографии, важное значение приобретает внедрение в режиссёрско-постановочный процесс современных методов и принципов. Тщательное изучение всех составляющих этого процесса будет способствовать дальнейшему успешному развитию всего отечественного балетмейстерского искусства.

Ключевые слова: хореография, балетмейстерское искусство, малые танцевальные формы, режиссёр-хореограф, сценография.

Для цитирования: Бакирова, Самал, и Анипа Кусанова. «Малые формы современной хореографической режиссуры Казахстана: национальное содержание и наднациональная сценография». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, с. 76–92. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.522.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Авторлар туралы мәлімет:

Самал Әбілпатташқызы Бәкірова — өнер магистрі, Қазақ ұлттық хореография академиясының педагогика кафедрасының 3-ші оқу жылының докторанты (Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

Анипа Ерланқызы Кусанова — PhD, Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университетінің хореография және арт-менеджмент кафедрасының аға оқытушысы (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Самал Абиляпатташқызы Бакирова — магистр искусств, докторант 3-го курса кафедры педагогики факультета хореографии Казахской национальной академии хореографии (Нур-Султан, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-7862-3238
email: samikosh_92@mail.ru

Анипа Ерланқызы Кусанова — PhD, старший преподаватель кафедры хореографии и арт-менеджмента Казахского национального женского педагогического университета (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-7353-5215
email: a.kussanova@gmail.com

Authors' bio:

Samal A. Bakirova — M.A., 3rd year PhD student, Education Department of the Choreography Faculty, Kazakh National Choreography Academy (Nur-Sultan, Kazakhstan)

Anipa E. Kussanova — PhD, Senior Lecturer, Department of Choreography and Art Management, Kazakh National Women's Teacher Training University, (Almaty, Kazakhstan)

ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ КӨРКЕМСУРЕТТІ КИНОСЫНА СЕМАНТИҚАЛЫҚ- СЕМИОТИҚАЛЫҚ ТАЛДАУ (СӘБИТ ҚҰРМАНБЕКОВТІҢ «ОРАЛМАН» ФИЛЬМІ МЫСАЛЫНДА)

Ақмоншақ Ахмет¹, Баубек Нөгербек¹

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

Аңдатпа. Кинематограф мазмұн жағынан алғанда идеологиялы, сондықтан да ол көпқырлы. Кино өнерінің қоғамға, тұлғаға әсер етуші ауқымды қызметі мен лингвистиканың дәстүрін мұра еткен семиотикасы ақпарат таратушы адамдар үшін қажет болды. Кино ақпарат беруші құрал ретінде мол мүмкіндіктерге ие. Ол ақпаратты кез келген қашықтыққа жеткізіп беріп қана қоймай, сонымен қатар әртүрлі әдіс-тәсілдерімен назар аударта білді: суреттермен, дыбыстармен әсер етіп, көрерменді сендіруде монтаждық тәсілдер кеңінен қолданылып, қозғалыстағы суретті кадрлар оның құдіретін арттыра түсіп, коммуникация үдерісі ішінде ақпаратты жеткізу үшін қызмет ете бастады.

Кино семиотиканың салыстырмалы талдау әдісін Юрий Лотман, Кристиан Метц, Ролан Барт, Михаил Бахтин, Абраам Моль сынды т. б. семиотик ғалымдардың зерттеулерін кино тілі аясында қарастыру басты мақсат болып табылады.

Шындықты бейнелеудегі кинематографияның мол мүмкіндіктері ең алдымен структуралистерді бірден қызықтырды. Гуманитарлық зерттеулердегі кездесетін өмірге жақындық пен ұқсастықтар фильмде символикалық-таңбалық пен бейнелі қатарлар арқылы оқумен жалғасын таба түсті. Таңбалар жүйесі арқылы берілетін ақпарат экранды айналып өтіп, ешқандай дауысты қолданбастан байқаусыз адресатқа жетіп, оның ішкі әлемінен орын табады, сөйтіп оның өз ақпарат көзіне айналып кеткенін адресаттың өзі байқамай қалады. Экран белгілер арқылы ақпаратты жеткізсе, ал көрермен оларды «оқиды», өз саналарында шындыққа бейімдеп, іштей сол әлемнің қатысушы кейіпкеріне айналып, әсер алады.

Кинематография идеологияның көзі болғанына қарамастан оның үгіт-насихаттық сипатының уақыты өтті. Сонымен қатар оның коммуникациялық міндеті ақпарат теориясына ықпал етпейтіндігін көрсетті. Біз кинематографияның «ақпарат беруші» ретіндегі қызметіне тоқтала отырып, оның адресат тарапынан қабылдануы мен автор (адресант) тарапынан жеткізген бейнелік қатарды, фильм идеясын таңба-символдарға негіздей отырып, нарратологиялық талдау арқылы талқылайтын боламыз. «Ақпарат», «коммуникация» секілді түсініктерді қолдануымызға киноның гуманитарлық структурализммен туыстығы және бай дәстүрі негіз болды. Автор мен көрермен арасындағы байланыстарды бір-біріңсіз елестете алмайтындығымыз секілді, киноны да бейнелік-таңбалық қатарсыз оқи алмаймыз. Заманауи қазақ киносының үздік мысалы ретінде Сәбит Құрманбековтің «Оралман» фильмінің көркемдік мазмұнын семиотикалық көзқарас тұрғысынан талдау мақаланың негізі болып табылады.

Тірек сөздер: семиотика, код, нарратив, оралман, синтагматика, прагматика, қазақ киносы, кино тілі.

Дәйексөз үшін: Ахмет, Ақмоншақ және Баубек, Нөгербек. «Заманауи қазақ көркемсуретті киносына семантикалық-семиотикалық талдау (Сәбит Құрманбековтің “Оралман” фильмі мысалында)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, 93–111 б. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.525.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Кіріспе

Таңбалар мен белгілерді зерттейтін семиотика ілімі алғашқы бастауын көне грек философтары мен XVII ғасырдағы Готфрид Вильгельм Лейбництің логика-математикалық еңбектерінен алады. Ал ғылым ретінде XIX ғасырдың соңында пайда болып, логика мен математика, лингвистика мен жаратылыстану ғылымдарында кеңінен қарастырыла бастады. Семиотика ғылымын кеңінен қарастырушы: Фердинанд де Соссюр, Чарльз Пирс, Чарльз Моррис, Умберто Эколарды атап өтсек болады. Чендлер Дэниел (147–171) қазіргі социосемиотикаға дейінгі семиотиканың дамуы, мәтін мен код мәселесі жөнінде зерттесе, оқиға мен оның баяндалуы, нарратив жөнінде Шон Холл (153–171) қарастырады, семиотикалық талдаудың маңыздылығын растайтын белгілермен қалай ойлайтынымызды және қалай ойлана алатынымызға, белгілерге қатысты Делюз бен Пирстің семиотикасын зерттеген Докинз Роджер (1–18) сынды т. б. ағылшын тілді ғалымдардың еңбектерін атап өтсек болады.

Өнер мен мәдениет салаларын семиотикалық көзқарас тұрғысынан қарастыру тәсілін XX ғасырда Юрий Лотман мен оның шәкірттері қалыптастырып, дамыта түсті. Homo sapiens-тен бері алмасып, сақталып бізге жеткен, бұдан ары қарай да жалғаса беретін мәдениет барлық ақпараттың көзі екенін Ю. Лотман алғаш болып айтқан болатын. «Өнер ерекше үлгідегі тілдердің тамаша ұйымдастырылған генераторы болып табылады, олар адамға ештеңемен айырбастай алмайтындай аса күрделі және өзінің механизмі бойынша толыққанды анық емес адамзат білімінің біріне қызмет көрсетеді», – деген лингвист, мәдениеттанушы әрі семиотик ғалым жалпы өнер салаларын жасанды тіл тудырушы топқа жатқыза отырып, оның табиғатын түсіну үшін қабылдаушы тараптың сол тілдік символдар мен белгілерді қаншалықты түсіне алу деңгейімен байланыстыра кетеді (Лотман, «Көркем мәтіннің құрылымы» 9) («Структура художественного текста»).

Өзіндік тіл мен түрге ие өнердің кез келген түрі мимезис арқылы өмірді қайта тудырып, қайта жасайды. Осы жағынан алғанда өнер түрлері әрқайсысы өзіндік ерекшелігіне қарай көркемдеуіш құралдар

мен символдар, таңбалар мен белгілерді, ым-ишара, іс-қимылдарды қайта жаратып, эстетикалық өмір сыйлайды.

Киноның тілі мен оның қызметі, киноәтінді оқудағы әрбір эпизод пен кадрдың атқарар рөлі, таңбалар мен символдардың, егжей-тегжейлі деректердің эстетикалық-семантикалық, синтактикалық және прагматикалық мәнін ашу үшін алдағы зерттеу жұмысымызды заманауи қазақ киносы мысалында, яғни, С. Құрманбековтің «Оралман» фильмін талдау негізінде жалғастырамыз.

XIX ғасырдың соңында пайда болған кино өнерін семиотикалық тұрғыдан қарастыру мәселесі кинематография тіліне қатысты түрлі диспут тудырып, кинотану ғылымын өзге ғылым салаларымен байланыста дамуын жеделдете түсті. Кинематографияның табиғатын ашу, түсіну мәселесіне қатысты семиотикалық көзқарастардың бірқатарын қарастырып көрелік.

Әдістеме

Нарративті талдау, салыстырмалы талдау, семиологиялық, автор мен аудитория арасындағы қарым-қатынас нәтижесінен мазмұн тудыратын герменевтикалық және көрініс пен қозғалыстағы бейнелі суретті зерттеуде белгілі бір түсінік орнатуды маңызды деп санайтын визуалды талдау әдістерін басшылыққа ала отырып зерттеу жұмысымыздың мазмұнын аша түстік. Аталмыш зерттеу әдістері киноәтінді оқып, көруде кинотілі арқылы кодталған ақпаратты таратушы мен қабылдап алушы арасындағы қатынасты ашуда қолданылады.

Юрий Лотман — көптеген шетелдік әріптестері секілді кинематографиялық зерттеулерге семиотикалық аппаратты қолдануға шешім қабылдаған мәдениет саласының беделді семиотигі. Оның киноның семиотикасына қатысты тұжырымдамаларын бірнеше шығармаларынан көруге болады,

мысалы «Экранмен диалог» («Диалог с экраном»). Лотман өзінің «Кино семиотикасы және киноэстетика мәселелері» («Семиотика кино и проблемы киноэстетики») атты мақаласында «кинофильм — бұл көрерменге фильм арқылы берілетін күрделі хабарламалар тізбегі. Фильмнің хабарын кішкене бөліктерге фильмнің белгілері деп бөлуге болады» деген пікір білдірген («Өнер жайлы» 288) («Об искусстве» 288). Лотман тілді «реттелген коммуникативті белгі жүйесі» деп анықтайды, онда белгілер объектілерді, құбылыстарды және т. б. алмастырады. Киноға деген семиотикалық көзқарас дағдарысының мысалы ретінде тану мәселесін алар болсақ: тілдік құрылымға негізделген кино тілі бар ма әлде жоқ па деген ойға келеміз. Метц пен Барт ондай тілдің жоқтығын алдыға тартса («Көркем фильмдегі денотация мәселелері» 111; «Кинодағы травматикалық бірліктер» 129–130; 134) («Проблемы денотации в художественном фильме»; “Traumatic Units’ in Cinema”), Лотман кино тілінің бар екендігін түбегейлі мойындайды. Киноның тілі кинофильмдегі белгілерден құрылады. Кино ақпарат коммуникация үдерісі ішінде ақпаратты жеткізу үшін қызмет етеді: фильм көрермендермен байланыс жасайды.

Әрине, Барт пен Лотманның кино тіліне қатысты ғылыми тұжырымдамалары және әрқайсысының кино семиотикасына байланысты айтқан пікірлері осы саланы зерттеуші өзге де ғалымдардың салыстырмалы түрде ой түйюіне жол ашып берді. Бүгінгі таңдағы зерттеуші Михаил Константинов Барттың кинематографияны семиотикалық зерттеудегі мәселелері лингвистикалық тәсілді қолданудан туындағандығын, ал Лотманның мұндай зерттеуді қолайлы деп тауып, бұл фильм тілінің табиғатын, оның минималды семантикалық бірлігін, синтагматика мен парадигматиканың фильмді

баяндаудағы рөлін басқаша түсіну керектігін ұсынды (35).

1960 жылы Барттың «Қино мағынасының мәселесі» (“Das Problem der Bedeutung im Film”) және «Жарақат белгілер» (“Traumatic Units”) атты кинотілінің теориялық мәселелеріне қатысты екі мақаласы жарық көрді. Барт «Қино мағынасының мәселесі» атты мақаласында фильмді таза грамматикалық белгілерден тұрады деп есептемеу керектігін, басқаша айтқанда, семиотикалық білімдер жиынтығы деп қарамау керектігін тілге тиек етеді. Автор фильм мен ондағы белгілердің ең алдымен коммуникациялық қызметті атқаратындығын, өйткені қабылдаушы-көрерменге кинодағы таңбалар арқылы хабарламаны жеткізетіндігін ескертеді.

Хабарламаны түсіндіруде Лотман Роман Якобсонның ойлап тапқан ауызша қарым-қатынас актісінің сызбасына сілтеме жасайды («Структурализм “қарсы” және “қарсы емес”» 198) («Структурализм “за” и “против”»). Адресант хабарламаны адресатқа жібереді, ал хабарламада оның мазмұнын құрайтын, яғни, адресат кодтайтын код бар. Якобсон осы кестеде (кесте 1) көрсетілгеннен басқа, қарым-қатынас ішінде (адресант пен адресат) орын алатын кодпен бірге жүретін контекст туралы да айтады. Байланыс актісінің сызбасы:

Кесте 1. Байланыс актісінің кестесі
(Р. Якобсон бойынша)

Адресант	Контекст	Адресат
	Хабарлама	
	Контакт	
	Код	

Бұл тұжырымдамада атап өтуге болатын бірінші мәселе — фильмнің принципті дискреттілігі. Хабарлама кішігірім бірліктерге бөлінеді, бұл бірліктер — фильмнің «әліппесін»

анықтаудың алғашқы әрекеті, яғни, жергілікті (кинематографиялық) масштабтағы лингвистиканы құру болып табылады. Қиносемиотиканың қажеттіліктеріне бейімделген сөйлеу актісінің кестесі тек бір бағытта жұмыс істейді. Атап айтқанда, адресант (жеткізуші) айтқысы келген нәрсесін айтады. Бірақ сөйлеу дыбыс арқылы беріліп, кеңістікті толтырады және сөйлеушінің дауысынан басқа, сіз жаңғырықты да ести аласыз. Тыңдаушы (адресат) сөйлеушінің сөзін қабылдайды, сызбаның түсіндірмесі осымен аяқталады. Бір жақты, дәлірек айтқанда, адресанттың сөйлеу сызығы осы хабарламаны қабылдау актісін ескермейді. Якобсон айтқан байланыстың мәнін анықтау осынысымен де қызықты.

Ал Михаил Бахтин болса сөйлеу актісінің сызықтығын диалог тұрғысынан сынайды. Бахтин кері байланысқа негізделген «қаз-қалпында» деген коммуникацияның қорғаушысы. Ол «адамды басқаша елестету керек, — деп жазады және, — сөйлеудегі оның мағынасын сөйлеу-тыңдау сызығына дейін төмендетпей, коммуникативті әрекеттегі сөйлеушінің әдеттегі белсенді ұстанымы мен тыңдаушының пассивті ұстанымын шектемеу керектігін» ұсынады (Бахтин, «Ауызша шығармашылықтың эстетикасы» 247) (Бахтин, «Эстетика словесного творчества» 247).

Егер сөйлеушінің тыңдаушыға деген бағдары ескерілсе, сөйлеу актісін зерттеу шындыққа сәйкес келеді. Тыңдаушы — ол өз алдына бір барометр: ол сөйлеушінің сөзіне белгілі бір жолмен жауап береді. Сондықтан сөйлеуші мен тыңдаушының қарым-қатынасын ескеру керек. Өйткені тыңдаушының вербалды емес реакциясын басшылыққа ала отырып сөйлеуші сөзін өзгертеді. Бахтин ауызша қарым-қатынас тұжырымдамасын диалогтық тұрғыдан қарастыратындықтан, «диалог қарым-

қатынастың тамаша формасы — сөйлеуші мен тыңдаушының бір-бірінің мәлімдемелерінен кейін орындары ауысып отырады» дейді («Ауызша шығармашылықтың эстетикасы» 247) («Эстетика словесного творчества» 247). Бахтин тілдің басты коммуникациядағы қызметін анықтауда сөйлеушінің сөзі тұрғысынан ғана қарастырып келген зерттеушілердің бағасын жеткіліксіз деп тани келе, тыңдаушының айтылған сөзді қабылдаудағы реакциясына — мимикасын, бет-әлпеті мен көңіл-күйіне де мән беру керектігін ескертеді. Бахтиннің үнсіз тыңдаушысы енжар емес, ол да коммуникацияға түскен сәттен бастап белгілі бір жауапкершіліктің жүгін өзіне артады. Басқаша айтқанда, сөйлеуші-тыңдаушы диалогінде тек тілдік коммуникацияға түсіп қана қоймай, белгілі бір дәрежеде еркін де бола алады. Коммуникацияға түскен қатысушылардың бағдарына қарай тілдік қатынас түсінікті не түсініксіз, жеткіліксіз болып жетуі мүмкін.

Тілді түсінудің жолы — сол тілдің кодталуына байланысты.

Кристиан Метцтің пікірінше: «Семиотикалық жолмен біз алдын ала бар символдарды (әлеуметтік, психоаналитикалық және т. б.) киномәтінге жасанды “отырғызу” — примитивті тәсіл екенін және кинематографиялық символизм мәні басқада (символдар фильммен туылуы тиіс) деп киноның эстетиктері жиі айтатын тұжырымдауға жақындаймыз» («Көркем фильмдегі денотация мәселелері» 111) («Проблемы денотации в художественном фильме» 111). Бұл жерде ғалым «жасанды тіл» тобына кіретін «кинематографиялық тілдің» кинематографиялық символдарды тудырудағы ерекшелігін атап өткен болатын. Осы тұста туындайтын бір мәселе бар, ол — «кинематографиялық тіл» деген ұғымды қалай түсінеміз және оның атқарар қызметі қандай екенін анықтау.

«Кинематографиялық тіл қабілеті» туралы Владимир Соколов пікірінің соңғы түйінін былайша тұжырымдайды: «Осылайша, кинематографиялық сөз өзінің функциялары бойынша табиғи тілдің өзіндік квазитілі, семиологиялық функционалдық (бірақ құрылымдық-лингвистикалық емес) аналогы болып табылады. Кинематографиялық сөз: а) онда тілге тән жүйелі байланыс пен дәлдік жоқ; ә) ол нақты бір фильмдерге дейін болмаған және дербес өмір сүрмеген; одан әрі ол әрбір фильмде қайта туып және қайта жасалуы тиіс» («Киноведение как наука» 115). Соколовтың «кинематографиялық тіл мен сөз» турасында айтқан пікірлері табиғи тіл мен жасанды тіл тобы арасындағы байланыс пен алшақтықты нақтылай түседі. Жоғарыда қарастырып өткен көзқарастар кинематографиядағы мән мен мағынаның туылу, қайта өңделу процессін, символдық тудыру ерекшелігін жүйелей түседі.

Синтагматикалық құрылым — тізбекке кем дегенде екі элементтің қосылуы. Осылайша, ол іске асырылуы үшін кем дегенде екі элементтің және олардың қосылу механизмінің болуы қажет», — дейді Лотман кинодағы кинобаяндау мен нарративті мәтін жөнінде. Сондай-ақ, монтаждың фильм мәтініндегі көркем ақпаратты тудырып, баяндап жеткізуді ұйымдастыратын негізгі элемент болып келетінін де айтады.

«**Кинобаяндау** — бұл ең алдымен киноның құралдары арқылы әңгімелеу. Алайда, бұл парадоксалды болып көрінуі мүмкін, өйткені бұл жағдайда әңгіме сөздерден емес, иконикалық белгілерден құрылады, онда кез келген нарративті мәтіннің кейбір тереңдік заңдылықтары айқын көрінеді. Сондықтан, онда әр түрлі баяндаулардың жалпы заңдары ғана емес, сонымен қатар кино құралдарымен баяндауға тән ерекше белгілері де көрсетіледі», — деген Лотманның жоғарыда айтылған пікірі кинобаяндаудың табиғаты

мен киноның құралдары арқылы сюжетті баяндаудың тәсілдеріне көңіл қояды («Кино семиотикасы және киноэстетика мәселелері» 56–57; 89) («Семиотика кино и проблемы киноэстетики»). Фильмдегі бір сәттегі екі түрлі оқиғаның немесе параллельді баяндаудың синтагматикалық құрылымға түспес бұрын өз алдына әрқайсысының жеке-жеке өмір сүру керектігін де ескертеді.

Жоғарыдағы семиотик ғалымдардың кинобаяндау мен киномәтініне, кино тіліне және оның семиотикалық мәселелеріне қатысты ұсынған көзқарастарына сүйене отырып, келесі бөлімде «Оралман» фильміндегі семиотикалық байланыстарына талдау жасалынады.

Талқы

Ең алдымен, фильмнің атауына келер болсақ, «оралман» сөзі – ҚР «Халықтың көші-қон туралы» заңының 1 бабына сәйкес, оралмандар дегеніміз – Қазақстан Республикасы егемендік алған кезде оның шетінен тыс жерлерде тұрақты тұрған (1991 жылдың 16 желтоқсанына дейін) және Қазақстанға тұрақты тұру мақсатында келген ұлты қазақ шетелдіктер немесе азаматығы жоқ адамдар», – деп фильмнің басында анықтама бере кетеді. Фильмнің сюжеті екі бөлімнен тұрады: алғашқы бөлімі Ауғанстаннан еліне оралғысы келген Ахмади Сапарқұлдың отбасының шекарадан өткенге шейінгі тағдыры көрсетілсе, екінші бөлімінде – оралман отбасының елге оралғаннан кейінгі қиыншылыққа толы тағдырымен жалғасады.

«Оралман» фильмінде режиссер Құрманбеков экспозициясының өзінде кинобаяндаудың түрлі тәсілдерін қолдана отырып көрерменін де, Сапарқұлдың отбасын да алдағы негізгі оқиғаға психологиялық тұрғыдан дайындап үлгереді. Ауғанстанда кезінде

шуравилерге қарсы соғысқан моджахед Сапарқұл Қазақстан тәуелсіздік алғаннан кейін отанына тегі қазақ азаматы ретінде оралды. Моджахедтер (наным-сенім үшін күресетіндер) мен душмандар, яғни шуравилер (кеңестік әскерилер) арасында Ауғанстанда 1979-1989 жылдар аралығында соғыс болғаны тарихтан белгілі. Кеңестік әскерилердің ауған жерін басып алуға қарсы өткен соғысқа Кеңес үкіметінің атынан қазақ азаматтары да қатысқан болатын. Бірақ, олар өз еріктерімен емес, әскерге барған сарбаз ретінде бұйрықты орындаушылар ғана.

«Бұл отбасыны алда не күтіп тұр? Қандай болашақ күтіп тұр?» деген сұрақтар сұрақтар Сапарқұл мен әкесінің де, әйелі мен қызының да, көрерменнің де алдында тұрған үлкен сауал. Жоғарыда талдап өткен алғашқы бөлімдегі сюжеттік желі фильмдегі басты оқиғаның кіріспесі ғана. Фильмнің екінші бөлімінде Қазақстанға оралған Сапарқұлдың отбасының жаңа өмірі баяндалады. Бас кейіпкер отанына оралу мақсатына жеткенімен, оның сол ортаға сіңісуі мен сол ортаның заңдылықтарын, түсініктері мен өмір сүру салттарын қабылдау үлкен сынақ ретінде беріледі.

Фильмнің алғашқы экспозициясында автор бас кейіпкер Сапарқұлдың ең алдымен азаншы екенін және шуравилерге қарсы соғысқан адам екенін таныстырып өтеді. Мұны автор кейіпкердің азан шақыру әрекетімен және жолға шығар алдындағы кейіпкердің жездесімен қоштасу сәтіндегі диалогтары арқылы көрсетеді. Бұдан кейінгі көріністерде оның өмір сүру ортасы мен отбасы жағдайы, әкесінің атамекенін аңсап, «жұмақ» мекенге аттану сапарындағы оқиғалармен жалғасын табады. Бұл ақпараттардың бәрі де кадрлерден құралған эпизодтарда, әрбір эпизодта автор қолданған егжей-тегжейлі деректер мен ым-ишара, көзқарас пен тілдік қатынастар арқылы беріледі. Осы тұста кадрдың басты атқаратын міндеттерін анықтай кетсек:

«Кадр белгі ретінде әрекет етуі тиіс, сіз оны бірден оқи алуыңыз, көрерменге осы кадрда айтылғаны (көрсетілгені емес) анық түсінікті болуы керек. Егер көрермен шатаса бастаса, онда кадр өз рөлін — белгінің рөлін, әріптер ретінде орындамағаны. Тағы да қайталап айтамын, жеке кадр жеке әріп сияқты жұмыс істеуі керек, ал әріп күрделі болуы мүмкін, мысалы, қытай әрпі сияқты», — деп Лев Кулешов ой түйіндесе (179), Лотман кино тіліндегі ең басты түсініктің бірі — кадр екеніне баса назар аударады. Ол «кадрдың негізгі функцияларының бірі — мәнге иелілік. Тілдің фонемаларға тән мағыналары бар — морфемаларға тән — грамматикалық және сөздерге тән — лексикалық мәндерге ие, кадр — киноның мәнге ие жалғыз ғана тасымалдаушысы емес. Мәндер де кішірек бірліктерден тұратын — кадр бөлшектері, ал одан ірілері — кадрлардың реттілігімен беріледі» («Өнер жайлы» 8) («Об искусстве» 8), — дейді.

Фильмдегі Сапарқұлдың отбасымен сапарға аттанар алдындағы режиссер ұсынған әрбір кадры діни жоралғыларды қатты ұстанатын ауған жеріндегі атмосфераны беруде кейіпкерлердің тіршілік ету әлемінің мазмұны мен формасын аша түседі. Мәселен, бас кейіпкердің азан шақыруы мен мылтық асынып жүруі, әпкесімен перде арқылы тілдесуі, әйелінің паранджа киіп, бүркеніп жүруі, балалардың атысу ойыны сияқты көріністердің бәрі жинала келгенде кейіпкерлердің өмір сүру ортасындағы қатал шариғат тәртібі пен соғысқа сілтеме бере кететін детальді көріністер.

Бас кейіпкер мен оның отбасы мүшелері туынды мазмұнын үйлестіруші, сюжеттің негізін құраушы басты белгілер деп қарастырар болсақ, онда сол белгілердің өмір сүру ортасы да мазмұнды мәнге ие ететін факторлардың біріне жатады. Фильм оқиғасының ауған жерінен басталуының өзі туындыдағы басты тақырып — елге

оралу процессінің сюжеттік желісін күрделендіріп, екінші мағына үстеп тұр. Яғни, басты кейіпкердің оралуы ол тек отанға оралу ғана емес, адамның өзіне үңілуі, өзіне оралуы, ақиқатқа оралуы сынды «оралу» ұғымының барлық сипаттарын анықтай түседі. Туындының алғашқы бөлімі Сапарқұлдың әке арманын орындау үшін, яғни, Қазақстанға — отанына оралу мақсатында жолға шығады. Қазақстан, отан деген ұғымдар қарияның аузымен «жұмақ мекен» бейнесінде сипатталады. Тіпті, қария жаяу жүріп шаршаған кезінде Сапарқұлдың әкесін арқалап жүретін эпизоды «Анаңды Меккеге үш рет арқалап барсаң да, ақ сүтін ақтай алмайсың» деген мақалға сілтеме жасайды. Бас кейіпкер өз әкесін арқалау арқылы перзенттік парызының өтеуі ретінде «жұмақ мекенге» — отанына алып барады. Ал бұлардың ауған жерінде шекараға шейінгі жүріп өткен жолдары кейіпкерлердің көзімен «тозақ мекенді» сипаттайтындай көріністермен баяндалады. Босқындар лагеріндегі босқындарға арнап кешкісін фильм көрсетіп жатқан сәтінде әскерилер келіп, фильмді көрсетуші механикті күнәһар санап, көрерменнің көзінше ату жазасын орындайды. Келесі бір эпизодта қария айналасындағы өздері сияқты босқындарға бабасының басынан өткен тарихи оқиғаны баяндап, әңгімесінің соңын «жұмақ мекенге» әкеп тірейді. «Жұмақ мекеннің» бейнесі ретінде тозығы жеткен Молдахмет Кенбаевтың «Асауға құрық салу» деген картинасы салынған ескі суретті көрсетеді. Бұл жерде Кенбаевтың картинасы прагматикалық тәсіл арқылы өзіндік түпкі мәнінен айрылып, кейіпкерлердің санасында екінші мәнге ие болып, «жұмақ мекеннің» символына айналады.

«Өткенді қазіргі уақытпен байланыстыру және әртүрлі кеңістіктер мен ұрпақтарды біріктіру үшін мәдени жад жергілікті жерде орнатылады, бірақ үнемі уақыт шеңберінен шығып,

басқа жерде пайда болады. Мәдени жадты талдау кезінде бізден жадтың осы қос табиғатын тануды сұрайды», — деп Даниил Салерно адамның өткенін бүгінмен байланыстыруда «мәдени жадтың» жеткілікті екеніне баса назар аудартады («Жадтың семиотикалық теориясы: қозғалыс пен форма арасындағы» 116) («A Semiotic Theory of Memory: Between Movement and Form» 116). Туындыдағы Сапарқұлдың өткені мен бүгінін сабақтастырып, жалғап жатқан «Асауға құрық салу» суреті ақсақалдың жадында араға қанша уақыт салса да бүгінгідей сайрап жатқанын аңғартады.

Жоғарыдағы ойдың жалғасы шекараға жеткенде тағы бір көрініспен беки түседі. Қария шекарадан аттай берген сәтте туған жерге тәу етіп, сәжде жасап, жерді (қарды) сүйеді. Туған жер, отан, атамекен сөздері — қазақ халқы үшін киелі, мәні жоғары ұғымдар. «Ақпараттың саны — хабарды тудырушының айналасынан (ортасынан) оны қабылдаушының айналасына (ортасына) жеткізілетін хабарламаның жаңалығымен немесе түпнұсқалығының мөлшерімен өлшенеді. Ол әлеуметтік екі топқа да тиесілі білімі мен тәжірибесінің жиынтығына қосылып, мәдениеттің элементі ретінде олардың жадына енеді» (Моль, «Ақпарат теориясы және қабылдау эстетикасы» 18) («Теория информации и эстетика восприятия» 18). Осы тұста қарияның сәжде жасап, жерді сүйу әрекеті екі түрлі терең мағына білдіретінін айта кеткен жөн. Біріншісі — қарияның таза дінге берік жан ретіндегі бейнесін ашады. Себебі, сәжде тек намаз үстінде ғана жасалатын әрекет емес, сондай-ақ оны әр мұсылман Аллаға алғыс ретінде білдіреді (шүкір сәждесі). Екінші мағынасы — туған жерге деген ерекше сүйіспеншілігін жеткізетін әрекет деп айтуға болады.

Фильмде автор бір мекеннен келесі мекенге орын ауыстырып, көшкен отбасы мүшелерінің тағдырларын негізгі сюжет

етіп алғанымен, бұл жерде басты мәселе — әр адамға тән туған жер, отанға деген сағыныштан бөлек, діни ұстанымдар мен көзқарастар, дүниетанымдар мен құндылықтардың ортақтығы мен алшақтығы хақында сөз ету. Мольдің айтқан «хабар беруші мен қабылдаушы үшін ақпарат ортақ белгілердің жиынтығына байланысты жеткізіледі» («Ақпарат теориясы және қабылдау эстетикасы» 18) («Теория информации и эстетика восприятия» 18) дегені белгілер мен символдар немесе ым-ишара мен сөздер арқылы жеткізілетін қандай да бір ақпараттарды көрерменнің қабылдау деңгейіне қарай бағаланатындығын фильмдегі пайдаланған иконалық белгілерден көруге болады. Бір қарағанда белгілі бір суретшінің салған картинасының жәй ғана көшірмесі боп саналатын сурет қарияның айтқан әңгімесінен соң көрерменнің де қабылдау түйсігіне әсер етіп, ол символикалық мәнге ауысады. Сол сияқты көшіп-қонушы отбасы мүшелерінің киім киіс, жүріс-тұрысындағы сыртқы ерекшеліктерінің өзі бір қарағанда көрерменнің көкейінде оралман отбасы екенін айқындайтын белгілер. «Тозақ» пен «жұмақ» түсініктерінің өзі ауған жерінде қарияның айтқан әңгімесі мен босқындар лагеріндегі ауған әскерінің жазалау әрекетінен кейін көрермен мен отбасы мүшелерінің санасында белгілі бір деңгейдегі ортақ түсінікті қалыптастырып, салыстырмалы түрде бағалауға жол ашады.

Нәтиже

Ауғанстанда шуравилерге (кеңестік әскерилерге) қарсы соғысқан Сапарқұл үшін туған өлкесіне келгенде ол жердегі кеңестік идеологияның әсерімен тәрбиеленген отандастары, яғни, жаңа заманның ұрпақтары қарсы алғанын көреміз. Ауыл әкімінің шешімімен Сапарқұлға ауылдан жырақта орналасқан

киіз үй тұрпатындағы қаңыраған ақ үйлер мен әскерилерден қалған аймақты күзету тапсырылады. Сырттай қарағанда айдаладағы ақ үйлер қазақтың көште қалған жұрты сынды. Дәл осы аймақты тіріліп, жан бітіру оралман отбасына бұйырады.

«Көркем ақпарат болған жағдайда автор өзінің қиялында формасы мен идеяны тудырып, содан кейін барып оны жеткізу үшін кодтайды. Ал ақпаратты қабылдап алушы өз тарапынан хабарлама негізінде басқа нысанды немесе идеяны түзейді. Коммуникация процессінің сапасы қабылданған форманың бастапқы формасымен сәйкес келу немесе келмеуімен анықталады», — деген Мольдің пікіріне сүйене отырып қарастырар болсақ, туындыдағы режиссер таңдаған кеңістік пен мекен, орта мен оралман отбасы арасындағы қарама-қайшылыққа толы жағдайға тап болады («Ақпарат теориясы және қабылдау эстетикасы» 18) («Теория информации и эстетика восприятия» 18). Жоғарыда айтып өткеніміздей Сапарқұлдың отбасы мен көрерменді «жұмақ мекенге» дайындаған автор кенеттен сол «жұмақ мекеннің» «тозақ мекеннен» мазмұны жағынан еш айырмасы жоқ тартыстарға, күреске толы аймақ екенін көрсетеді. Оралман деген атаудың бұл отбасын өз ортасында бөтен сезінуіне, тіпті, бәріне ортақ саналатын — тіл мен дін, отан ұғымдарының да оларды «жұмақ» ортаға сіңіп кетуіне дәнекер бола алмайды. Оралман сөзі заңда бекітілгендей Қазақстанға тұрақты тұру мақсатында келген ұлты қазақ шетелдіктер екенін айқындап бергенімен, фильм сюжетіндегі қақтығыстар оралман сөзіне мүлдем басқа мағына, яғни, «бөтен» деген мән үстей түседі. Мәселен, әскерилерден қалған ескі ғимаратының темір-терсегіне ұрлыққа түскен ұрылармен арада болған төбелес кезінде Сапарқұлды тепкілеп жатқан ұрының ашынғаннан «Сендер

әбден құтырғансыңдар! Ақша да сендерге, көмек те сендерге. Сонда біз не, тоқалдан тудық па?» деп үкімет тарапынан оралмандарға берілетін көмекті бетіне басып айтатыны бар. Осы бір ұрып-соғудан кейін Сапарқұл мен әйелінің арасындағы диалогқа көз жүгіртер болсақ:

Әйелі: Кетеміз. Жұмақта бүйтіп қорлық көргенше, тозағымызға қайтпаймыз ба?

Сапарқұл: Сабыр сақта. Біз ешқайда кетпейміз. Бұл біздің отанымыз.

Әйелі: Қайдағы отан!? Біз бұларға бөтенбіз. Бөтен болып қала береміз де. Кеше атам қайтқанда қайсысы кеп көңіл айтты. Алақандай жердің өзі әрең бұйырды.

Сапарқұл: Болды!

«Көріп отырғандай сөз бен бейнелеу белгілерінің синтезі кинематографияда әңгімелеудің екі түрінің параллельді дамуына әкеледі. Алайда, бізді қызықтыратыны — екі принципті семиотикалық жүйенің киноға өзара кірігуі. Сөздер сурет, бейне ретінде әрекет ете бастағандығы», — деп Лотманның пікірінде айтылғандай, осы екі эпизодтағы қақтығыс кезінде туындаған екі топтың диалогтары, ішкі жан айқайлары эмоциямен берілсе де, жергілікті жердің тұрғындары мен оралман отбасы арасында жатқан алшақтықты ажыратып бергендей («Өнер жайлы» 50) («Об искусстве» 50). Ал үкіметтің адамы саналатын ауыл әкімінің Сапарқұлды ұрылардың тепкісінен арашалап алып қалатын кездегі «Е-е-й, неғып тоқтап қалдың? Өлтір, ұр, соқ! Әй, ол адам емес қой! Әй, ол — оралман ғой! Бері кел, менімен шық жекпе-жекке!», — деп айқайлайды. Осы эпизодтағы әкімнің аузымен айтылған «Ол адам емес, оралман» дегендегі оралман сөзі кекесінді түрде өзіне басқа мағына үстеп, айтылған сөз. Бұдан бөлек осы ұрыларды «екі аяқты малдар» деп атайтын да эпизод бар. Сапарқұлдың көшіп келген жерінде оған атқаратын

жұмысын таныстырып жүрген адамның «Дүниеде қоршауға малдар кіріп кетпесін. Малдардың ішіндегі ең қауіптісі — екі аяқты малдар», — дейтін сөзі ұрылардан төнетін қауіптің жайын алдын ала ескерткендік болатын. Бұл жерде де «мал» сөзі өзінің бастапқы мағынасын жоғалтып, адамға телініп айтылып тұр. Фильмнің өн бойында жоғарыдағы келтіре кеткеніміздей сөз бен суретті бейненің арасындағы прагматикалық байланыстардың қабысып жатқанын көрсететін көріністерді байқауға болады.

Туындыда әлеуметтік ортаның саяси, діни ұстанымдарының кейіпкерлердің өмір сүру тәкілеттеріне, көзқарастарына ықпалының күшті екенін айқын көрсететін сюжет бар. Ауыл әкімі Сапарқұлдың кәсібінің азаншы екенін ескеріп, әскерилерден қалған, қаңырап бос жатқан локаторды мешіт ғимаратына айналдыруды тапсырады. Сапарқұл дереу тозған ғимаратты қайта қалпына келтіріп, зымырандардың басының қалдықтарын тасып, ғимараттың сыртқы формасына үйлестіре пайдаланып, аппақ мешіттің нобайын келтіреді. Ал ішкі сырлау, әрлеу жұмыстарын жасап жатқан тұста ауыл әкімі өзінің үстінен қарайтын шенеунікті ертіп кеп, таныстыратыны бар. Шенеунік Сапарқұлмен танысып болғаннан кейін мешіттің жасалып біткенін атап өтпек боп, ішімдіктен алып қоюын талап етеді. Міне, осы арада екі жақты қақтығыс пайда болады. Үшеуара әңгімеде Сапарқұлдың ауған жерінде моджехед ретінде «душмандарға» қарсы соғысқаны жайлы сөз болады. Әкім мен шенеунік те ауған соғысына қатысқан душмандар. Ауған жерінде бір біріне қарсы оқ атқан екі топ тәуелсіздік алғаннан кейінгі кезеңде мешіттің ішінде бетпе бет келіп отыр. Ауыл әкімі мен Сапарқұлдың әскери локатордың ішінде тұрып сөйлесетін диалогына назар аударайық.

Ауыл әкімі: Ауғанстанда соғыстым. Взвод командирі болдым.

Сапарқұл: Мына тесікті бар ғой, мұнарамен жаба салса болады.

Ауыл әкімі (ойланып тұрып): Сен душман болдың ба?

Сапарқұл: Жоқ, моджехед.

Ауыл әкімі: Демек, екеуіміз бір-бірімізге жау болдық қой.

Сапарқұл: Негізі жау боп келген сіздер.

Ауыл әкімі: Барсақ барған шығармыз. Бірақ сен — бөтен елді, бөтен жерді қорғдың.

Сапарқұл: Сіз, не үшін соғыстыңыз?

Ауыл әкімі: Мен солдат болдым. Маған бұйрық берілді. Мен орындауым керек. «Соғысқа барасың ба, бармайсың ба?» деп менен ешкім сұраған да жоқ.

...Ол кезде жаспыз, соғыстың не екенін де білмейміз. Қасымдағы жолдастарым шырылдап жан тапсырып жатқан кезде ғана түсіндік қайда келгенімізді. Солай бауырым. Соғысқа қатыссаң сен де періште емессің... Қанша адам өлтірдің?

Сапарқұл: Білмеймін. Санағам жоқ. Бірақ, жұмаққа бармайтынымды анық білем.

Ауыл әкімі: Ол жаққа мені де жолата қоймас».

Екеуара диалогтың мазмұнына үңілер болсақ, екеуінің де саясат пен биліктің еріксіз құрбандары болғанын, кезінде екеуі де бір-біріне жау болғанын білеміз. Және сол соғыста екеуі де мұсылман дінінің және бір ұлттың өкілдері бола тұра душмандар мен моджехедтер боп соғысып, қанша адамның қанын мойындарына жүктеп қайтқандықтары туралы ақпаратқа ие боламыз. Екеуі де сол күнәларынан арыла алмайтынын біле тұра Алланың үйін, мешітті салуды қолға алулары Құдайдың алдындағы тазару жолындағы әрекеттері деп бағалауға болады.

Ал шенеуніктің қатысуымен өтетін диалог жоғарыдағы жазған мазмұнда өрбиді. Алайда бұл жолы әкім Сапарқұлға болысып, оның арақ ішпейтінін айтады. Осы сәтте шенеуніктің шынайы бет-бейнесі ашылады. Оның «Сен не, мынаны жақтап тұрсың ба? Мынау — жау, саған оқ атқан, маған оқ атқан. (Сапарқұлға әкімді нұсқап) Ал сен

мынаның кім екенін білесің бе?
Бұл бұрынғы парторг, Совет одағын сатқан. Енді мешіт салды. Керек болса, құдайын да сатады», — деп екеуін де өзіне қарсы қоя түседі. Үнсіз тыңдап отырған әкім екеуі арасында осы тұста қақтығыс пайда болады:

Әкім: Мешіт салсам, халық үшін салдым.

Шенеунік: Анау адам бармайтын ауылың да халық үшін бе? Сені әкім қылған мен! Мен, мына мен!

Әкім: Әкім қылсаң, қылған шығарсың. Бірақ сенің де к... жаба-жаба мен де шаршадым.

Шенеунік: Не, не айтып тұрсың сен? Сен сатқынсың, сатқын!

Осылай екі әріптес, бұрынғы душмандар бір-бірінің жағаларынан ала жөнеледі. Осы бір екі көрініс Ауғанстан мен Кеңес үкіметі билігінің саяси соғыстарының салдарынан бір ұлт өкілдерінің арасындағы қақтығысқа өз әсерін тигізгенін көреміз. Құдай үйі деп есептелетін мешіттегі Алланың жазуы бар фонда екі мұсылман шенеуніктің мас болып келіп, ішімдікпен атап өтпек болған әрекеттері — олардың діни сенімдерінің кеңестік идеологияның ықпалынан әлсірегенін байқатады. Тіпті, мұсылманбыз деп жүрген қазақтардың сол дінге соншалықты жаттанып, бөтен болып кеткендігінің бір көрінісі ретінде бағалауға болады.

Ғалым Циан Айдын «Ұмытылмасты қалай ұмытуға болады? Ұжымдық жарақат, мәдени сәйкестік және мнемотехнология туралы» атты мақаласында мәдени сәйкестікті талқылау кезінде жеке тұлғаны дамытудағы дәстүрдің маңыздылығы атап өте келіп «...Алайда, жеке және мәдени сәйкестілік этникалық, ұлттық немесе діни шығу тегімен толық сәйкес келе бермейді. Сондықтан “мен не істедім / біз оған лайық болу үшін не істей алдық?” деген сұрақтар жазықсыз адамдардың қудалауға лайық емес екенін көрсетіп қана қоймай, оларды нақты және ерекше, айрықша

адам немесе кейде девиантты нанымдары, мотивтері мен тілектері бар топ ретінде қарастыруға шақыру болып табылады» (“How to Forget the Unforgettable? On Collective Trauma, Cultural Identity, and Mnemotechnologies, Identity” 125–137) деген пікірі жоғарыдағы Сапарқұл мен ауыл әкімі, шенеунік үшеуінің диалогтық қақтығыстары кезінде айқын көрініс табады. Мұндағы Сапарқұлдың жеке бірегейлігі мен мәдени сәйкестігі, өткен өміріне қатысты топтық көзқарастарының сәйкессіздігі үшін де оны жазғырып, қудалаудың қажеті жоқтығын авторлар айқын көрсетіп береді. Мәдени сәйкестіліктің белгілі бір этникалық, ұлттық немесе діни ерекшеліктермен толық сәйкесе бермейтіндігінің тағы бір себебін Айдын адамның кім болғысы келетінін түсіну әрекеті, адам және қоғам кейде оның кім болғанын талап етеді дейді («Идеалдардың мағынасы туралы: Чарльз С. Пирс және жақсы өмір» 422–443) (“On the Significance of Ideals: Charles S. Peirce and the Good Life” 422–443). Яғни, қуғындау адамдардың өткенін бір аспектіге сала отырып болашағын да бұзғысы келетіндігіне назар аудартады. Шенеуніктің Сапарқұлдың өткен өмірінде қандай топта кімдерге қарсы соғысқанын бетіне баса отырып, оны өз ортасынан алшақтатып, моральдық тұрғыдан қуғын көрсетеді. Алайда, Сапарқұл отандас қандасының бұл әрекетіне барынша сабырлылықпен жауап беріп, бар жақсылықты Алладан күтеді.

Фильмнің бастапқы кезінде қайтыс болған әкесін ақтық сапарға аттандырмақшы боп әкімнен рұқсат сұрай барып, одан мардымды жауап ала алмағасын Сапарқұл қарияның мүрдесін тиым салынған аймаққа қоршауға қарамастан апарып, жерлемекші болатын көрінісі бар. Жер қазып жатқан кезде орыс әскери күзетшісі келіп, бұл аймаққа жерлеуге болмайтынын ескертіп айтқанымен, ақырында өзге дін өкілі болса да Сапарқұлға жаны

ашып, керісінше жерлеуге көмектеседі. Жерлеу рәсмінде әрқайсысы өздерінің ұстанатын дініне байланысты құдайға өздерінше сыйынады. Осы бір көріністен шығатын қорытынды — әр адам қандай діннің өкілі болса да сыйынатын, бас иетін жаратушылары бір деген ойға кеп тіреледі. Құдайдың алдында бәрі де діни наным-сенімдеріне қарамастан адами қалпынды сақтап қалуды ұйғарады.

Фильмнің соңында Сапарқұлдың әйелі жүкті болып, ал мылқау қызына тіл бітіп, өзі де мешіттің төбесіне шығып, азан шақырған көрінісімен аяқтайды. Режиссер кейіпкерлерін, мейлі ол оралман болсын, мейлі ол жергілікті жердің тұрғындары болсын, әрқайсысын өз өмір сүру ортасына лайық қақтығыстарға түсіріп, түрлі көзқарастардың қайшылығынан тұратын әлеуметтік ортаның шынайы бет-бейнесін ашып береді. Туынды авторлары өздері тудырған көркемдік әлем арқылы әр адам қайда жүрсе де түптеп келгенде өз ақиқатын тауып, түп тамырына оралатынын және бәріне ортақ бір жаратушының бар екенін айтқысы келеді.

Қорытынды

Ойымызды қорытындылай келе Лотманның «Фильмді көрсету кезінде байқағанымыз, бізді толғандырған нәрселердің барлығының бізге әсер ететіндігі — маңызға ие. Бұл классикалық балетті, симфониялық музыканы немесе кез келген басқа түрлерін жеткілікті дәрежеде күрделі және дәстүрлі өнерді түсінгісі келетіндер үшін ең алдымен оның мәндер жүйесін меңгеру қажет», — деген пікірі фильм мазмұнындағы адамзатқа ортақ құндылықтардың барлығының да көрерменді толғандыратынын және оны түсінуіміз үшін оның мәндер жүйесін меңгеруіміз керектігін көрсетеді («Өнер жайлы» 54) («Об искусстве» 54).

Фильмдегі иконалық-символикалық мәнге ие көріністер мен егжей-тегжейлі деректер, бейнелік қатарлар мен

кейіпкерлер арасында өрбитін диалогтық қақтығыстар, актерлық ойын арқылы беріліп жатқан эмоциялар мен сюжеттік желі — авторлар тарапынан адресатқа жолданған ақпаратты жеткізуші коммуникациялық құралдар болып табылады.

Фильм соңында «адресант — ақпарат — адресат» сызбасы арқылы автор тарапынан берілген ақпарат толыққанды көрерменмен коммуникацияға түсіп, бас кейіпкер Сапарқұлдың отбасы өздері армандаған бақытқа қол жеткізеді. Туындының тұтас желісінде Сапарқұлдың отбасы қақтығысқан орта мен қиыншылықтар, түсініспеушіліктердің бәрін де жеңіп, «жұмақ» деп келген отандарынан өз орындарын тапқан әдемі бояумен аяқтайды.

«Тозақтан» «жұмаққа» дейінгі аралықтағы ұзақ жол арқылы авторлар туган жер мен отан ұғымдарының қаншалықты құнды, әрбір адам үшін ыстық екенін көрсетеді.

Бір қарағанда бәрі шынымен түсінікті болып көрінеді: біз фильмді көреміз, оны талдаймыз, фильмнің мағынасына бағыттайтын маңызды бөліктерді бөліп аламыз, хабарлама кодын өзіміз, яғни, көрермендер түсінетін тілге аударып, кино хабарламаларын оқи аламыз. Соған қарамастан, біз бір нәрсені тиімді ету әрекеті үстінде жіберіп алғандай боламыз. Дәлірек айтқанда, мағынаны түсіну біздің қабылдауымыздан алшақтатуы мүмкін. Барт кинофильмнің дәстүрлі түрде таңдалған ақпараттық және символдық мағыналарынан басқа, тағы бір — үшінші, Ашық мағынасы бар деп санайды («Фильмнің құрылымы. Экран туындыларын талдаудың кейбір мәселелері» 176–188) («Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана» 176–188).

Алайда, Барттың жазуынша, ашық мағынаның бар екендігі анық, ол айырылмас бөлігі іспетті, ол ойдан гөрі эмоцияны тудырады, яғни, ашық сезім —

бұл эмоция. Ол бір желіге бағынбайды, сондықтан оны талдау мүмкін емес, бұл әңгіме емес, керісінше – әңгімеге қарсы түсінік. Егер біз, көрермендер, не туралы екенін білсек, біз әрқашан оны сөзсіз-ақ жасай аламыз, соған қарамастан бір-бірімізді түсінеміз.

Ойымызды қорытындылай келе режиссер Құрманбековтің «Оралман» фильміндегі кино тілін құрайтын егжей-тегжейлі деректер мен символдар, ым-ишара, белгілер мен сөздік қолданыстардың синтагматикалық,

прагматикалық байланысқа түскенде өзгеше мәнге ие болатындығын анықтадық. Туындының көтерген басты ойы мен тақырыбы сюжеттік желі мен актерлердің ойындары арқылы ашылғанымен, оның үшінші ашық мағынасы, яғни, эмоциялық әсері адресаттың қабылдауында оның түсінігі мен парасатына лайық қабылданатындығы. Бұл жерде ол ашық мағына авторға да, фильмге де тәуелсіз, тек көрерменнің қабылдау түйсігіне тәуелді.

Авторлардың үлесі

А. Б. Ахмет – негізгі мәтін, аңдатпа жазу, дәйексөздерді іздеу, зерттеу тұжырымдамасының негіздеу, зерттеулерді жоспарлау, салыстырмалы талдау жүргізу, мақала мен әдебиеттер тізімін құрастыру, қорытындыларды тұжырымдау.

Б. Б. Нөгербек – негізгі мәтінді, аңдатпа мәтінін өңдеу, редакциялау, әдеби деректерді талдау және жалпылау.

Вклад авторов

А. Б. Ахмет – написание основного текста, аннотации, поиск цитат, обоснование концепции исследования, планирование исследований, проведение сравнительного анализа, оформление статьи и списка источников.

Б. Б. Нөгербек – обработка, редактирование основного текста, текста аннотации, анализ и обобщение литературных данных.

Contribution of authors

A. B. Akhmet – writing the main text, the abstract, searching for the quotations, substantiating the study concept, planning the research, conducting the comparative analysis, formatting the article and the reference.

B. B. Nogerbek – processing, editing the main text, presented by the doctoral student, editing the abstract text, the literature data analysis and generalization.

Дереккөздер тізімі

- Aydin, Ciano. "On the Significance of Ideals: Charles S. Peirce and the Good Life." *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy*, vol. 45, no. 3, 2009. DOI: 10.2979/tra.2009.45.3.422.
- Aydin, Ciano. "How to Forget the Unforgettable? On Collective Trauma, Cultural Identity, and Mnemotechnologies." *Identity*, vol. 17, no. 3, 2017. DOI: 10.1080/15283488.2017.1340160.
- Barthes, Roland. "Das Problem der Bedeutung im Film." ["The Problem of Meaning in Film."] *Montage AV*, 2015. www.montage-av.de/pdf/2015_24_1_MontageAV/montage_AV_24_1_2015_37-45_Barthes_Das_Problem_der_Bedeutung_im_Film.pdf. Assessed 24 January 2015. (In German)
- Barthes, Roland. "Traumatic Units' in Cinema." Barthes, Roland. *Roland Barthes' Cinema* (Essays, selections), translated from the French by Deborah Glassman. Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 127–136.
- Dawkins, Roger. "From the Perspective of the Object in Semiotics: Deleuze and Peirce" *Semiotica*, vol. 2020, no. 233, 2020, pp. 1–18. DOI: 10.1515/sem-2017-0154.
- Hall, Sean. *This Means This. This Means That. A User's Guide to Semiotics*. 2nd ed. London, Laurence King Publishing, 2012.
- Konstantinov, Mihael. "Roland Barthes and Yurii Lotman: Search for Meaning in Film Narrative." *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, no. 41, 2019, p. 35–43. DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188528.
- Salerno, Daniele. "A Semiotic Theory of Memory: Between Movement and Form." *Semiotica*, vol. 2021, no. 241, 2021, pp. 87–119. DOI: 10.1515/sem-2019-0125.
- Барт, Ролан. «Третий смысл». *Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана*, редактор Кирилл Разлогов, Мәскеу, Ад Маргинем Пресс, 2015, 176–188 б.
- Бахтин, Михаил. *Эстетика словесного творчества*. Мәскеу, Искусство, 1979.
- Кулешов, Лев. *3 томдық шығармалар жинағы*. 1 Т., жауапты редактор Ростислав Юренев, Мәскеу, Искусство, 1987.
- Лотман, Юрий, и Юрий Цивьян. *Диалог с экраном*. Таллинн, Александра, 1994.
- Лотман, Юрий. *Об искусстве*. Санкт-Петербург, Искусство-СПб, 1998.
- Лотман, Юрий. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин, Eesti raamat, 1973.
- Лотман, Юрий. *Структура художественного текста*. Мәскеу, Искусство, 1970.
- Метц, Кристиан. «Проблемы денотации в художественном фильме». *Строение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана (мақалалар жинағы)*, құрастырушы Кирилл Разлогов, Мәскеу, Радуга, 1984, 102–133 б.
- Моль, Абраам. *Теория информации и эстетическое восприятие*. Француз тілінен аударма Б. А. Власюк, Ю. Ф. Кичатов және А. И. Тейман, Мәскеу, Мир, 1966, 18–19 б.

Соколов, Владимир. *Киноведение как наука*. Мәскеу, Канон +, 2010.

Якобсон, Роман. «Структурализм “за” и “против”». *Лингвистика и поэтика (избранные работы)*. Ағылшын тілінен аударма Игорь Мельчуктікі, Мәскеу, Прогресс, 1975, 193–230 б.

References

Aydin, Ciano. “How to Forget the Unforgettable? On Collective Trauma, Cultural Identity, and Mnemotechnologies.” *Identity*, vol. 17, no. 3, 2017. DOI: 10.1080/15283488.2017.1340160.

Aydin, Ciano. “On the Significance of Ideals: Charles S. Peirce and the Good Life.” *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy*, vol. 45, no. 3, 2009. DOI: 10.2979/tra.2009.45.3.422.

Bakhtin, Mikhail. *Jestetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]*. Moscow, Iskusstvo, 1979. (In Russian)

Barthes, Roland. “Das Problem der Bedeutung im Film.” [“The problem of Meaning in Film.”] *Montage AV*, 2015. www.montage-av.de/pdf/2015_24_1_MontageAV/montage_AV_24_1_2015_37-45_Barthes_Das_Problem_der_Bedeutung_im_Film.pdf. Assessed 24 January 2015. (In German)

Barthes, Roland. “Traumatic Units’ in Cinema.” Barthes, Roland. *Roland Barthes’ Cinema (essays, selections)*, translated from the French by Deborah Glassman. Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 127–136.

Barthes, Roland. “Tretij smysl.” [“The Third Sense.”] *Stroenie fil'ma. Nekotorye problemy analiza proizvedenij jekrana, [The Structure of the Film. Some Problems of Analyzing Screen Products]*, edited by Kirill Razlogov. Moscow, Ad Marginem Press, 2015, pp. 176–188. (In Russian)

Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics*. 3rd. ed. London, Routledge, 2017.

Salerno, Daniele. “A Semiotic Theory of Memory: Between Movement and Form.” *Semiotica*, vol. 2021, no. 241, 2021, pp. 87–119. DOI: 10.1515/sem-2019-0125.

Dawkins, Roger. “From the Perspective of the Object in Semiotics: Deleuze and Peirce” *Semiotica*, vol. 2020, no. 233, 2020, pp. 1–18. DOI: 10.1515/sem-2017-0154.

Hall, Sean. *This Means This. This Means That. A User's Guide to Semiotics*. 2nd ed. London, Laurence King Publishing, 2007.

Konstantinov, Mihael. “Roland Barthes and Yurii Lotman: Search for Meaning in Film Narrative.” *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, no. 41, 2019, p. 35–43. DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188528.

Kuleshov, Lev. *Sobranie sochinenij: v 3 t. T. 1. [Collected Works: in 3 volumes. Lev Kuleshov. Vol. 1.]*, edited by Rostislav Yurenev, et al. Moscow, Iskusstvo, 1987. (In Russian)

Lotman, Juri, and Juri Tsivyvan. *Dialog s jekranom [Dialog With the Screen]*. Tallinn, Aleksandra, 1994. (In Russian)

Lotman, Juri. *Ob iskusstve [About Art]*. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb, 1998. (In Russian)

Lotman, Juri. *Semiotika kino i problemy kinojestetiki [Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics]*. Tallinn, Eesti raamat, 1973. (In Russian)

Lotman, Juri. *Struktura hudozhestvennogo teksta [The Structure of a Literary Text]*. Moscow, Iskusstvo, 1970. (In Russian)

Metz, Christian. “Problemy denotacii v hudozhestvennom fil'me.” [“Problems of Denotation in a Feature Film.”] *Stroenie fil'ma: nekotorye problemy analiza proizvedenij ekrana [The Structure of the Film: Some Problems of Analyzing Screen Works]*, Collection of Articles by K. Razlogov. Moscow, Raduga, 1984, pp. 102–133. (In Russian)

Moles, Abraham. *Teorija informacija i jestetika vosprитija [Theory of Information and Aesthetics of Perception]*. Transl. from the French by B. A. Vlasyuka, et al. Moscow, Mir, 1966, p. 18–19. (In Russian)

Sokolov, Vladimir. *Kinovedenije kak nauka [Film Studies As a Science]*. Moscow, Canon+, 2010. (In Russian)

Yakobson, Roman. “Strukturalizm ‘za’ i ‘protiv’.” [“Structuralism ‘For’ and ‘Against’.”]. *Lingvistika i pojetika [Linguistics and Poetics]. (Favorites. Works)*. Trans. from English by Igor Melchuk. Moscow, Progress, 1975, pp. 193–230. (In Russian)

Акмоншак Ахмет

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

Баубек Ногербек

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

СЕМАНТИКО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ ИГРОВОМ КИНО (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ОРАЛМАН» САБИТА КУРМАНБЕКОВА)

Аннотация. Кинематография идеологична по содержанию, поэтому она многогранна. Семиотика кинематографа, унаследовавшая его обширную деятельность, затрагивающую общество, человека и традиции лингвистики, была необходима людям, распространяющим информацию. Кино как носитель информации имеет широкие возможности. Оно не только передавало информацию на любые расстояния, но и умело привлекать внимание различными способами: воздействовать на образы, звуки, убеждать зрителя; широко применялись монтажные приемы, а движущиеся кадры усиливали его силу.

Главной целью исследования является метод сравнительного анализа трудов по семиотике кино таких известных ученых-семиотиков, как Юрий Лотман, Кристиан Метц, Ролан Барт, Михаил Бахтин, Абраам Моль и др.

Обширные возможности кинематографии в отображении действительности в первую очередь привлекли структуралистов. Близость и сходство с жизнью, встречающиеся в гуманитарных исследованиях, продолжались в фильме через чтение символических и образных рядов. Информация, передаваемая через систему символов, обходит экран без каких-либо громких криков, незаметно достигает адресата, находит место в его внутреннем мире, тем самым адресат не замечает, как он превратился в источник информации. Когда экран передает информацию через знаки, а зритель «читает» их, приспосабливается к реальности в своем сознании, внутренне становится героем-участником этого мира и получает впечатления.

Несмотря на то, что кинематография была источником идеологии, ее время агитации и пропаганды прошло. Кроме того, ее коммуникационная задача показала, что она не влияет на теорию информации. Говоря о деятельности кинематографии как «информатора», авторы статьи анализируют ее восприятие со стороны адресата и образный ряд, переданный автором (адресантом), идею фильма через нарратологический анализ с опорой на знаки-символы. Использование таких понятий, как «информация», «коммуникация», было основано на родстве и богатой традиции кино с гуманитарным структурализмом. Как нельзя представить автора и зрителя без связи друг с другом, так же невозможно читать кино без образного, символического ряда. В основе статьи – анализ художественного содержания фильма Сабита Курманбекова «Оралман» с семиотической точки зрения как лучшего образца современного казахского кино.

Ключевые слова: семиотика, код, нарратив, оралман, синтагматика, прагматика, казахское кино, язык кино.

Для цитирования: Ахмет, Акмоншак, и Баубек Ногербек. «Семантико-семиотический анализ в современном казахском игровом кино (на примере фильма “Оралман” Сабита Курманбекова)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, с. 93–111. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.525.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Akmonshak Akhmet

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

Baubek Nogerbek

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

SEMANTIC AND SEMIOTIC ANALYSIS IN MODERN KAZAKH FEATURE CINEMA (ON EXAMPLE OF “ORALMAN” BY SABIT KURMANBEKOV)

Abstract. Cinema is ideological by content, so it is multifaceted. The semiotics of cinema, which inherited the extensive activities of cinema that affect society, man and the traditions of linguistics, was necessary for people who spread information. Cinema as a medium of information has wide opportunities. He not only transmitted information at any distance, but also knew how to attract attention in various ways: to influence images, sounds, convince the viewer, editing techniques were widely used, and moving frames enhanced his strength.

The study's main purpose is the comparative analysis method of semiotics cinema works belonged to famous semiotics scientists such as Juri Lotman, Christian Metz, Roland Barthes, Mikhail Bakhtin, Abraham Moles, etc. within the language of cinema. The vast possibilities of cinematography in depicting reality first of all immediately attracted structuralists. The closeness and similarity with life found in humanitarian studies were continued in the film by reading through the symbolic-indicative and figurative series. The information, transmitted through the symbol system, bypasses the screen, without any loud screams, reaches the addressee unnoticeably, finds a place in his inner world, thereby the addressee himself does not notice that he has turned into the source of information himself. When the screen transmits information through signs, and the viewer “reads” them, adapts to reality in his mind, internally becomes a hero-a participant in this world and receives impressions.

Despite the fact that cinema was the source of ideology, its agitation and ideology time has passed. In addition, his communication task has shown that it does not affect information theory. Speaking about the activity of cinema as an “informant”, we will analyze its perception on the part of the addressee and the image series transmitted by the author (addressee), the film’s idea through a narratological analysis based on signs and symbols. The use of concepts such as “information”, “communication” was based on the kinship and rich tradition of cinema with humanitarian structuralism. Just as we cannot imagine connection between a cinema and a viewer, an author without each other, we cannot read cinema without figurative, symbolic series. The article is based on the analysis of artistic content of Sabit Kurmanbekov’s “Oralman” from semiotic point of view as the best example of modern Kazakh cinema.

Keywords: semiotics, code, narrative, oralman, syntagmatics, pragmatics, Kazakh cinema, cinema language.

Cite: Akhmet, Akmonshak, and Baubek Nogerbek. “Semantic and Semiotic Analysis in Modern Kazakh Feature Cinema (on Example of ‘Oralman’ by Sabit Kurmanbekov).” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 93–111. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.525.

Authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Ақмоншақ Батырқызы Ахмет – Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы кино тарихы және теориясы кафедрасының 2-ші оқу жылының докторанты, аға оқытушы (Алматы, Қазақстан)

Баубек Бауыржанұлы Нөгербек – PhD, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы кино тарихы және теориясы кафедрасының доценті (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Ақмоншақ Батырқызы Ахмет – докторант 2-го курса, старший преподаватель кафедры истории и теории кино Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0003-3623-977X
email: akmonshak_23@mail.ru

Баубек Бауыржанұлы Нөгербек – PhD, доцент кафедры истории и теории кино Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-5452-6487
email: baubek.nogerbek@gmail.com

Authors' bio:

Akmonshak B. Akhmet – 2nd year PhD student, Senior Lecturer, Department History and Theory of Cinema, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Baubek B. Nogerbek – PhD, Associate Professor, Department History and Theory of Cinema, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ КЮЯ СЕКЕНА ТУРЫСБЕКА «НАСТРОЕНИЕ ДУШИ» В ПОЭТИКЕ СТИЛЯ «БУРАН БЕЛЬ»

Людмила Жуйкова¹

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

Аннотация. Искусство, как преобразователь действительности в ирреальный мир, порождает множество толкований у искусствоведов и культурологов. Наднациональное же искусство не может существовать без национального. Потому рассмотрение таких категорий актуально на примере конкретных произведений, созданных творцами, живущими в условиях определенной социальной и культурной ситуации. При этом их работы могут стать лицом общечеловеческим не только по форме, но и по содержательности.

Синтез музыки и хореографии – одна из самых благодатных почв для создания наднациональных произведений. Например, кюй является национальным жанром традиционной казахской музыкальной культуры, проявляющим свой футурологический потенциал в искусстве современности. Тому свидетельство – рассматриваемая в статье хореографическая композиция Дамира Уразымбетова «Настроение души» на музыку кюя Секена Турысбека, в основе своей имеющего вечную тему, наднациональную по своей сути. Инструментально-хореографическая композиция «Настроение души» – пример генерирования инновационных художественных идей в парадигме синтеза классической хореографии и казахского танца.

Свойственная классическому танцу законченность поз и фразировок в композиции «Настроение души» преломляется в перегибах корпуса и обилии трепетных и в наивысшей степени пластичных движениях рук и кистей. Потому можно предположить, что танец является провозвестником нового стиля “Buran Bel” в культуре казахского танца, отчасти ауθενтического, отчасти наднационального.

Постановка «Настроение души» была показана на различных сценах Алматы, Санкт-Петербурга, Берлина и Нью-Дели. Ее конкурентоспособность на мировых площадках – свидетельство равноправного диалога казахской танцевальной культуры с альтернативными хореографиями других стран.

Ключевые слова: настроение души, кюй, Секен Турысбек, Дамир Уразымбетов, Тогжан Молдалим, казахский танец, наднациональный танец.

Для цитирования: Жуйкова, Людмила. «Хореографическое воплощение кюя Секена Турысбека “Настроение души” в поэтике стиля “Буран бель”». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, с. 112–121. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.579.

4 октября 2019 года в театре Concordia в Алматы был впервые представлен танец «Настроение души» (на каз. «Көңіл толқыны») на музыку кюя Секена Турысбека в постановке Дамира Уразымбетова. Создание хореографии на эту музыку постановщик планировал осуществить в течение 13 лет. Столько времени потребовалось на ее осмысление, обдумывание пластической основы. «Нельзя сказать, что я постоянно об этом думал, — пояснял Д. Уразымбетов, — но должно было сложиться много факторов, чтобы это случилось» (Жуйкова — Уразымбетов). Танец исполнила Тогжан Молдалим. Позже, 23 октября 2019 года, композиция была показана взыскательной аудитории профессионалов на Международном

фестивале-конкурсе в Санкт-Петербурге (Россия), для участия в котором она, собственно, и создавалась (см. рис. 1, 2). А потом, 16 февраля 2020 года, танец в рамках конкурсной программы был показан на XVII Международном хореографическом конкурсе “TanzOlymp” в Берлине (Германия). Т. Молдалим стала лауреатом обоих конкурсов. Композитор одобрил постановку Д. Уразымбетова, неоднократно приглашая исполнительницу для совместных выступлений на различных сценических площадках Алматы (с 2019 по 2021 г. на момент написания статьи). 10, 12 и 16 марта 2022 года танец был представлен Т. Молдалим в программах дипломатических концертов в Нью-Дели (Индия). Следует отметить факт,



Рис. 1, 2. Тогжан Молдалим в композиции «Настроение души» 23 октября 2019. Концертный зал «Аврора», Санкт-Петербург, Россия. Фото из личного архива Т. Молдалим.

что именно индивидуальный исполнительский стиль танцовщицы, ее утонченная передача образа и пластического содержания в рассматриваемой композиции сыграли решающую роль в успехе постановки. Интерес зрителей различных национальных регионов к хореографической композиции «Настроение души» сам по себе показателен и позволяет рассмотреть его в аспекте категорий национального и наднационального, что требует специального анализа.

Обратимся к истории создания известнейшего кюя Секена Турысбека «Көңіл толқыны» («Настроение души»), которая восходит к 1985 году. 24-летний композитор, будучи художественным руководителем фольклорно-этнографического ансамбля «Сазген сазы» при Музее народных инструментов г. Алматы, поехал в Москву на XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов (Калжанов 2017). Музыкант незадолго до этого пережил безвременный уход двух малолетних дочерей — Анар и Жанар — скорбные думы не покидали его, необходима была их сублимация в творческий замысел. Находясь в Москве, он с коллегами отправился за город на прогулку. Вдруг резко начался сильный дождь. Друзья спрятались от него в деревянном сарае. Полупризрачная атмосфера ливневого дождя, опавших листьев, ветра, сомкнувшаяся с печально-светлым настроением, навеяла композитору музыку. Позже в интервью А. Калжанову он вспоминал, что в тот момент у него не было «ни домбры, ни белого листа бумаги» (Калжанов 2021), чтобы записать настойчиво и трепетно звучащую в голове мелодию души (см. рис. 3). С. Турысбек считает, что «трагедия рождает сакральное искусство» (Калжанов 2017). Заложенные композитором интонации в мелодическую линию «Настроения души» резонируют с душой человека,



Рис. 3. Кюйши Секен Турысбек. Фото с сайта musicnur.kz.

вызывают к жизни определенные космические вибрации.

Кюй в манере исполнения стиля «шертпе» («касанием», «щелчком») сразу стал популярен у широкой аудитории. Любим он и сегодня. Эта музыка хоть и «является духовным продолжением мыслей великих композиторов-кюйши, но имеет совершенно иную внутреннюю природу, силу сердцебиения, вовлекает слушателя в пучину мыслей и чувств» (Ұзақ).

Человеческая жизнь, метафорически выраженная черно-белым костюмом (дизайнер Асель Лукпанова) в хореографической композиции «Настроение души», осмыслена Д. Уразымбетовым через обращение к глубинным истокам казахской культуры, к событийным и бытийным сторонам жизни. Пластика танца определяет его сюжетную нагрузку, каждое движение несет в себе определенные мысль и эмоцию. В целом — это воплощение темы поиска души — «жилицы двух миров» (Ф. Тютчев). Тема вечная и экзистенциально пережитая каждым, потому зритель чувствует заложенный хореографом смысл на подсознательном уровне генной памяти (см. рис. 4, 5).

Современному европейскому танцу присуще физическое обнажение, которое ведет к вульгарности и эротике, чего совсем нет в «Настроении души». Культуролог Асия Мухамбетова считает,



Рис. 4, 5. Т. Молдалим на концерте, посвященном 30-летию дипломатических отношений Казахстана и Индии 12 марта 2022. Karnataka Sangha auditorium, Нью-Дели, Индия. Фото Непал.

что «наполнение танца лишь тонко намекает на прелесть женщины, выделяя в ней духовную красоту, чистоту ее деяний и движений, лишенных пошлости. Создание пластического движения на основе балетной техники и казахского танца в танцевальной композиции производит сильное впечатление» (Жуйкова – Мухамбетова). Как известно, в балете жесткая прямая спина, а в «Настроении души» хореограф «вставил» гибкую спину в танец, где все тело исполнительницы «поет». Свойственная классическому танцу законченность поз и фразировок преломляется в перегибах корпуса и обилии трепетных и в наивысшей степени пластичных движений рук и кистей. Его «певучая» хореография непрерывно льется, переливается, как вода, не останавливаясь ни на миг. Глаз «не устает» наслаждаться этим, танец завораживает. В нем все гармонично связано с одухотворенной музыкой кюя «Көңіл толқыны».

Для техники казахского танца, принятой в методических разработках хореографов и педагогов, характерна работа верхней части тела. Собственно, это близко и казахскому танцу,

бытовавшему в досоветское время. Многие его движения построены на сгибах и перегибах корпуса, переводах и положениях рук, а также движениях плеч и головы. «Настроение души» – танец, олицетворивший собой новый стиль в культуре казахского танца. Тому стилю имя, по мнению А. Мухамбетовой, – “Buran Bel” (Евдокименко). «Бұраң» с казахского языка переводится как «бурить, сверлить, извиваться»; «бел» – «изящная талия». Таким образом, «Бұраң бел» – изгибы тонкой талии, одной из базовых категорий женской красоты. Поэтому можно предположить, что хореографическая композиция «Настроение души» является провозвестником нового стиля в казахском танце, отчасти аутентичного, отчасти наднационального. «Нет интернационального без национального» (Шахназарова 20), в котором первостепенно его содержание, выраженное в поставленных проблемах, близких всему человечеству (см. рис. 6).

Наднациональность хореографии ощущаема зрителем во многих известных всем примерах. Это балетные спектакли «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева,



Рис. 6. Т. Молдалим на концерте, посвященном 30-летию дипломатических отношений Казахстана и Индии 10 марта 2022. Azad Bhawan Auditorium, I. P. Estate, Нью-Дели, Индия.
Фото Раджан Пунхани.

«Спартак» А. Хачатуряна, «Легенда о любви» А. Меликова и ряд других. В них интернациональный авторский состав — от драматургов до художников, от музыкантов до хореографов — поднимал вопросы национального своеобразия определенной культуры. Они возвысились над нацией и имеют общечеловеческое лицо, достигнув определенного слияния, и даже *Gesamtkunstwerk*.

«Сегодня, — считает искусствовед Н. Шахназарова, — когда наконец реабилитировано понятие общечеловеческого, есть настоящая необходимость расширить рамки теоретических исследований, включив в них опыт не только советского, но и мирового искусства» (21). Необходимо выявить: 1) критерии, категоризирующие в произведениях

искусства общечеловеческую значимость; 2) каково влияние эстетических содержательных и формообразующих факторов; 3) что неотрывно связывает танец с особенностями национального мироощущения. Н. Шахназарова определяет высшее проявление национального как «художественный результат высочайшего уровня национального самосознания» (20). Потому, исходя из содержательности идеи танца «Настроение души», его эстетической и пластической основы, можно говорить о его наднациональности. Знаменательно, что кюй стал импульсом создания танца.

Кюй — национальный жанр традиционной казахской музыкальной культуры, проявляющий свой футурологический потенциал в искусстве современности. Он относится к сакрально-медитационной музыке кочевников. Е. Шаймерденулы указывает, что время длительности кюя соответствует времени концентрированной медитации. «В результате чего происходит выход в параллельные миры, который длится всего несколько секунд» (Шаймерденулы 210). Тому свидетельство — хореографическая композиция Д. Уразымбетова «Настроение души» на музыку кюя С. Турысбека, в основе своей имеющего вечную тему, наднациональную по своей сути. Рассматриваемый танец «Настроение души» — пример генерирования инновационных художественных идей в парадигме синтеза классической хореографии и казахского танца. Конкуренетоспособность на мировых площадках — свидетельство равноправного диалога казахской танцевальной культуры с альтернативными хореографиями других стран.

Список источников

- Евдокименко, Ксения. «Талия плюс простота». *Время*, дата публикации 25 мая 2021, www.time.kz/articles/grim/2021/05/25/taliya-plyus-prostota. Дата доступа 20 апреля 2022.
- Жуйкова, Людмила. Беседа с Асией Мухамбетовой. Алматы, 19 апреля 2022.
- Жуйкова, Людмила. Беседа с Дамиром Уразымбетовым. Алматы, 10 мая 2021.
- Қалжанов, Аманғали. «Көңіл толқынын тербеткен». Сетевое издание «Астана Ақшамы», дата публикации 4 марта 2021, www.astana-akshamy.kz/kongil-tolqynyn-terbetken/. Дата доступа 10 апреля 2022. (На казахском)
- Қалжанов, Аманғали. «Секен Тұрысбек: Күй тәңірдің күбірі болса, ән – періштенің күрсінісі». Сетевое издание «Астана Ақшамы», дата публикации 25 июля 2017, www.astana-akshamy.kz/ceken-turysbek-kuj-tangirding-kubiri-bolsa-an-perishtening-kursinisi/. Дата доступа 10 апреля 2022. (На казахском)
- Ұзақ, Ғазиза. «“Көңіл толқыны” – ауыр қайғыдан туған күй». Сетевое издание *Massaget*, www.massaget.kz/layfstayl/madeniet/music/1238/. Дата доступа 10 апреля 2022. (На казахском)
- Шаймерденұлы, Едихан. *Воин Тенгри* (Сборник рассказов). Алматы, [б. и.], 2020.
- Шахназарова, Нона. «Проблема национального и интернационального». Нона Шахназарова. *Избранные статьи. Воспоминания*. Москва, Государственный институт искусствознания, 2013, с. 9–22.

References

- Evdokimenko, Kseniya. "Taliya plyus prostota." ["Waist Plus Simplicity."] *Vremya*, 25 May 2021, www.time.kz/articles/grim/2021/05/25/taliya-plyus-prostota. Accessed 20 April 2022. (In Russian)
- Kalzhanov, Amangali. "Konil tolkynyn terbetken." ["Calming the Soul Existence."] *Astana Akshamy*, 4 March 2021, www.astana-akshamy.kz/kongil-tolkynyn-terbetken/. Accessed 10 April 2022. (In Kazakh)
- Kalzhanov, Amangali. "Seken Turysbek: Kyui tanirdin kyubiri bolsa, an – perishtenin kysynisi." ["Seken Turysbek: If Kyui is the Whisper of God, then the Song is the Sigh of an Angel."] *Astana Akshamy*, 25 July 2017, www.astana-akshamy.kz/ceken-turysbek-kuj-tangirding-kubiri-bolsa-an-perishtening-kursynisi/. Accessed 10 April 2022. (In Kazakh)
- Shaimerdenuly, Yedikhan. *Voin Tengri (Sbornik rasskazov) [Warrior Tengri (Collection of Stories)]*, Almaty, [publisher not specified], 2020. (In Russian)
- Shakhnazarova, Nona. "Problema natsional'nogo i internatsional'nogo." ["The Problem of National and International."] *Izbrannye stati. Vospominaniya [Selected Articles. Memories]*. Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya, 2013, pp. 9–22. (In Russian)
- Uzak, Gaziza. "Konil tolkyny' – auyr kaigydan tugan kyui." ["The Soul Existence – Kyui, Which Gave Rise to Sadness."] *Massaget*, www.massaget.kz/layfstayl/madeniet/music/1238/. Accessed 10 April 2022. (In Kazakh)
- Zhuikova, Lyudmila. Conversation with Assiya Mukhambetova. Almaty, 19 April 2022. (In Russian)
- Zhuikova, Lyudmila. Conversation with Damir Urazymbetov. Almaty, 10 May 2021. (In Russian)

Людмила Жуйкова

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

СЕКЕН ТҰРЫСБЕКТИҢ «КӨҢІЛ ТОЛҚЫНЫ» КҮЙІНІҢ «БҰРАҢ БЕЛ» СТИЛІНІҢ ПОЭТИКАСЫНДА ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БЕЙНЕЛЕНУІ

Аңдатпа. Өнер шындықты бейреалды әлемге түрлендіруші ретінде өнертанушылар мен мәдениеттанушылардың көптеген түсіндірмелерін тудырады. Ұлттықтан жоғары өнер ұлттық өнерсіз болмайды. Сондықтан мұндай категорияларды қарастыру белгілі бір әлеуметтік-мәдени жағдайда өмір сүретін жасаушылардың нақты шығармалар мысалында өзекті болып табылады. Сонымен бірге олардың шығармалары тек формасы жағынан ғана емес, мазмұны жағынан да жалпы адамзаттық түрге айнала алады.

Музыка мен хореографияның синтезі ұлттықтан жоғары туындыларды жасаудың ең құнарлы негіздерінің бірі болып табылады. Мысалы, қазіргі заманғы өнерде күй – өзінің футурологиялық мүмкіндіктерін көрсететін қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениетінің ұлттық жанры. Бұған дәлел – мақалада қарастырылатын күйші Секен Тұрысбектің сазына қойылған Дамир Уразымбетовтың, негізінен мәңгілік тақырыпқа ие, өзінің мәні бойынша ұлттықтан жоғары «Көңіл толқыны» хореографиялық композициясы. «Көңіл толқыны» аспаптық-хореографиялық композициясы классикалық хореография мен қазақ биінің синтез парадигмасындағы жаңашыл көркемдік идеялардың генерациялау үлгісі болып табылады.

«Көңіл толқыны» композициясындағы классикалық биге тән қалыптардың толықтығы дененің шамадан тыс бүктеліп, иілуімен және қолдар мен білезіктердің қалтырауы мен пластикалық қимылдарының көптігімен ерекшеленеді. Демек, бұл биді қазақ би мәдениетіндегі «Бұраң бел» жаңа стильдің жаршысы, жартылай аутентикалық, жартылай ұлттықтан жоғары деп пайымдауға болады.

«Көңіл толқыны» қойылымы Алматы, Санкт-Петербург, Берлин және Нью-Дели қалаларының түрлі сахналарында көрсетілді. Оның әлемдік аренадағы бәсекеге қабілеттілігі қазақ би мәдениетінің басқа елдердің балама хореографияларымен терезесі тең диалогының дәлелі.

Тірек сөздер: көңіл толқыны, күй, Секен Тұрысбек, Дамир Уразымбетов, Тоғжан Молдалім, қазақ биі, ұлттықтан жоғары би.

Дәйексөз үшін: Жуйкова, Людмила. «Секен Тұрысбектің “Көңіл толқыны” күйінің “Бұраң бел” стилінің поэтикасында хореографиялық бейнеленуі». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, с. 112–121. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.579.

Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.

Lyudmila Zhuikova

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

THE CHOREOGRAPHIC EMBODIMENT OF SEKEN TURYSBEK'S KYUI "THE SOUL EXISTENCE" IN POETICS OF THE BURAN BEL STYLE

Abstract. Art as a transformer of reality into an unreal world gives rise to many interpretations by art critics and culturologists. Supranational art cannot exist without national art. Therefore, the consideration of such categories is relevant on the example of specific works created by artists living in a certain social and cultural situation. At the same time their works can become common to all mankind not only in form but also in content.

The synthesis of music and choreography is one of the most fertile grounds for creating supranational works. For example, kui is a national genre of traditional Kazakh musical culture, showing its futurological potential in contemporary art. The evidence is choreographic composition *The Soul Existence* of Damir Urazymbetov considered in the article to the music of Seken Turysbek's kyui, which basically has an eternal theme, supranational in its essence. *The Soul Existence* instrumental and choreographic composition is an example of the generation of innovative artistic ideas in the paradigm of synthesis of classical choreography and Kazakh dance.

The completeness of poses and phrasing typical of classical dance in the composition *The Soul Existence* is refracted in the bending of body and the abundance of quivering and most plastique movements of the arms and hands. Therefore, it can be assumed that the dance is a herald of the new style Buran Bel in the culture of Kazakh dance, partly authentic, partly supranational.

The production *The Soul Existence* was shown on various stages in Almaty, St. Petersburg, Berlin and New Delhi. Its competitiveness on the world stages is evidence of an equal dialogue of the Kazakh dance culture with alternative choreographies from other countries.

Keywords: the Soul Existence, kyui, Seken Turysbek, Damir Urazymbetov, Togzhan Moldalim, Kazakh dance, supranational dance.

Cite: Zhuikova, Lyudmila. "The Choreographic Embodiment of Seken Turysbek's 'The Soul Existence' Kyui in Poetics of the Buran Bel Style." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 112–121. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.579.

The author has read and approved the final version of the manuscript and declares that there is no conflict of interests.

Автор туралы мәлімет:

Людмила Антоновна Жуйкова — өнертану кандидаты, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореография педагогикасы кафедрасының профессоры, Православие шіркеуінің Қасиетті шейиттер Вера, Надежда, Любовь және София ордендерінің иегері, мемлекеттік сыйлықтың «Халық алғысы» медалі иегері, Қазақстан Республикасы білім беру ісінің үздігі (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторе:

Людмила Антоновна Жуйкова — кандидат искусствоведения, профессор кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, кавалер ордена Православной церкви святых мучениц Веры, Надежды, Любви и Софии, обладатель государственной награды — медали «Халық алғысы», отличник образования Республики Казахстан (Алматы, Казахстан)

Author's bio:

Lyudmila A. Zhuikova — Candidate of Art History, Professor, Department of Pedagogy in Choreography, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, the Orthodox Church Chevalier of the Holy Martyrs Vera, Nadezhda, Lyubov and Sofiya, Khalyk Algysy state medal award winner, educator excellent of the Republic of Kazakhstan (Almaty, Kazakhstan)

Қ О С Ы М Ш А

15 **Ұлттық өзін-өзі тану стратегиясын іздеу жолындағы өнер**
— **(түрік архитектурасы мысалында)**

27 Евгений Кононенко

Сурет 1. Хамидие мешіті. Стамбул. 1885–1886. Сәулетші С. Бальян (?). Фото А. Фререстікі, 1880-ші жылдар.

Сурет 2. Азизие мешіті. Пинарбаши. 1903–1913. Фото сайттан (bindalli.wordpress.com/category/aziziye-samii/).

Сурет 3. Почтамт. Стамбул. 1903–1909. Сәулетші М. Ведат Тек. Фото Е. Кононенконікі, 2014.

Сурет 4. Хобьяр мешіті. Стамбул. 1909. Сәулетші М. Ведат Тек. Фото Е. Кононенконікі, 2016.

Сурет 5. Анкара Палас. Анкара. 1924–1928. Сәулетшілер А. Кемалеттин, М. Ведат Тек. 1930-шы жылдардың фотосы.

Сурет 6. Шишли мешіті. Стамбул. 1945–1949. Сәулетші В. Эгели. Фото 1940-шы жылдардың соңынан.

Сурет 7. «Ташлик» кофеханасы. Стамбул. 1948. Сәулетші С. Эльдем. 1950-ші жылдардың фотосы.

Сурет 8. Аныткабир. Анкара. 1944–1953. Сәулетшілер Э. Онат, А. О. Арда. «Арыстан аллеясы». Фото Е. Кононенконікі, 2009.

112 **Секен Тұрысбектің «Көңіл толқыны» күйінің «Бұраң бел» стилінің**
— **поэтикасында хореографиялық бейнеленуі**

121 Людмила Жуйкова

Сурет 1. Тоғжан Молдалім «Көңіл толқыны» композициясын орындауда 23 қазан 2019 ж. «Аврора» концерттік залы, Санкт-Петербург, Ресей. Фото Т. Молдалімнің жеке мұрағатынан.

Сурет 2. Тоғжан Молдалім «Көңіл толқыны» композициясын орындауда 23 қазан 2019 ж. «Аврора» концерттік залы, Санкт-Петербург, Ресей. Фото Т. Молдалімнің жеке мұрағатынан.

Сурет 3. Күйші Секен Тұрысбек. Фото musicnur.kz сайтынан.

Сурет 4. Т. Молдалім Қазақстан мен Үндістан арасындағы дипломатиялық қарым-қатынастың 30 жылдығына арналған концертте, 12 наурыз 2022 жыл. Карнатака Сангха аудиториясы, Нью-Дели, Үндістан. Нагпалдың фотосы.

Сурет 5. Т. Молдалім Қазақстан мен Үндістан арасындағы дипломатиялық қарым-қатынастың 30 жылдығына арналған концертте, 12 наурыз 2022 жыл. Карнатака Сангха аудиториясы, Нью-Дели, Үндістан. Нагпалдың суреті.

Сурет 6. Т. Молдалім Қазақстан мен Үндістан арасындағы дипломатиялық қарым-қатынастың 30 жылдығына арналған концертте, 10 наурыз 2022 жыл. Азад Бхаван аудиториясы, I. P. Estate, Нью-Дели, Үндістан. Раджан Пунханидың фотосы.



CAJAS

ПРИЛОЖЕНИЕ

- 93 Семантико-семиотический анализ в современном казахском игровом кино
— (на примере фильма «Оралман» Сабита Курманбекова)
111 Акмоншак Ахмет, Баубек Ногербек

Таблица 1. Схема коммуникативного акта (Р. Якобсон).

APPENDIX

15 **Art in Search of a Strategy of National Self-Determination**
 – **(on the Example of Turkish Architecture)**

27 Yevgeniy Kononenko

Figure 1. Hamidiye Mosque, Istanbul, 1885–1886. Architect Sarkis Balyan (?). Photo by A. Freres, 1880s.

Figure 2. Aziziye Mosque, Pınarbaşı, 1903–1913. Photo from bindalli.wordpress.com/category/aziziye-camii/.

Figure 3. Post Office, Istanbul, 1903–1909. Architect Mehmet Vedat Tek. Photo by Ye. Kononenko in 2014.

Figure 4. Khobyar Mosque, Istanbul, 1909. Architect Mehmet Vedat Tek. Photo by Ye. Kononenko in 2006

Figure 5. Ankara Palace, Ankara, 1924–1928. Architects Mehmet Vedat Tek and Mimar Ahmet Kemaleddin Bey. Photos from 1930s.

Figure 6. Şişli Mosque, Istanbul, 1945–1949. Architect Vasfi Egeli. Photo in late 1940s.

Figure 7. Tashlik Coffee shop, Istanbul, 1948. Architect Sedad Hakkı Eldem. Photo from 1950s.

Figure 8. Anytkabir, Ankara, 1944–1953. Architects Emin Halid Onat and Orhan Arda. Lion Valley. Photo by Ye. Kononenko in Lion Valley in 2009.

93 **Semantic and Semiotic Analysis in Modern Kazakh Feature Cinema**
 – **(on Example of “Oralman” by Sabit Kurmanbekov)**

111 Akmonshak Akhmet, Baubek Nogerbek

Diagram 1. Scheme of a communicative act (R. Jacobson).

112 **The Choreographic Embodiment of Seken Turysbek’s “The Soul Existence”**
 – **Kyui in Poetics of the Buran Bel Style**

121 Lyudmila Zhuikova

Figure 1. Togzhan Moldalim in “The Soul Existence” composition on October 23, 2019 at Aurora Concert Hall, Saint-Petersburg, Russia. Photo from personal archive of T. Moldalim.

Figure 2. Togzhan Moldalim in “The Soul Existence” composition on October 23, 2019 at Aurora Concert Hall, Saint-Petersburg, Russia. Photo from personal archive of T. Moldalim.

Figure 3. Seken Turysbek kyuishi. Photo from the site of www.musicnur.kz.

Figure 4. Togzhan Moldalim at the concert dedicated to the 30th anniversary of diplomatic relations between Kazakhstan and India on March 12, 2022. Karnataka Sangha Auditorium, New-Deli, India. Photo by Nagpal.

Figure 5. Togzhan Moldalim at the concert dedicated to the 30th anniversary of diplomatic relations between Kazakhstan and India on March 12, 2022. Karnataka Sangha Auditorium, New-Deli, India. Photo by Nagpal.

Figure 6. Togzhan Moldalim at the concert dedicated to the 30th anniversary of diplomatic relations between Kazakhstan and India on March 10, 2022. Azad Bhawan Auditorium, I. P. Estate, New-Deli, India. Photo by Rajan Punhani.

Басуға 29.03.2022 қол қойылды. Пішімі 60x84 1/8. 80 г Svetocopy қағазы. Сандық басылым HP CM 6040.
Қаріп түрі Pt Sans, Literaturnaya. Баспа табағы 14,65.
Таралымы 300 дана. Тапсырыс № 29.

«Көкше-Полиграфия» АҚ баспаханасында басылды.
Қазақстан Республикасы, Көкшетау қаласы, Еркін Әуелбеков көшесі, 98.

Подписано в печать 29.03.2021. Формат 60x84 1/8. Бумага Svetocopy 80 г. Печать Цифровая HP CM 6040.
Гарнитура Pt Sans, Literaturnaya. Объем 14,65 усл. п. л. (условных печатных листов).
Тираж 300 экз. Заказ № 29.

Отпечатано в типографии АО «Кокше-Полиграфия».
Республика Казахстан, город Кокшетау, улица Еркина Ауельбекова, 98.

Signed for printing on 29.03.2021. Format 60x84 1/8. Svetocopy paper 80 g. Printing Digital HP CM 6040.
Typeface Pt Sans, Literaturnaya. Volume 14,65 estimate printed sheets.
Circulation 300 copies. Order No. 29.

Printed in the «Kokshe-Poligraphia» JSC printing house.
98 Erkin Auyelbekov street, Kokshetau, Republic of Kazakhstan.

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

CAJAS

since 2016

Индекс 74892

