

Central Asian Journal of Art Studies

Central Asian Journal of Art Studies

N2 | 2019

2016 жылдың қаңтар айынан жылына

4 рет шығады /

Выходит 4 раза в год с января 2016 года /

4 issues per year since January 2016 /



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

ОРТАЛЫҚ-АЗИЯ ӨНЕРТАНУ ЖУРНАЛЫ
№2 2019

ҚҰРЫЛТАЙШЫ

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Қабыл Халықов

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

Нигора Ахмедова

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

Биргит Беумерс

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

Ритта Джердималиева

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

Каржаубаева С.К.

Өнертану докторы, Сценография каф.меңгерушісі, Т.Жүргенов
ат. ҚазҰӨА профессоры (Қазақстан)

Серік Нұрмұратов

Филос. г. д-ры, проф., ҚР БҒМ ҒК филос., саясат. және дінтану
инст. директ. орынбасары (Қазақстан)

Бақыт Нұрпейіс

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

Иоханнес Рау

Филос.г.д-ры, проф., Бундесвер жетік кадрлар академ. дүн.
жүзі қауіпсізд.сұрақт. 6-ша ғылыми форум (Германия)

Ера Ааро Тарасті

Ғылым докторы, профессор, Хельсинки Университеті
(Финляндия)

Рафис Абазов

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

Жоулт Хусті

PhD докторы, доцент Печ Университеті (Венгрия)

Молдияр Ергебеков

PhD докторы, Сүлеймен Демирел атындағы Университет
доценті (Қазақстан)

Анна Олдфилд

PhD докторы, Әлем әдебиеті Ағылшын бөлімінің
қауымдастырылған профессоры, Костал Каролина
Университеті (АҚШ)

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасы Инвестициялар және Даму
Министрлігінде тіркелген.

Тіркеу туралы куәлік № 15625–Г
2015 жылдың 22 қазанында берілген.

Редакторлар	Құлышанова А.А. Сорокина Юлия Әубәкір Нұркен Тоқаева Ұлпан
--------------------	---

Корректорлар	Садыкова Айгуль
---------------------	-----------------

Дизайн Беттеген	Серикпаева Жанар Ахмет Алтынгүль
----------------------------	-------------------------------------

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

© Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
© Авторлар

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

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

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

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

**ЦЕНТРАЛЬНО–АЗИАТСКИЙ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ**

№2 2019

УЧРЕДИТЕЛЬ

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кабыл Халыков

главный редактор, д. филос. н., проф., проректор по науч.
работе КазНАИ им.Т. Жургенова (Казахстан)

Нигора Ахмедова

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

Биргит Беумерс

доктор PhD, профессор Аберистутского университета
г. Аберистут (Уэльс, Великобритания)

Ритта Джердималиева

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

Каржаубаева С.К.

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

Серик Нурмуратов

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

Бахыт Нурпеис

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

Иоханнес Рау

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

Еера Тараст

доктор, профессор Университета Хельсинки (Финляндия)

Рафис Абазов

профессор Колумбийского университета г. Нью-Йорк (США)

Жоулт Хусти

доктор PhD, доцент Печского Университета (Венгрия)

Молдияр Ергебеков

доктор PhD, доцент Университета имени Сулеймана Демиреля
(Казахстан)

Анна Олдфилд

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

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве по Инвестициям
и Развитию Республики Казахстан

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

Редакторы	Кульшанова Арман Сорокина Юлия Аубакир Нуркен Токаева Улпан Садыкова Айгуль
------------------	---

Корректоры	Садыкова Айгуль
-------------------	-----------------

Дизайн	Серикпаева Жанар
Верстка	Ахмет Алтынгуль

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

© T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
© Авторы

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

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

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

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

CENTRAL ASIAN JOURNAL OF ART STUDIES
№2 2019

FOUNDER

T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

EDITORIAL BOARD

Kabyl Khalykov

Chief Editor, Doctor of Philosophy, Professor, Vice-Rector for
Research of T. Zhurgenov KazNAA (Kazakhstan)

Nigora Akhmedova

Doctor of Arts, Leading Researcher at the Institute of Art History
of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan,
professor (Uzbekistan)

Birgit Beumers

Dr. PhD, Professor Aberystwyth University (Aberystwyth,
Wales, UK)

Ritta Dzherdimalieva

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of T. Zhurgenov
KazNAA (Kazakhstan)

Sangul Karzhaubayeva

Doctor of Arts, Professor, Head of Department "Scenography"
T. Zhurgenov KazNAA (Kazakhstan)

Serik Nurmuratov

Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Director of the Institute
of Philosophy, Political Sciences and Religion Studies of Science
Committee of MES (Kazakhstan)

Bakhyt Nurpeis

Doctor of Arts, Professor, Dean of Art Studies faculty of
T. Zhurgenov KazNAA (Kazakhstan)

Johannes Rau

Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Forum on International
Security at the Academy of the Leading personnel of Bundeswehr
(Germany)

Eero Tarasti

Dr., Professor, University of Helsinki (Finland)
Professor of Columbia University (New York, USA)

Rafis Abazov

Professor of Columbia University (New York, USA)

Zsolt Huszti

Dr. PhD, Associate Professor of the University of Pecs (Hungary)

Moldiyar Yergebekov

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

Anna Oldfield

PhD, Associate Professor of World Literature, Department of
English. Coastal Carolina University, USA.

Published Quarterly

Magazine registered with the Ministry of Investment
and Development of the Republic of Kazakhstan

Certificate of registration
15625-Г October 22, 2015

Editors

Kulshanova Arman
Yulia Sorokina
Nurken Aubakir
Tokayeva Ulpan

Correctors

Sadykova Aigul

**Design
Page Makeup**

Zhanar Serikpayeva
Akhmet Altynkul

127 Panfilov str. 050000, Almaty, Kazakhstan

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

| <http://cajas.kz/>

© T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
© Authors

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

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

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

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

RE-MEMBERING IN TWO ANCIENT CITIES

MPHTI 02.61.25 1

Ray Moye ¹

¹English Department
(Coastal Carolina University, USA)

RE-MEMBERING IN TWO ANCIENT CITIES

Abstract:

The Han, with its third century BC capital in Chang'an (modern-day Xian), and the West Saxons, with their ninth century capital in Winchester, built their dynasties by following remarkably similar policies of «re-membering», or recovering lost textual legacies that were used to underpin the rebuilding and subsequent re-formation of the cultures. The Han Emperor Wudi (r. 141–87 BC) launched a project whereby he hoped to restore the legitimacy of Confucius after his writings were destroyed by the legalist Qin emperor Shi Huang. Thus began the tradition of education in the Confucian Classics and the Imperial examinations. King Alfred, of course, is famously associated with his project of educational reforms announced in his Preface to his English translation of Gregory the Great's *Regula Pastoralis*.

* Paper developed from presentation at the 2017 SEMA Conference in Charleston, SC

Keyword: re-membering, re-formation, Han dynasty, West Saxon, capital.

Introduction

The Han dynasty, which ruled China from 206 BC to 220 AD, and the West-Saxon kingdom, which became the dominant cultural and political force in England in the ninth century AD, share the distinction of being governments that laid the cultural and political foundation of future great empires. The Han was

established by the legendary Liu Bang, while the West Saxons achieved their greatest accomplishments under King Alfred, who ruled from 871–899. Possible connections between these two founding dynasties/kingdoms may seem unlikely; nevertheless, this paper makes the argument that such connections are there and that they are significant. Specifically,

it traces the similar strategies that established enduring forms of government and great literary and artistic production in ancient China and England. The Han, operating from Chang'an (modern-day Xian), and the West Saxons, with their ninth century capital in Winchester, built their dynasties by following remarkably similar policies of «re-memembering», or recovering lost textual legacies that were used to underpin the rebuilding and subsequent re-formation of the cultures. The Han Emperor Wudi (r. 141-87 BC) launched a project whereby he hoped to restore the legitimacy of Confucius after his writings were destroyed by the legalist Qin emperor Shi Huang. Thus began the tradition of education in the Confucian Classics and the Imperial examinations. King Alfred, of course, is famously associated with his project of educational reforms announced in his Preface to his English translation of Gregory the Great's *Regula Pastoralis*.

These two cases provide clear examples of the role texts play in culture building, how they make it possible to reclaim the lost past and to adapt it to future dreams of imperial and national glory. Textual activity is the true foundation on which cultural and government centers are built and sustained over time. While the physical city, the concrete capital, may move or collapse in fire, the texts, through the cycles of recovery and adaptation, survive and get resurrected to provide a basis for rebuilding the cultural framework. In the case of China and England, this process of «re-memembering» is at the core of strategies for establishing political legitimacy and cultural ascendancy that through history would prove to have the power to give these particular nations such impressive longevity and influence.

Methods

This study begins by considering the primary historical records, the statements left to us by two towering figures in the development of Chinese and English culture, Liu Bang, the first Han emperor, and Alfred, King of the West Saxons. The records of the statements and actions of these rulers clearly show that each understands that their own power and the influence exerted by their respective cultures is linked to the quality of artistic and intellectual production and this quality is manifested in a variety of ways, chiefly through literature and learning. The legitimacy of the ruler becomes inseparably linked early on to the sophistication of such productions, and this connection is expressed in both cases by analogies between cultural development and architecture.

Next, I attempt to apply the theories of «characterology» and «cræft» to these historical statements and actions. Both of these theories make use of the ancient Chinese and the Anglo-Saxon view of the universe and human society based on the principle of resonance. What happens in one sphere of endeavor affects and resonates with other spheres. By this logic, the legitimacy of a ruler is tied to his cultural prowess, his ability to build and rebuild or, to put it in the context of this essay, to «re-member», to put the fragmented members of the cultural legacy back together. However, the ability to accomplish such a grand, large project can be evidenced in the smallest trace of mastery in the arts. In China, for example, a skill in the art of calligraphy served to indicate the level of skill in other spheres such as administration and government. That is the principle, according to Rebecca Doran, that underlies the Chinese theory of «characterology». In Anglo-Saxon England

in Alfred's time, the parallel to this respect for Chinese calligraphy was found in the reverence shown for the artistry of scribes and in the appreciation for the rhetorical mastery demonstrated in translating Latin. It was by demonstrating one's «cræft» in this way that a scholar, official or ruler proved his ability to teach and to govern.

What the truly gifted ruler produces in each case is a government that rests on an awe-inspiring cultural foundation, and to construct such a foundation the Han emperor Liu Bei and the Anglo-Saxon king Alfred resorted to «re-membling», to gathering up the tatters of a lost cultural legacy and putting it back together in such a way that it could be the platform for a lasting future greatness. It is in this endeavor that each ruler shows distinctive and exceptional skill and artistry. That is the point I try to make in the final section of the essay.

Discussion

Sima Qian (145-c.85 BC), in his famous *Historical Records (Shiji)*, describes an argument that arose when Xiao He, the chief minister to the first Han Emperor Gaozu/Liu Bang, was accused by Liu of wasting money on building a huge, elaborate Eternal Palace at Chang'an (Xi'an), the Han capital. He reminded the minister that the fledgling empire had yet to establish itself securely and was in an ongoing war with Northern Invaders, the Xiongnu. Minister Xiao responded that «It is precisely because the fate of the empire is not yet settled that we need to build palaces and halls like these». His reasoning? «The true Son of Heaven treats the four quarters as his family estate. If he does not dwell in magnificent quarters, he will have no way to display his authority, nor will he establish the foundation for his heirs to build on» [1, p.67]¹

This analogy between building an elaborate structure and building the basis for a long-lasting unified empire sounds surprisingly similar to what King Alfred was saying in Winchester some thousands of miles away and almost a thousand years into the future. In his Preface to his translation of Augustine's *Soliloquies*, after carefully describing how every person should venture out into the forest to collect strong, guiding texts in order to know how to direct his life, he concludes,

«It is no wonder, though, that one should labor for such material, both in the carrying and in the building; but every man, after he has built a cottage on land leased by his lord, with his help, likes to rest in it sometimes, and go hunting and fowling and fishing, and from that lease to provide for himself in every way, both on sea and on land, until the time when, through his lord's favor, he should merit chartered land and a perpetual inheritance. So may the rich benefactor, who rules both these transitory habitations and those eternal homes, bring it about. May he who created both and rules both grant that I may be fit for each: both to be useful here and especially to attain thither» [2, p.68].

In each case, the authors speak of building a foundation for future greatness, of legitimizing authority on the basis of the Lord's favor. Capital building becomes empire building by extension, a building that is legitimized and sustained by individual moral character. Further, in each case, the building is a textual endeavor, a recovery of ancient knowledge and an intentional remembering/re-membling that adapts it to present needs. The capital, like Paul's church, is not merely a physical building project, but a spiritual, moral and most importantly, a cultural one that projects visions of nationhood and empire into the future.

In the building of halls, forts, and imperial palaces, the techniques practiced and the materials used in medieval Northern Europe and in Han China were somewhat similar. During the Western Han, architectural design was highly advanced, and the preferred building material was wood. One of the most famous design features, which dates all the way back to 500 B.C. and the Warring States period, is the «dougong». According to an article in *The People's Daily*, the «dougong are an assemblage of a number of blocks and arms. The function of dougong is to transfer the load from the horizontal member above to the vertical member below». This structural element is given credit for making ancient buildings earthquake proof and for helping «numerous traditional buildings stand for ages». Just as with the invention of printing and the development of gunpowder, the Chinese were perhaps the first to discover a structural solution to the threat of living in earthquake zones [3].

While architectural science was not as sophisticated in Anglo-Saxon England as it was in Han China, there is existing archeological evidence of a remarkably similar structural innovation in the building techniques used at sites in some areas of the country. The usual construction method of framed buildings, of course, relied on «a large number of posts [being] set into the ground to form the basis if the walls» with «extra rows of posts inside to help support the roof» and «tie beams running across the building».

However, in some cases a more elegant support solution was found:

«The excavations of the seventh century settlements at Cowdery's Down and Charlton, both in Hampshire, uncovered evidence of 'cruck' building, a technique previously not thought to have been used until after the Norman Conquest. In this style of building the outer door frames extend into the roof and internal support for the roof timbers is provided by one or two pairs of curved timbers (crucks) set next to the door frames. This method allows for lower side walls and thus saves on building materials. In light of these excavations, many other sites were reassessed, with the result that cruck building was identified at these too, showing that cruck building was not only known, but widespread by the seventh century» [5].

Jack Sobon is a carpenter who still teaches his students how to build «cruck» frames, and his website provides the following description:

Cruck frames use large curved timbers to transfer the weight of the roof directly down to the foot of the posts. Besides being structurally efficient and allowing the wall frames to be lighter, they are also quite beautiful with the arches soaring overhead.

«Each pair of cruck blades is usually halved from the same tree, and since the exact curve is undeterminable until they are made, there are usually many decisions about the rest of the timber frame design that have to be made during layout» [6] (*figure 1*).

¹ Jack Chen shows how this exchange between the emperor and his advisor later resurfaced in the Tang emperor Taizong's defense of his building of the Daming Palace. Chen notes, «What the emperor [Liu Bang] requires is a symbol to signal the end of the Qin and the beginning of a new, legitimate dynasty» [4]. Taizong, on the other hand, sought to legitimize his extravagance by showing his conformity with past imperial greatness [4, page 305].

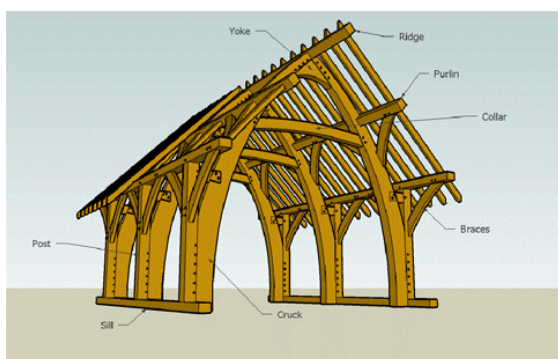


Figure 1 – Cruck Framing.

Scholars of English medieval architecture have surmised that this type of design feature has its beginnings in the Anglo-Saxon period, although the earliest preserved examples only date back to the thirteenth century². The cruck would have served the same purpose as the Chinese *dougong*. It made it unnecessary to plant so many posts for support and opened up the inside of the building. King Alfred would have surely been eager to try out any sort of advanced carpentry, and it is tempting to treat his famous analogy between building a hall and building a home for the spirit in the context of the «cruck» frame.

For one thing, the «cruck» would make a more suitable, more open space for the spirit. Such a structure would be more in accord with the Chinese principles of *feng shui*. And in his Preface to the *Soliloquies*, Alfred sounds like a devoted practitioner of this Chinese art as he describes the airiness and comfort of his «home» that is aligned with the religious precepts of Augustine, Gregory and Jerome. Here I follow the Hargrove translation, which provides a more literal translation of the building materials than the one by Swanson cited above:

«I then gathered for myself *staves* and *stud-shafts* and *cross-beams* and *helves* for each of the tools that I could work with; and *bow-timbers* and *bolt-timbers* for every work that I could perform—as many as I could carry of the comeliest trees. Nor came I home with a burden, for it pleased me not to bring all the wood home, even if I could bear it. In each tree I saw something that I needed at home; therefore I exhort everyone who is able and has many wains, to direct his steps to the self-same wood where I cut the stud-shafts. Let him there obtain more for himself, and load his wains with fair twigs, so that he may wind many a neat wall, and erect many a rare house, and build a fair enclosure, and therein dwell in joy and comfort both winter and summer, in such manner as I have not yet done. But He who taught me, and to whom the wood was pleasing, hath power to make me dwell more comfortably both in this transitory cottage by the road while I am on this world-pilgrimage, and also in the everlasting home which He hath promised us through Saint Augustine and Saint Gregory and Saint Jerome, and through many other holy Fathers; as I believe also for the merits of all those He will both make this way more convenient than it hitherto was, and especially will enlighten the eyes of my mind so that I may search out the right way to the eternal home, and to everlasting glory, and to eternal rest, which is promised us through those holy Fathers. So may it be» [9, p. 1].

Carcinelli notes in his edition of Alfred's Anglo-Saxon translation of the *Soliloquies* that, «the precise meanings of several apparently technical terms are difficult to determine», but he soldiers on anyway and

²N. W. Alcock states that there are some 4000 examples of medieval cruck constructions in the British Isles and that the earliest continental examples date to the thirteenth century [7]. However, there is enough evidence to trace the design well back into the Anglo-Saxon period, as «the earliest archaeological evidence comes from 4th-century excavations in Buckinghamshire» [8]

defines *kyglas* (staves) and *stupansceaftas* (props/stud-shafts) «as referring to materials for the framework of a building». Simeon Potter, notes Carcinelli, relates *boh-* in *bohtimbru* to *bogian*, meaning «to dwell». A German scholar named Endter defines this type of wood as a branch or twig, *Zweigholz* [10, p.47]. The *Bosworth-Toller Anglo-Saxon Dictionary*, however, defines *bohtimber* (*bogtimber*) as «wood for an arch» but indicates uncertainty with a question mark after the definition [11]. The existence of cruck framing certainly helps clear up the mystery and uncertainty about the precise meaning of this term indicated by the question mark placed after this definition. Anyone wishing to build an airy home would be glad to lay his hands on some *bohtimber*. This type of framing construction would provide the type of spacious dwelling Alfred is attempting to summon up.

The structure of the hall of a king such as Alfred would have been designed to enhance his authority and reputation in much the same way the «magnificent quarters» that Minister Xiao describes in the passage quoted above are intended to «display the authority» of the Han emperor Liu Bang. The connection between the hall and the lord's confident authority is central to the storyline of the epic *Beowulf*, and in the description of Heorot, Hrothgar King of the Danes' hall, the scop/poet devotes a long passage to the description of the awe-inspiring construction and spaciousness of the structure. The skill evidenced in such building, just like the palace of a Han emperor, is intended to

signify the almost divine status of the King. The poem, itself a masterful and skillful witness to the sophistication of the overall culture, focuses on various manifestations of skill at all levels of the society: the talent of the poet (which is described in detail at one point) manifest in the poem itself, the skillful artistry in the sword hilt that is carefully examined by King Hrothgar and is the only relic of a vanished culture, the superhuman accomplishments by which the warriors and heroes are remembered, and the successful governance of a number of kings⁴. The craft of a wide range of artisans is on display, from the work of the sword maker to the beautifully ornate household items like cups produced by the metal worker. And craft is also shown in the behavior of those at Hrothgar's court. Wealtheow, Hrothgar's queen, puts on a perfect performance at court when she dispenses wine and advises the warriors to seek out peace. Beowulf's speech before Hrothgar is so polished that the King exclaims that he has never heard such a young warrior speak so well and so wisely. The poem is packed with examples of those who do what they do so well that it transcends human ability and approaches the divine, with the poem itself being an instance of what it is praising. All of these crafts participate at different levels in the skill shown by the Creator himself in the crafting of the universe. Peter Clemoes has found exactly the same «synthesizing power of the word *craft* in Alfred's understanding of . . . spiritual, moral and material elements in a God-devoted wisdom» [12, p. 232].

³I use Swanton's more recent translation of the *Soliloquies* preface above (see note 2), but in this particular passage he chooses to translate Alfred's Anglo-Saxon *bohtimbru* as "building-timbers" [2, p. 68]. Hargrove's rendering of "bowtimbers" is much closer to the literal meaning of the term, follows the definition in Bosworth and Toller's *Anglo-Saxon Dictionary* and supports the likelihood that Alfred may well have been thinking of a bowed cruck timber.

A famous example of how this system functions is the ninth century Alfred jewel, a beautifully worked piece of gold, enamel and quartz which has written around its base «ALFRED MEC HEHT GEWYRCAN» [Alfred commanded me to be made]⁵. The skill manifest in this jewel is a witness to the skill of Alfred the King, whose ultimate goal was to masterfully shape his kingdom according to the ideals of unity, harmony and justice. The kingdom is his jewel in the same way that the universe itself is the Creator's jewel.

A synthesizing power similar to what we find in Anglo-Saxon *cræft* is found in the Chinese «characterology». The Han emperor, just like the Anglo-Saxon king, has to «*cræft*» his kingdom, to make it his jewel, and that becomes an expression of his «understanding» of all the various elements Clemons mentions working in his wisdom. In the case of the Han, however, the best example is not jewelry (although there is plenty of that), but calligraphy. The art of calligraphy saw its most significant period of development in the Han dynasty, just as crafts like jewelry and the arts of translation, rhetoric and poetry saw a rebirth in Alfred's England. The most telling connection is between the art of the Anglo-Saxon scribe and the Chinese calligrapher. Speaking of Alfred's execution of a «centralised cultural policy» to bring about a cultural rebirth, Anne Lawrence notes that the entire project depended «upon the existence of some means of directing the training and work of scribes, which points once more to the existence of a writing office, and perhaps

a school, within the religious sector of the king's household» [13, p. 39]. So an enormous amount of effort was expended in Alfred's England to train scribes and to bring their skill up to or surpassing in some cases the level of excellence seen on the continent. The same passion existed in Han China with the rebirth of Confucian learning and the effort expended on the restoration of Confucian classic texts lost during the tenure of the Qin. Whereas in Anglo-Saxon England scribal practice held the spotlight, in Han China it was the skill of calligraphy. One's talent with the brush came to be seen as a primary way to detect the virtue at the very core of a scholar or ruler's character, and this magical ability to see through to the inner person was provided by the «practice of characterology, a belief that the inner nature or character of an individual can be determined through an examination of external traits or behaviors, including artistic efforts such as calligraphy» [15, p. 428]. So great was the value placed on the greatest examples of this art that even rubbings taken of them from stone tablets fueled intensely competitive situations among enthusiasts, even between emperor and subject as happened in the case of a rubbing of a work by Wang Xizhi. This treasure, the Preface to the Poems Composed at the Orchid Pavilion, was owned by a monk, Bian Cai, so the emperor sent a trusted court official Xiao Yi to acquire it. Once he had it in his possession, he intended to keep it forever; he is rumored to have commanded that it be buried with him. Just the possession, then, of a great work

⁴ In regard to the ideals of kingship, the poem itself has long been seen by many scholars as a guidebook for kings, a type of «mirror for princes» showing what qualities make a successful ruler. The current *Beowulf Handbook* lists five early German scholars (Outzen, Earle, Schücking, Lieberman and Heusler) who «considered the epic a *Fürstenspiegel*, a mirror for princes designed to instruct them in kingly behavior» [14, p. 33].

For a description and interpretations, see D. A. Hinton, *The Alfred Jewel and Other Late Anglo-Saxon Decorated Metalwork*, Oxford, 2008.

of calligraphy could convey the authority, legitimacy and respect due to the artist directly to its possessor. If the rumor is true, this emperor was even keen to have all that glory follow him to the underworld [16].

To gain true and lasting authority in Han China, though, the ruler had to produce the right results. What emerged during the Han after the depredations of the harsh legalism of the Qin dynasty was a restoration of a Confucian model of leadership and a more democratic ideal of participatory government (although it was by no means fully realized):

«China was not only a technological and economic power but also an ideological power. The Han established the world's first university – the Imperial College. The numerous philosophical schools of thought that had emerged in the Spring and Autumn and Warring States periods, continued to flourish. Confucianists, Legalists, Daoists, followers of the Yin-Yang school and others competed for government posts. The ideals of justice and harmony between man and nature were embodied in the political system and laid the ideological foundations of a unified civilization» [17].

The emperor who presided over such a civilization had to live up to some pretty high Confucian standards. This ideal ruler acted as a caring parent who put the needs of his children, the people, first. A story from the fourth century Confucian *Chronicle of Mr. Zuo* about a conversation between the singing master Shi Kuang and the Duke of Jin, outlines how the success of the ruler in providing security and a good life for his people establishes his hegemony. When the Duke asks Shi Kuang why another ruler had been unable to keep his kingdom, the singing master explains that such rulers fail to fulfill the primary

duty of seeing to the needs of the people and especially to the artisans and laborers whose roles at all levels of society support his kingdom:

«When a good ruler goes about rewarding good and punishing excess, he nourishes his people as if they were his children, shelters them like Heaven, accommodates them like the earth. And when the people serve their ruler, they love him as they do their parents, look up to him like the sun and moon, revere him like the all-seeing spirits, fear him like thunder» [18, p. 9].

Shi Kuang then goes into detail about how «all levels of society, down to the very lowest, are seen as participating», and the list includes «artisans, blind musicians, merchants, and commoners» as participants in a process that is not only restricted to the members of the elite [18, p.9]. The kingdom is one big Confucian family operating according to reciprocity. The emperor/parent nurtures the people/children, and they, in turn, admire the skillful and wise strategies he employs to look after their welfare and to strengthen, secure and unify the kingdom.

Alfred set similarly high standards for his rulers in works such as his translation of Gregory the Great's *Liber Regulae Pastoralis*, [No note here.] but the value he places on justice and social harmony as a goal in his political theory is most clearly laid out in his translation of Boethius' *Consolation of Philosophy*: There, in a passage not found in Alfred's original, Alfred responds to what the guide, *Philosophy*, says about freeing oneself from worldly desires, Alfred responds that the special demands of his duty as a king require him to pay close attention to the welfare of his kingdom, worldly though it may be:

«O Philosophy, thou knowest that I never greatly delighted in covetousness and the possession of earthly power, nor longed for this authority, but I desired instruments and materials to carry out the work I was set to do, which was that I should virtuously and fittingly administer the authority committed unto me. Now no man, as thou knowest, can get full play for his natural gifts, nor conduct and administer government, unless he hath fit tools, and the raw material to work upon. By material I mean that which is necessary to the exercise of natural powers; thus a king's raw material and instruments of rule are a well-peopled land, and he must have men of prayer, men of war, and men of work. As thou knowest, without these tools, no king may display his special talent. Further, for his materials he must have means of support for the three classes above spoken of, which are his instruments; and these means are land to dwell in, gifts, weapons, meat, ale, clothing and what else soever the three classes need. Without these means, he cannot keep his tools in order, and without these tools, he cannot perform any of the tasks entrusted to him. I have desired material for the exercise of government that my talents and my power might not be forgotten and hidden away, for every good gift and every power soon groweth old and is no more heard of, if Wisdom be not in them. Without Wisdom no faculty can be fully brought out, for whatsoever is done unwisely can never be accounted as skill. To be brief, I may say that it has ever been my desire to live honourably while I was alive, and after my death to leave to them that should come after me my memory in good works» [19].

This statement sounds startlingly Confucian with its emphasis on the ruler's virtue and learning being the source of his

authority, but all this goodness and wisdom is of no use if the ruler cannot make his skill manifest to the people through what he provides and produces. They are unable to see it except through the practice of «characterology» and an appreciation of «cræft». Alfred, like the most successful Han emperors, employed several different strategies to secure his kingdom. He authored a law code, he laid out forts to guard against invasion, and for one of his efforts, shipbuilding, he has even become known as the father of the English navy. However, his greatest contribution, his efforts at educational and cultural reform, aligns him most closely with the Han. It is in that endeavor that we see the most impressive evidence of his kingly «cræft». As minister Xiao speaking to Liu Bang might put it, his translation projects, his establishment of schools and scriptoria, and his recruitment of continental scholars and teachers like the highly respected and widely admired Benedictine monk Grimbold, all of these accomplishments provided him with a «way to display his authority» and a means to «establish the foundation for his heirs to build on» [1, p. 67].

The texts that Alfred and his scholars gather become, to use his own words, «the material for the exercise of government» that permits him to show his «cræft». This particular exercise is part of a policy of educational reform outlined in his Preface to the *Liber Regulae Pastoralis*. This project is not about creating anything new necessarily, but to recover what has been lost due to Viking invasions that tore England apart for most of the ninth century.

«When I considered all this I remembered also how I saw, before it had been all ravaged and burnt, how the churches throughout the whole of England

stood filled with treasures and books, and there was also a great multitude of God's servants, but they had very little knowledge of the books, for they could not understand anything of them, because they were not written in their own language. As if they had said: "Our forefathers, who formerly held these places, loved wisdom, and through it they obtained wealth and bequeathed it to us. In this, we can still see their tracks, but we cannot follow them, and therefore we have lost both the wealth and the wisdom because we would not incline our hearts after their example" [20, p. 4-5].

Alfred's act of «remembering» the past drives his present efforts at «remembering» the foundation of his legitimacy and of his cultural legacy. The house has been «dismembered» by the Vikings, and his job is to find the lost parts, to put them back together and to lay a foundation for the future development of England as a great nation. The type of «remembering» Alfred engages comes close to being what Sarah Foot describes as the act of recovering «a pool of shared remembrance to which the members of a specific social, political or, for example, religious community have access by virtue of their individual and collective ownership of the elements of which it is constructed». She goes on to distinguish the act as «the mental process involved in its recovery is that of retrieving a learned pattern, not the process of drawing out an experienced one» [21, p. 188].

Alfred wants to recover the treasures, the great cultural artifacts and achievements, but he primarily focused on replacing the lost learning found in the books. Thus begins his translation project and the work that will take up most of the remainder of his life: rendering Gregory, Boethius, Augustine and the first fifty

Psalms found in the Paris Psalter into English that could be understood by all his subjects, his specific social and political group. He carefully begins to rebuild the Christian cruck framework of the culture with these texts, and with the inauguration of *The Anglo-Saxon Chronicle*, he also secures a textual memory of England's past. Finally, with commissioning the *Old English Orosius*, he makes an effort to place English history in the context of world history and geography, as far as it could be known. He thereby extends the scope of English interests. The project, however, is not so much driven by a desire to build a new culture from scratch as it is motivated by the wish to recover the lost foundations needed to support his vision of a future English society that, restored to its previous glory, could one day enter into the ranks of the great civilizations of the world.

The task facing the Gaozu Emperor, who established the Han dynasty (206 BC-220 AD), was eerily similar and every bit as demanding. This particular emperor, born Liu Bang, occupies the same legendary status in Chinese history as Alfred holds in the chronicles of English history and not just because he founded one of the greatest and long-lived dynasties China has ever known. He began life as a peasant and is one of only two emperors with peasant roots (the other is the Hongwu Emperor, who established the Ming Dynasty in 1368). To become emperor he had to defeat the Chu warlord Xiang Yu (the subject of the film *Farewell My Concubine*) and the accounts of the war between the Han and Chu (The Han-Chu Contention) became such an integral part of the culture that the Chinese chessboard to this day is divided not between black and white, but between Han and Chu. The previous Qin emperor had been a

ruthless tyrant who had structured his government according to the principles of legalism. He had unified China when he established the Qin dynasty (221–206 BC) after defeating all the other contenders fighting for power after the decline of the Zhou dynasty. The code of legalism which he used to govern his vast empire and to extend his territory far beyond his capital at Chang'an (present-day Xian) could not have been more at odds with the teachings of Confucianism, which nurtured the notion that virtue is developed through the strict observance of rituals. In accordance with Legalist principles, the Qin Emperor Shi Huang «abolished the feudal system that was in practice in China and replaced it with a centralized, autocratic government. Additionally, laws were codified, and people were punished if they did not obey them. Moreover, the script used for writing, coinage, as well as weights and measures, which had previously varied from state to state, was standardized during his reign». To a Confucian, simply choosing to do the right thing through fear of punishment, which was the spring that made Legalism effective, was an act lacking any exercise of virtue. It was simply the cowardice of an animal who behaves in order to avoid the sting of the master's rod.

«Humanism is the central feature of Confucianism, which revolves almost entirely around issues related to the family, morals and the role of the good ruler. It stresses the need for benevolent and frugal rulers, the importance of inner moral harmony and its direct connection with harmony in the physical world. Rulers and teachers, according to this view, are important models for society: a good government should rule by virtue and moral example rather than by punishment or force». [22]

The showdown between the emperor

and the Confucianists came when Shi Huang made the decree that «the official histories, with the exception of the *Memoirs of Qin*, be all burnt, and that those who attempt to hide [other works] be forced to bring them to the authorities to be burnt» [23, p. 695]. Many Confucian scholars were buried alive, and, most significantly, a lot of the classic texts were burnt.

If the situation had remained the same once the Han emperor Gaozu took over, it is very possible that Confucianism would not ever have become the foundation and framework of Chinese culture that it is. At the same time he was building his capital in Chang'an «to display his authority» and «establish the foundation for his heirs to build on», he was also busy recovering the lost teachings of Confucius and encouraging scholarship on the classical texts. He built a complex bureaucracy with Confucian scholars at the center of it all. «The criteria for selecting and advancing candidates for government office laid stress on Confucian learning and virtues» and «all over the country teachers attracted large numbers of students and disciples» [1, p. 78]. The main goal of these scholars was to restore the classic texts of Confucianism to the status they had once enjoyed. They «devoted enormous energy to the reconstruction of the books destroyed by the Qin government and the revival of traditions of interpretation that had grown up around them» [1, p. 79]. This effort would be given a huge boost later by the Emperor Wudi (r. 141-87 BC), who, among numerous other contributions that would shape Chinese culture, had the foresight to commission the famous history of Sima Qian, the Grand Historian. It is thanks to Sima Qian that we have a record of the earliest periods of Chinese history, all the way back to the fabled Xia and up to

the Han dynasty.

If we replace «Confucianism» with «Christianity», the Han mission of «remembering» sounds very much like Alfred's program of educational reform. At the center of his vision of a thriving English society was the teacher and such teaching is the foundation holding up his efforts to transform individual subjects and to fit them to his building, his new society founded on the compassionate and consistent application of laws and the Confucian virtues of mercy and virtue; he takes great pains to lay it out carefully and deliberately. Numerous scholars have noted how he identifies the ruler with the teacher in his translation of Gregory's Pastoral Rule, and he sees David as the model of the «ruler as teacher». From this work comes the line that could stand as the motto of his program to revive Christian culture in England: «teaching is the craft of all crafts». And like the Emperor Wudi, Alfred had the good sense to commission historical projects, the Chronicle and the Orosius.

All of these reforms were being carried out under intense outside pressure in both cultures in the form of Northern invaders in each case. The boundaries of the Han were constantly being violated by the Xiongnu barbarians from the Eastern Asian Steppe; the threat to the West-Saxons came from Viking invaders. But these invaders were eventually absorbed and assimilated in each case, and they themselves came to be a part of the social and political group drawing on the «pool of

shared remembrance» social and political group drawing on the «pool of shared remembrance»⁶.

In both these cases, textual «remembering» played a key role in culture building. Recovering lost learning and lost classics helped to lay the foundation for the empires that would develop later, one Confucian and the other Christian. The wood that Alfred uses as an analogy for the texts he believes all people should read and that the Han Emperor used in building his palace has in most cases decayed, but the texts themselves continue to exist as central ancient blueprints that lay out the values and goals of these two peoples.

Conclusion

One of Joseph Needham's most oft-quoted statements is what he said about the study of China: «But Chinese civilization has the overpowering beauty of the wholly other, and only the wholly other can inspire the deepest love and the profoundest desire to learn» [24, p. 176]. The study of the wholly other is what motivates us to learn about ourselves, it turns out. It is not just that the same sort of thinking and ideas were circulating in ancient China and Anglo-Saxon England, nor is it a question of influence; the real benefit lies in the fact that the understanding of another, seemingly radically different, culture puts the familiar one into a different light, allows us to regard it from a new, refreshing perspective that brings out details and important concepts that might otherwise go unrecognized. This

⁶ Richard Green states, «England still remained England; the conquerors sank quietly into the mass of those around them; and Woden yielded without a struggle to Christ» [25, *qtd. in Algeo* 84].

⁷The complexities of this perspective are examined by Stefan Jacobson in the article «Chinese Influences or Images? Fluctuating Histories of How Enlightenment Europe Read China». For his discussion of Said's remarks, see page 625 and following.

essay is just an attempt to put a few of the Western and Eastern pieces of the world-historical puzzle together and to make connections that give us an organic global perspective versus the culturally specialized disciplinary «gaze» of Western scholars to the East that has been described by Edward Said as a key feature of Orientalism. The goal is to make Chinese history less something external to Western history and more like an element that is a part of it. And vice versa.

Taken together, these two great cultures have an important legacy and message to future generations: if you want to build a great state and to enrich the lives of its members, put art, aesthetics and beauty at the center of your efforts. The craft and the attention shown to what seem like pursuits with no connection to affairs of state actually have a power that resonates with the society at large and can give birth to great civilizations

References:

1. Ebrey, Patricia Buckley. *The Cambridge Illustrated History of China*. Cambridge UP, 2010. 384 pages. Page 67 is quoted and indicated in parentheses.
2. Swanton, Michael. *Anglo-Saxon Prose*. J. M. Dent, 1993. 268 pages. Page 68 is quoted
3. Yuan, Zhang. "'Dougong' in Traditional Chinese Architecture." *People's Daily Online*, 3 Aug. 2015, en.people.cn/n/2015/0803/c98649-8930523-4.html. Date of Access: November 3, 2017.
4. Chen J. W. *The Poetics of Sovereignty: On Emperor Taizong of the Tang Dynasty*. – Cambridge, MA: Harvard UP, 2010. – 445 p
5. "Houses and Furniture." *Regia Anglorum - Pastimes of the Viking and Anglo-Saxon Age*, , <http://regia.org/research/life/houses.html>. December 10th, 2002. Date of Access: November 7, 2017.
6. Sobon, Jack. "Cruck Framing." *Heartwood School for the Homebuilding Crafts*, Heartwood School, www.heartwoodschool.com/. 2015. Date of Access: November 3, 2017.
7. Alcock, Nate. "The Significance of the Cruck Construction at Néchine, Belgium." *L'architecture vernaculaire*, tome 34-35 (2010-2011). <http://www.pierreseche.com/AV-2010-alcock.htm>. June 5th, 2011. Date of Access: May 5th, 2019.
8. Geiger, Owen. "Cruck Frames." *Natural Building Blog*. <http://www.naturalbuildingblog.com/cruck-frames/>. February 17th, 2012. Date of Access: May 5th, 2019
9. Hargrove, Henry L., trans. *King Alfred's Old English Version of St. Augustine's Soliloquies, Turned into Modern English*, London: F. Warne; New York: Scribner, Welford, and Armstrong, 1904, 180 pages. Page quoted: 1. archive.org/details/kingalfredsolde03augugoog/page/n12.

10. Carnicelli, Thomas A. *King Alfred's Version of St. Augustine's Soliloquies*. Harvard UP, 1969. 122 pages. Page quoted/ referenced: 47. Editorial comments on lines 1-3.
11. Bosworth–Toller Anglo-Saxon Dictionary, Charles University, Prague, 2010. Online. bosworth.ff.cuni.cz/040706. Date of Access: Nov. 7, 2017.
12. Lawrence, Anne. "Alfred, His Heirs and the Traditions of Manuscript Production in Tenth Century England". *Reading Medieval Studies*. 13 (1987): 35-56. Online. Date of Access: November 7, 2017. https://www.reading.ac.uk/web/files/GCMS/RMS-1987-03_Anne_Lawrence,_Alfred,_his_heirs_and_the_traditions_of_manuscript_production_in_tenth_century_England.pdf The pages run from 35-56, and the page quoted is 39.
13. Bjork, Robert E., and John D. Niles. *A Beowulf Handbook*. UP of Exeter, 1998. 466 pages. Page quoted: 33.
14. Clemons, Peter. "King Alfred's Debt to Vernacular Poetry: The Evidence of *Ellen* and *Craeft*." *Words, Texts, and Manuscripts: Studies in Anglo-Saxon Culture: Presented to Helmut Gneuss on the Occasion of His Sixty-Fifth Birthday*, D.S. Brewer, 1992. 213 –238. Page quoted: 232.
15. Doran, Rebecca. "How the *Yue Yi Lun* Was Lost: Calligraphy, the Cultural Legacy, and Tang Women Rulers." *Frontiers of Literary Studies in China* 11 (2017): 427-462. Brill online journal. Online publication date: 02 November, 2017. Date accessed: November 15, 2017. The page quoted is 428. https://brill.com/view/journals/flsc/11/3/article-p427_427.xml?lang=en
16. "Sage of the Orchid Pavilion" Shen Yun Performing Arts, 2018, www.shenyun.com/learn/article/read/item/xJHZx336L_U/wang-xizhi-preface-orchid-pavilion.html. Date Accessed: November 3, 2017.
17. "The Chinese Dream." CNTV. <http://english.cntv.cn/special/newleadership/chinesedream02.html>. November 29, 2016. Date Accessed: November 3, 2017.
18. De Bary, Theodore Wm. *Sources of Chinese Tradition Vol 1*. Columbia UP, 1960. 944 pages.
19. Sedgefield, Walter. *Alfred the Great's Boethius: Sedgefield's Modern English Translation*. Oxford: Clarendon Press. 1900. Online. January, 2002. <http://www.uky.edu/~kiernan/ENG720/SdgTrans/SedgefieldTranslation.htm>. Date of Access: October 30, 2017.
20. Sweet, Henry. *King Alfred's West-Saxon Version of Gregory's Pastoral Care*. Oxford UP. 1988. 508 pages. Foot, Sarah. "Remembering, Forgetting and Inventing: Attitudes to the Past in England at the End of the First Viking Age." *Transactions of the Royal Historical Society* 9 (1999): 185–200. JSTOR. www.jstor.org. Date of Access: November 12th, 2017.

21. Violatti, Cristian. "Confucianism." Ancient History Encyclopedia. Online. 12 Nov. 2018. www.ancient.eu/Confucianism/. Date of Access: November 12th, 2017.
22. Durant, Will. Our Oriental Heritage. The Story of Civilization, vol. 1. New York: Simon and Shuster, 1997. 1047 pages.
23. Needham, Joseph. The Grand Titration. Philadelphia: Routledge, 2013. 368 pages.
24. Algeo J., Pyles T. The Origins and Development of the English Language. – Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2010. – 355 p.
25. Jacobsen, Stefan Gaarsmand. "Chinese Influences or Images?: Fluctuating Histories of How Enlightenment Europe Read China." Journal of World History, vol. 24 no. 3, 2013, pp. 623-660. Project MUSE, doi:10.1353/jwh.2013.0076

Рэй Мойе

Ағылшын тілі кафедрасы (Костал Каролина Университеті, АҚШ)

КӨНЕ ЕКІ ҚАЛА ТУРАЛЫ ЕСКЕ АЛҒАНДА

Аңдатпа:

Біздің дәуірімізге дейін үшінші ғасырда Хань Чанъань (қазіргі Сиань) астанасымен және тоғызыншы ғасырда батыс сакстар Винчестерде «қайта ену» таңғаларлық әдісіне немесе қайта құрылысты нығайтып, мәдениеттерді қайта құру үшін пайдаланылған жоғалған мәтін мұрасын қайта қалпына келтіру әдісіне сүйене отырып өздерінің әулеттерін құрды. Император Хань Уди (ок. 141-87 до н.э.) жобаны іске қосты, оның шеңберінде ол император Цинь Ши Хуан шығармаларының көзін жойған Конфуцидің легитимділігін қайта қалпына келтіруге үміттенді. Конфуциандық классикада және императорлық емтихандарда білім беру дәстүрі осылай басталды. Альфред Патша Григорий Великийдің «*Regula Pastoralis*» трактатының ағылшын тіліндегі аудармасының алғысөзінде жазылған өзінің білім беру реформаларының жобаларымен белгілі.

Кілт сөздер: еске алу, реформалау, Хань әулеті, Батыс Саксония, астана

Рэй Мойе

Университет Костал Каролины (Конвей, Южная Каролина, США)

ПОМИНАЯ О ДВУХ ДРЕВНИХ ГОРОДАХ

Аннотация

Хань с его столицей в третьем веке до нашей эры в Чанъане (современный Сиань) и западные саксы со столицей в девятом веке в Винчестере построили свои династии, следуя удивительно схожему методу «повторного вступления» или восстановления потерянного текстового наследия, которое использовалось для подкрепления перестройки и последующего переустройства

культур. Император Хань Вуди (ок. 141-87 до н.э.) запустил проект, в рамках которого он надеялся восстановить легитимность Конфуция после того, как его произведения были уничтожены легистом Цинь императором Ши Хуаном. Так началась традиция обучения на конфуцианской классике и императорских экзаменах. Король Альфред, конечно, известен своим проектом образовательных реформ, объявленным в его предисловии к его английскому переводу *Regula Pastoralis* Григория Великого.

Ключевые слова: воспоминание, реформирование, династия Хань, Западная Саксония, столица.

Author's bio: Ray Moyer — Associate Professor of English,
Coastal Carolina University. (Conway, South Carolina, USA)
e-mail: raymoyer@coastal.edu

Автор туралы мәлімет: Рэй Мойе — Костал Каролина
Университетінің ағылшын тілі кафедрасының доценті.
(Конвей, Оңтүстік Каролина, АҚШ)
e-mail: raymoyer@coastal.edu

Сведения об авторе: Рэй Мойе — доцент кафедры английского
языка Университета Костал Каролины. (Конвей, Южная
Каролина, США)
e-mail: raymoyer@coastal.edu



МРНТИ 18.41.45

Т. В. Жарких¹

¹Харьковский национальный университет
искусств им. И.П. Котляревского
(г. Харьков, Украина)

ЖАНРОВО- ИНТОНАЦИОННЫЕ ПРЕДВЕСТНИКИ ОБРАЗА КАРМЕН В MÉLODIES Ж. БИЗЕ

ЖАНРОВО-ИНТОНАЦИОННЫЕ ПРЕДВЕСТНИКИ ОБРАЗА КАРМЕН В MÉLODIES Ж. БИЗЕ

Аннотация

Проведенный в данной статье вербально-музыкальный анализ двух сочинений Ж.Бизе, написанных в жанре *mélodie* в 1866 году на стихи В.Гюго: «Guitare» («Гитара») из вокального цикла «Feuilles d'album» («Листы из альбома») и «Les Adieux de l'hôtesse arabe» («Прощание аравитянки»), показал, что они являются одними из ярчайших в творчестве композитора предчувствий образа прославленной Кармен. Французский ориентализм, характерный для композиторского стиля Ж.Бизе, проявился не только в шедевре оперной драматургии «Кармен», а и в камерно-вокальных произведениях. Стилиевые черты французского ориентализма в творчестве Мастера обусловлены наличием: чёткой ритмоформулы, мелизматичности, танцевальности, театрального мышления, двойственной семантики.

Ключевые слова: жанр *mélodie*, французский ориентализм, ритмоформула, театральность мышления.

Введение

Ж. Бизе (1838 – 1875) известен, прежде всего, как автор одной из самых популярных опер в мире – «Кармен» (1875). В «Музыкальном словаре Гроува» это сочинение признано шедевром мировой оперной драматургии [1, с. 46]. «Кармен» является одновременно

и итогом всей жизни композитора, и вершиной всех его творческих достижений. Неоценённая при жизни художника, непохожая на всё то, что было на оперной сцене в 70-е годы XIX века во Франции (и мощные страсти, и разговорные диалоги, а не речитативы, как это было принято) музыка «Кармен»

в настоящее время понятна и желанна для слушателей во всех странах мира. Поэтому огромный интерес представляет изучение того, что предшествовало созданию бессмертного оперного творения.

Методы

В основе методологии исследования заложен комплексный подход. Данная работа опирается на контекстный (необходим для определения жанрово-стилевых связей между произведениями композитора), структурно-функциональный (предназначен для исследования композиционно-драматургических основ рассмотренных произведений) методы и теоретическую базу (обзор источников из разных областей литературоведения, музыковедения, вокальной педагогики, истории и теории театра).

Результаты

Творчество Ж.Бизе почти не изучено отечественными музыковедами. Существуют только некоторые статьи, посвященные его оперным творениям, в частности, «Кармен» [2, с. 44], однако, что касается камерно-вокальных сочинений, то они вовсе не попали в поле зрения украинских учёных.

Множество путей, ведущих к «Кармен» содержится в камерно-вокальном наследии композитора эпохи романтизма. Один из таких путей связан с жанровой основой французской *mélodie*. Возникает вопрос, каким же образом причастен этот жанр к оперным сценам знаменитой «Кармен»? В данной статье осуществлена попытка ответить на этот вопрос.

Камерно-вокальное наследие Ж.Бизе насчитывает около 50 сочинений в жанре *mélodie* – сложного и изысканного жанра, который возник во

Франции в середине XIX века. Авторство термина «*mélodie*» принадлежит Г.Берлиозу, а его песенный цикл *Les nuits d'été* (1841) является ярким примером этого жанра. Тем не менее, французы полагают, что «настоящим основателем *mélodie* во Франции» [3, с. 215] стал Ш. Гуно.

Определение сущности *mélodie* можно найти как у отечественных, так и зарубежных музыковедов, таких как М.Фор, Бельтрандо-Патье, В.Жаркова, Е. Корниенко, В.Нечепуренко, С.Луковская. Суть сводится к тому, что главная особенность этого жанра – максимальное «растворение» музыки в поэзии и возникновение гармонии, где слово и мелодия едины и неразрывны. В основе французской *mélodie* – строгое совпадение акцентировки поэтической фразы и музыкального ритма. При «подключении» голоса певца происходит продление и развитие тех языковых интонаций, которые характерны для самого исполнителя. Кроме того, ещё одно важное условие при создании *mélodie* – использование произведений великих поэтов, литературный талант которых не подлежит сомнению.

Дискуссия

Ж. Бизе был литературным «гурманом» и использовал в своём творчестве поэтические сочинения действительно великих Мастеров. Одним из таких художников слова является Виктор Гюго (1802 – 1885), уникальный в своём роде, поскольку все его пьесы получили музыкальное воплощение на оперной сцене. Среди таковых: «Эрнани» и «Риголетто» («Король забавляется») Дж.Верди, «Лукреция Борджиа» Г. Доницетти, «Джоконда» («Собор Парижской богородицы») и «Марион Делорм» А. Понкьелли, «Анджело»

(«Анджело, тиран Падуанский») Ц. Кюи, «Мария Тюдор» А. Гомеса, «Дон Сезар де Базан» («Рюи Блаз») Ж. Массне.

Французский язык в стихах В. Гюго настолько мелодичный и осмысленный, что в единстве с музыкой возникает единый звуковой континуум, оказывающий суггестивное воздействие на слушателей. Этим и объясняется большая популярность поэта среди композиторов, музыкантов, певцов, его имя связано с эволюцией французской *mélodie* как жанра. В XIX веке на стихи В. Гюго сочиняли музыку Г. Берлиоз, Ф. Лист, Ш. Гуно, Э. Лало, К. Сен-Санс, Ж. Массне, Г. Форе, Э. Шабрие и, конечно же, Ж. Бизе. В частности, поэтическим материалом для *mélodie* «Les Adieux de l'hôtesse arabe» («Прощание аравитянки», 1866), которая является одной из самых популярных и эффектных *mélodie* Ж.Бизе, стало созданное в 1828 году одноименное стихотворение В. Гюго, вошедшее в сборник «Восточные мотивы».

Тема Востока была чрезвычайно популярна в эпоху романтизма. Стремление к экзотике – это поиск счастья, испытание чего-то нового, неизведанного. И, естественно, что в творчестве В. Гюго и Ж. Бизе восточная тематика также проявилась во многих произведениях, но поскольку, ни В. Гюго, ни Ж. Бизе никогда не были в восточных странах, художники создавали свои творения посредством фантазии, воображения. Следует заметить, что в XIX веке, в отличие от современных представлений, под Востоком понимали территорию, начинающуюся с Испании и заканчивающуюся Индией (сюда входили Греция, Турция, Китай).

Ориентальные мотивы в творчестве В. Гюго проявляются после знакомства со священной книгой мусульман Кораном,

памятником средневековой арабской и персидской литературы «Тысяча и одна ночь», сочинениями Дж. Байрона, И. В. фон Гёте. Кроме всего перечисленного, для В. Гюго Восток – это «Романсеро», это Испания, в виде города, где «среди смоковниц и пальм, восточная мечеть с куполами из меди и олова <...> с арабской вязью стихов из Корана над каждой дверью, со сверкающими святилищами с мозаичным полом и мозаикой стен...» [4]. В детские годы французскому поэту всё же довелось побывать в Испании и в дальнейшем яркие красочные впечатления, оставшиеся в памяти, художник перенесёт в поэзию.

Возвращаясь к *mélodie* «Les Adieux de l'hôtesse arabe» (Прощание аравитянки), необходимо заметить, что Ж. Бизе использует только первую, третью, четвертую и седьмую из восьми строф В.Гюго. Он отказывается от жёсткой строфической и выбирает оригинальную форму, вдохновлённый, по-видимому, поэзией В. Гюго и воспринимающий её по-своему, устанавливает метрический размер, придающий тексту схожесть со строфической песней, при этом, не уделяет большого значения просодии. Например, во фразе «ô jeune homme, eût aimé te servir à genoux» есть 4 ритмических группы, в которых сильная доля приходится на «ô jeune h / omme, eût aim / é te serv / ir à gen / oux». У Ж. Бизе она смещена в первой группе: «ô jeune homme, / eût».

К сожалению, композитор не включил в *mélodie* последнюю строфу из стихотворения В. Гюго, в которой Героиня напоследок даёт юноше такой совет: если когда-нибудь он вернётся, то пусть бережётся «старух, бредущих одиноко, / И тех, кто вечером на берегу потока / жезлом волшебным чертят круг!» (в

переводе А.Ахматовой) [5]. Сокращение поэтического текста в данном вокальном сочинении позволило авторитетному пианисту и писателю Г. Джонсону заявить о том, что «Ж. Бизе бесстыдно “искалечил” стихотворение Гюго об аравитянке» [6]. Объяснить выбор композитора можно тем, что, вероятно, он решил завершить своё произведение виртуозной вокализацией, в которой на эмоциональном уровне передаётся характер сильной и гордой женщины, способной одержать победу над мужчиной. Кроме того, при создании вокальной музыки в жанре *mélodie* Ж. Бизе заранее продумывал, как будут звучать закрытые французские гласные или носовые в верхнем голосовом регистре, где высокая частота звуковых колебаний приводит к потере артикуляции и, следовательно, к потере поэтического текста. Вместе с тем, те же фонемы, звучащие в естественном диапазоне приобретают необходимую тембральную краску и значительность в общем звуковом потоке, подчёркивая главные слова поэтического текста. Конечно, в данном ключе очень важна исполнительская интерпретация вокальной миниатюры Ж. Бизе. Певица должна хорошо понимать, «ощущать» содержание сочинения, «играть» эмоциональной палитрой голоса, добиваться необходимого эффекта, который заранее уже был заложен автором, т. е. она обязана быть не только виртуозной певицей, но и прекрасной актрисой.

Однако, несмотря на то, что композитор не включил в своё сочинение полный поэтический текст (и это не обговаривалось между авторами, поскольку они не знали друг друга лично) возник шедевр, в котором воплотились замыслы и великого поэта

В. Гюго, и великого музыканта Ж. Бизе.

Во вступлении «Adieu» уже формируется неизменная *ostinat*'ная ритмоформула (триоли восьмыми длительностями), пульсация которой прослеживается на протяжении всего произведения.. Первый раздел А состоит из двух эпизодов и рефрена. В эпизоде **a** аравитянка соблазняет главного героя красотой экзотической природы: «тени пальм», «жёлтый маис», общее «изобилие». На фоне монотонного остинато в фортепианной партии вокальная линия движется неторопливо, волнообразно, и эта мелодия настолько прекрасна, что буквально завораживает. Ассоциативно возникает образ танцующей девушки, словно под гипнотическим воздействием.

Во втором эпизоде **a₁** начинает проявляться любовное волнение: чужестранца ничто не смущает, даже «молодая грудь <...> кружащихся в вихре танца» юных девушек, причём Ж. Бизе имитирует в вокальной партии подобные «вихревые потоки», и по мере нарастания любовного волнения мелодическая линия взвигается в верхний регистр, однако у фортепиано (имитация аккомпанемента гитары) ритмическая фигура абсолютно не меняется. Первый и второй эпизоды соотносятся между собой по принципу орнаментального варьирования, поскольку мелодическая линия неизменна, но расстояния между звуками заполняются, что вносит определённый драматизм и динамическое развитие. Часто встречающиеся увеличенные интервалы и ритмичное остинато в фортепианной партии приносят в мелодию некий «налёт» экзотики, схожесть с арабской песней. Третий эпизод – прощание выполняет функцию «припева» или рефрена R, который в дальнейшем

превратится в код. В результате композиторской интерпретации поэтической фразы «Adieu, beau voyageur» возникает эротически чувственный образ Героини.

Далее следует второй раздел **В**, частично построенный на новом материале, но вместе с тем, композитор добивается развития на основе интонационного единства между **А** и **В**, т. е. того, что имеет название производного контраста. В данном разделе аравитянка даёт косвенную характеристику героя: он не похож на её соотечественников, у него «ленивые ноги», он «мечтает без дела», стремясь «улететь к звёздам». Поскольку между первым и вторым разделами отсутствует коренной контраст, это является свидетельством близости главных героев, очевидно, поэтому девушка то отталкивает, то манит чужестранца. Именно во втором разделе написана первая кульминация (G^2) на слове «желает», после чего происходит некоторый спад, однако затем вновь возникает новый «всплеск» (та же G^2 в слове «звёзды»). Рефрен второго раздела R_1 отличается от R , не только в звуковысотном отношении («Прощай» достигает A_s на фермато, что воспринимается как эмоциональный взрыв), но и в темповом (вначале – *Andantino*, во втором рефрене – *Lento*).

После инструментальной прелюдии начинается третий раздел **А**₁, где повторяется структура и тональный план первого раздела (*c-moll*). Подобно **А**, третий раздел имеет эпизоды a_2 и a_3 , но рефрен отсутствует. Содержание – описание райской жизни героя в том случае, если он захочет остаться: молодые девушки будут прислуживать ему на коленях, «улаживать сон своими песнями» и охранять его покой.

Инструментальная прелюдия предваряет четвёртый раздел **С**, завершающий *mélodie* Ж. Бизе и представляющий собой некую картину воспоминаний, но не в прошлом, а в будущем (*Futurum*): «если ты не вернёшься, вспоминай иногда девушек пустыни», «сестёр со сладкими голосами, танцующих босиком на песке». Этот раздел также состоит из двух эпизодов, второй из которых начинается со слов «О, красивый молодой человек». Следующий после него рефрен получает своё дальнейшее расширение, по сравнению с R_1 (добавлена фраза «прекрасный незнакомец, запомню тебя»), который вводится в код.

Каждая часть *mélodie* представляет собой ступень восхождения к новой кульминации, и, наконец, финальный вокализ Ж. Бизе трактуется как торжество страсти, любви и абсолютной победы молодой Героини. В музыкальном тексте это подтверждается развёрнутыми пассажами, изысканной вокальной техникой, эмоциональным умиротворением. Вся музыка в «Прощании» создана как танец. Особенно это проявляется в финале-вокализе. Завершающие аккорды указаны композитором в динамике *ppp*, что можно интерпретировать как растворение образа аравитянки, подобно миражу в пустыне, но при этом красота музыки остаётся звучать в душе слушателей.

Можно заметить некое сходство «Adieu» и «Хабанеры» из оперы «Кармен»: тот же традиционный размер 2/4, темп *Andantino* ($\text{♩} = 72$), та же характерная ритмоформула. Кроме того, сексуальный образ аравитянки очень близок Кармен по психотипу – обе удивляют экстравагантностью поведения, дикостью и красотой, обе являются

сторонницами свободной любви, в них таится некая загадка, разгадать которую дано только избранным.

Использование в самом названии *mélodie* слова «arabe» указывает и на авторское определение стиля партии Кармен, т. е. это арабский стиль, основные черты которого идентичны в этих двух произведениях, а именно:

- 1) чёткая ритмоформула в аккомпанементе, имитирующая оstinatное звучание гитары;
- 2) в мелодической линии сочетаются силлабические фрагменты и мелизматика, что предаёт фантастическую окраску всему произведению в целом;
- 3) двойственная семантика прощания в *mélodie* и первого выхода Кармен как соблазнения, при этом мелизматика как символ искушения построена на резких интонационных «взлётах» и «падениях»;
- 4) танцевально-песенный жанр, где на строгое оstinatное инструментальное сопровождение накладываются самые витиеватые узоры вокальной партии.

Важно отметить, что, таким образом, в жанре камерно-вокальной музыки проявляется оперный композитор Ж. Бизе – будущий создатель «Кармен».

Его характерные стилевые особенности и стремление к сценическому воплощению своих музыкальных произведений можно заметить также в вокальном цикле «Feuilles d'album» (Листы из альбома), завершённого в 1866 году (как и «Les Adieux de l'hôtesse arabe»). Первоначально название «Листы из альбома» предназначалось для произведений, написанных в подарок другу в качестве автографа (не для публикации), но в последствие это понятие утратило свой изначальный смысл, и многие композиторы-классики

использовали «Feuilles d'album» как название своих сочинений (например, Ф. Лист, Г. Берлиоз, Э. Григ, М. Мусоргский).

В качестве примера рассматривается четвёртый номер из этого вокального цикла – «Guitare» (Гитара), поэтический текст которого заимствован композитором также у В. Гюго из сборника 1840 года «Les Rayons et les ombres» («Лучи и тени»). Поэтический первоисточник В. Гюго называется «Другая гитара», и композитор полностью без изменений применил этот текст в данной *mélodie*. То же стихотворение с разными переводами вдохновило и Ф. Листа, и С. Рахманинова, причём, у Ф. Листа есть 2 варианта – на французском и немецком языках, у С. Рахманинова – в русском переводе Л. Мея романс «Оне отвечали».

Mélodie «Гитара» композитор посвятил Мадам Евгении Гарсии. Автором также указано предназначение данного сочинения – для сопрано. Таким образом, Ж. Бизе, подобно оперным композиторам, закрепляет за «Гитарой» конкретный тип голоса со свойственным ему диапазоном и тембральной краской, т. е. в камерно-вокальной музыке использованы явно театральные приёмы.

По сути, содержание поэтического текста «Гитары» сводится к трём вопросам, которые задают мужчины и трём ответам, которые получены от женщин. Первый вопрос: «Как на наших гондолах бежать от альгуазиллов?»; ответ: «Гребите». Второй вопрос: «Как забыть ссоры, страдания и опасности?»; ответ: «Засните». Третий вопрос: «Как очаровать красавиц без зелья?»; ответ: «Любите». Однако, поэтическая миниатюра в композиторской интерпретации превратилась в виртуозное вокальное сочинение, где музыка выходит на

первый план.

Музыкальный текст «Гитары» начинается с прелюдийного инструментального вступления, написанного в тональности *c-moll*, после чего следует первый раздел, где вербальный текст чередуется с виртуозными распевами. Второй раздел построен на том же интонационном материале, в третьем же происходит смена тональности на *C-dur*. Каждый раздел обрамляет инструментальная прелюдия.

О закономерности соотношения *mélodie* «Guitare» (Гитара) с образом оперной Кармен свидетельствуют целый ряд совпадений. Например, декларированный композитором жанр болеро в «Гитаре» с традиционным для такого испанского танца размером $\frac{3}{4}$ и характерными особенностями, прослеживается и в «Цыганской песне» из оперы «Кармен» (тот же размер $\frac{3}{4}$, почти такой же метроном, тот же ритмический рисунок и использование мелизматических украшений). Аналогия возникает и при сопоставлении «красочной мозаики» этих 2-х сочинений, которая достигается за счёт динамических и темповых контрастов при простой гомофонной фактуре и отсутствия особых оркестровых тонкостей (в начале цыганской песни в оркестре звучат: дуэт флейт, треугольник, бубен, пиццикато струнных и лишь в финале – tutti). Несколько отличается тональный план: в «Гитаре» – основная тональность *c-moll*, в «Цыганской песне» – *e-moll*. Но и в одном, и другом произведениях на органной пункт «нанизываются» внутритональные отклонения, придающие музыке особый цыганско-испанский колорит, имеющий интонационное сходство с арабскими мотивами «*Les Adieux*».

И «Гитара», и «Цыганская песня» написаны в трёхчастной форме, причём, в третьей части «Guitare» (после отмены знаков при ключе) звучит та же мелодия, что и в начале произведения, но уже в одноименной тональности – *C-dur*. Все последующие смены тональностей аналогичны первой части, но как бы в зеркальном отражении: мажор переходит в минор, минор – в мажор. Финал четвёртой *mélodie* в фортепианной партии записан в виде кварто-квинтового хода, и поскольку в предыдущем такте звучало полное развёрнутое тоническое трезвучие, можно считать, что произведение завершено в первоначальной тональности *c-moll*.

«Цыганская песня» имеет куплетную форму, где мелодия неизменна, кроме финального третьего куплета, но эти изменения незначительны и введены для передачи эмоционального всплеска у всех персонажей, участвующих в урагане неистовой пляски (в партии Кармен выход на ферматную *G#²* на словах «уноситься в вихре»).

Общность можно найти даже в вербальном тексте. Как известно, авторами либретто к опере «Кармен» являются А. Мельяк и Л. Галеви (по одноименной новелле П. Мериме) и их литературный стиль, безусловно, отличается от поэзии В. Гюго. Однако упоминание о гитаре можно увидеть уже в первом куплете «Цыганской песни»: «сумасшедшие гитары скрипели под крепкими руками». И в этом также прослеживается близость камерного и оперного сочинений Ж. Бизе.

Характер голоса исполнительницы партии Кармен композитор определяет как меццо-сопрано или сопрано. В настоящее время в европейских традициях преобладают певицы-

сопрано, но главное – вокалистка должна быть темпераментной с подвижным и гибким голосом большого диапазона, способного менять тембральную краску в зависимости от того или иного эмоционального состояния, и конечно же, быть превосходной актрисой. Подобные проявления хочется наблюдать и в исполнительской интерпретации *mélodie* «Guitare».

Заключение

Таким образом, в «Guitar», как и «*Les Adieux de l'hôtesse arabe*» по замыслу автора предполагается театрализация действия, что нетипично для нетеатрального камерного жанра.

В данной статье были рассмотрены лишь две *mélodie* Ж. Бизе, но даже исходя из этого материала, можно заметить основные стилевые черты композиторского стиля Ж. Бизе.

В *mélodie* Ж. Бизе есть некая «оперность», проявляющаяся в том, что Мастер «размещает» свою музыку в определённое драматическое действие,

поскольку его творческий ум создан для театральной сцены. Данная интенция проявляется и в том, что подобно оперным композиторам, он закрепляет в камерно-вокальных сочинениях конкретный тип голоса со свойственным ему диапазоном и тембральной краской, что является явно театральным приёмом.

Характерная особенность композиторского стиля – это французский ориентализм, основные черты которого: чёткая ритмоформула, широкое использование мелизматики, танцевально-песенный жанр, двойственная семантика.

Анализируемые камерно-вокальные произведения Ж. Бизе «*Les Adieux de l'hôtesse arabe*» и «Guitar» на стихи В. Гюго являют собой одно из ярчайших в творчестве композитора предчувствий, прообраза Кармен. Созданные в жанре *mélodie*, но не «вмещающиеся» в рамки жанра (у композитора на первый план выходит не слово, а музыка), в наследии Ж. Бизе вокальная миниатюра – один из путей, ведущих к бессмертной опере.

Список использованной литературы

1. Grove's Dictionary of Music and Musicians. – London: St. Martin's Press, 1954. – Vol. 1. – 459 p.
2. Купец Л. А. «Кармен» Жоржа Бизе и культурные мифы XX века // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. – 2013. – № 2. – С. 44–59.
3. Ravel M. Les melodies de Gabriel Fauré // La Revue Musicale, № spécial Gabriel Fauré. – 1922. – №11. – P. 214–225.
4. Гюго В. Собрание сочинений в 15 томах / В. Гюго – М.: Гос. изд-во худ. Литературы, Т. 14, 1956. – С. 132 – 136.
5. Ахматова А. Переводы / А. Ахматова. – М: изд-во Эллис Лак, 7-й (дополнительный) Т., 2004. – С. 575 – 576.
6. Hyperion Records // <https://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W4844/> (дата посещения 1.02.2019).

Т. В. Жарких

*К. Котляревский атындағы Харьков Ұлттық өнер университеті
(Харьков, Украина)*

Ж. БИЗЕНІҢ MÉLODIES-дегі КАРМЕН ОБРАЗЫНЫҢ ЖАНРЛЫҚ-ИНТОНАЦИЯЛЫҚ АЛҒЫШАРТТАРЫ

Аңдатпа

Ж. Бизенің аталмыш мақалада айтылған 1866 жылы В. Гюго өлеңдеріне *mélodie* жанрында жазылған екі шығармасына жасалған вербалды-музыкалық талдаулар: «*Feuilles d'album*» («Альбомнан парақтар») вокалдық циклынан «*Guitare*» («Гитара») және «*Les Adieux de l'hôtesse arabe*» («Аравиянкамен қоштасу») композитордың шығармашылығындағы әйгілі Кармен образының ең жарқын бейнелерінің бірі екендігін көрсетті. Ж. Бизенің композиторлық стиліне тән француздық ориентализм «Кармен» опералық драматургия жауһарында ғана емес, сонымен қатар камералық-вокалдық шығармаларда да көрініс тапты. Шебердің шығармашылығындағы француз бағдарының стильдік ерекшеліктері: нақты ритмоформуланың, мелизматиканың, бидің, театрлық ойлау жүйесіне, қос семантиканың болуына байланысты.

Тірек сөздер: *mélodie* жанры, француз ориентализмі, ритмоформула, театрлық ойлау жүйесі.

T.V. Zharkikh

*I.P. Kotlyarevskyi Kharkiv National University of Arts
(Kharkiv City, Ukraine)*

GENRE-INTONATION SIGNS OF THE CARMEN IMAGE IN J. BIZET MÉLODIES

Abstract

The verbal and musical analysis of two works by J. Bizet written in the *mélodie* genre in 1866 to the verses by V. Hugo: “*Guitare*” from the vocal cycle “*Feuilles d'album*” (“*Sheets from the Album*”) and “*Les Adieux de l'hôtesse arabe*” (“*Farewell of the Arab hostess*”), showed that they are one of the brightest forebodings of the image of the celebrated Carmen in the composer’s works. French Orientalism is typical for the composer's style of J. Bizet, it is distinguished not only in the masterpiece of the opera drama “*Carmen*”, but also in the chamber-vocal works. The stylistic features of French Orientalism in the works of the Master are due to the presence of a clear rhythm formula, melismatics, dance featuring, theatrical thinking, and dual semantics.

Key words: *mélodie* genre, French Orientalism, rhythm formula, theatrical thinking.

Сведения об авторе: Жарких Т. В., кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Сольного пения и оперной подготовки» Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (Харьков, Украина).
e-mail: zhar.09@ukr.net

Автор туралы мәлімет: Жарких Т. В. өнертану кандидаты, И. П. Котляревский атындағы Харьков ұлттық өнер университетінің «Жеке ән салу және операға дайындау» кафедрасының доценті (Харьков, Украина).
e-mail: zhar.09@ukr.net

Author's bio: Zharkikh T.V., Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of "Solo Singing and Opera Training." Kharkiv I. P. Kotlyarevskiy National University of Arts. (Kharkiv, Ukraine).
e-mail: zhar.09@ukr.net



МРНТИ 18.15.65

Р.Р. Джердималиева ¹, З.Т. Смагулова ¹,^{1,1} Казахская национальная академия
искусств им. Т.К. Жургенова
(Алматы, Казахстан)

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ ВОКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

Аннотация

В исследовании рассмотрены теоретические аспекты функционального анализа творческой природы вокально-исполнительского искусства эстрады. Изучение данной проблемы непосредственно связывалось с ведущими положениями различных областей научного знания: философии, социологии, культурологии, эстетики, музыкознания, теории музыкального исполнительства, психологии творчества, музыкального образования. Функционирование творческого процесса вокально-эстрадного исполнительства получает свою реализацию в художественном самовыражении со стороны таких специфических функций, как: познавательная, ценностно-ориентационная, творчески-преобразовательная, коммуникативная при условии достаточно широкого варьирования между ними. Познавательная функция вокалиста эстрады представляет собой целенаправленное, дифференцированное отражение музыкальной действительности, являясь стимулом для творческого осмысления познанных свойств художественных ресурсов произведения. Ценностно-ориентационная функция выступает своеобразным регулятором переработки познанных

свойств вокально-эстрадного исполнительства в процессе творчества. Творчески-преобразовательная функция неразрывно связана с познанием и оценкой, представляя собой прочный фундамент для реализации творческого потенциала исполнителя вокально-эстрадного искусства. Коммуникативная функция направлена к объекту-аудитории, становясь средством общения между людьми, благодаря творческому исполнительству вокалиста эстрады. Представленные функции творческой природы вокально-эстрадного искусства определяют многоаспектность содержания деятельности музыканта-исполнителя и разнообразие форм ее реализации.

Ключевые слова: функции, творчество, музыкант, искусство эстрады, вокальное исполнительство.

Введение

Творческая природа вокально-эстрадного исполнительства, определяясь уровнем профессиональной подготовки музыканта, выступает поистине сложным и многоаспектным образованием, до сих пор оставаясь неразработанной областью научного знания. К ней обращались представители немецкой классики – Кант, Гегель, Фейербах, Шеллинг и другие ученые, обозначая ее сущность как духовно-практическую «самодетельность», где основными характеристиками являются целесообразность, свобода, универсальность, целостность, органическая связь с развитием личности. К творчеству примыкают исследования философов Н. А. Бердяева, В. В. Розанова, О. П. Флоренского, В. В. Налимова и др.; музыковедов В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, В. Цуккермана, В. Кандинского и др.; психологов А. С. Выготского, С. Л. Рубинштейна, Я. А. Пономарева, Б. М. Теплова, Д. Б. Богоявленской, А. А. Мелик-Пашаева и др.; музыкантов-педагогов В. Г. Ражникова, В. Ю. Григорьева, Г. Г. Нейгауза, Г. М. Цыпина и др.

Стремление «управлять собой», максимально реализовать

свой творческий потенциал на пути восхождения к вершинам исполнительского мастерства, обрести собственное чувственно-эмоциональное освоение окружающей действительности, характеризует музыканта-вокалиста эстрадного искусства, содержащего в себе широкий круг творческих проявлений от создания нового в качестве результата до процесса поиска эффективных решений. Вокально-исполнительское искусство эстрады немыслимо без способности находить наиболее целесообразные решения, видеть целостность в том, что преобразуется и в том, что получается в результате преобразования, не существует без образного мышления, интуиции, без определенного эмоционального настроя. Иными словами, в исполнительском искусстве вообще, вокалиста эстрады, в частности отмечаются особые условия функционирования творческих процессов. «Воспроизводящее» творчество находится как бы между первичным творчеством автора художественной идеи и вторичным творчеством исполнителя. В частности, П. И. Чайковский называет высшей целью исполнителя «верную интерпретацию общей идеи исполняемого» [1, с. 14]

Каковы же внутренние источники творчества, побуждающие Художника творить? По заключению исследователей XX века, цель непрерывного творчества всего живого является энергетический прыжок, а сущность-опосредование механизма психофизиологической и психологической жизнедеятельности человека. Нахождение нового опосредования в переживаниях художника-есть момент творчества, индивидуального акта творческого сознания. Как правило, значительную роль в творчестве играет предвидение, выдвижение и проверка гипотез, догадка, интуиция, предвосхищение будущего, эмоциональное ожидание творческих решений той или иной проблемы. Вопросы интуиции с точки зрения ее влияния на творчество, выявление условий, обеспечивающих работу воображения, поиска механизма совершенствования исследовательского процесса занимали внимание Н. М. Амосова [2], В. Ф. Асмуса [3], Я.А. Пономарева [4] и др.

Отечественное научное знание рассматривает исполнительство как творческий процесс с учетом того, что каждый музыкант, включая вокалиста эстрады,- есть неповторимая творческая природа, обладающая свойственными только ей вокальными, психическими, физическими особенностями. Отсюда – разнообразие приемов, методов в подготовке специалиста, основанного на постоянном совершенствовании, требующего непрерывности и равномерной интенсивности обучения, предельно возможной для каждого исполнителя. Не следует забывать о том, что гибкость голоса нужно все время развивать и поддерживать, так как его подвижность сама не приходит, а

достигается в систематической работе, на что обращает внимание

А. Г. Рубинштейн: «Один день не играю- замечаю, два дня не играю- замечают друзья, три дня не играю- замечают все слушатели» [5, с. 71].

Логика развития искусствоведческой науки привела к утверждению о том, что любой объект исследования, в нашем случае- творческая природа вокально-эстрадного исполнительства специалиста-музыканта может быть рассмотрена с помощью понятия – «функция» как феномена проявлений личности в процессе решения профессиональных задач. Причем, согласно положениям о функциях искусства в трудах исследователей по эстетике (Ю. Б. Борев, Е. С. Громов, А. Я. Зис, М. С. Каган, Н. Л. Столович и др.), музыка несет все социальные функции, которые установлены эстетической наукой по отношению к искусству как общественному институту: коммуникативную, отражения действительности, этическую, катарсическую, гедонистическую, эстетическую, каноническую, эвристическую и познавательно-просветительскую.

Выявление необходимых и достаточных для осуществления целостности функции искусства, М. С. Каган считает возможным, если подойти к искусству как к части некой метасистемы, то есть извне, из среды, в которую оно вписано. Такой средой для искусства, по утверждению исследователя, является человеческая личность, как связующее звено между философией и искусством (А. В. Новиков). В частности, цитируя М. Чехова, Андрей Миронов отмечает: «Есть секрет, который, к сожалению, не все актеры знают. Он заключается в том,

что публика всегда сознательно или бессознательно, за образом, созданным актером, видит того человека, который создал этот образ, оценивает его. И от того, приняла или не приняла она этого человека зависит возможность возникновения и самого характера связи между артистом и публикой... Вот почему актер будущего, постигнув этот секрет, станет работать не только над полученной ролью, но начнет развивать себя как личность, ибо его человеческие свойства и свойства излучения являются определяющими для каждой роли на протяжении всей его жизни» ... [6, с. 74]

Методы

Развитие творческой природы исполнителя вокально-эстрадной музыки, являясь обязательным и необходимым компонентом его сценической подготовки, закладывает в нем практический фундамент к самостоятельной исполнительской деятельности (развитие слуха, «пение с листа», разучивание музыкальных произведений, аккомпанемент себе, умение транспонировать музыку в удобную тональность и др.). Для совершенствования технических навыков в исполнительской практике целесообразны следующие методы работы: систематическое исполнение гамм, арпеджио, различных упражнений, вокализов и др., не превращая их в бессмысленное повторение, так как данный процесс не приносит пользы и может лишь вызвать у вокалиста эстрады отсутствие творческого состояния во время исполнения. Творческий процесс получает свою реализацию в художественном самовыражении и использовании метода музыкального моделирования, главное достоинство которого –

многократное усвоение материала как-бы «изнутри», целостно: со временем приобретает опыт конструирования новых моделей по аналогии с изученным, активизируя творческий подход в работе. Причем система моделей обладает прагматическими, прогностическими и эвристическими функциями.

В соответствии с прагматической функцией все модели связаны между собой единым музыкальным материалом, который варьируется и предстает каждый раз новой гранью. В прогностической функции все модели выступают в качестве образца по исходным характеристикам изучаемого материала, становясь стержневой, способствуя осуществлению принципов систематичности и последовательности, доступности и прочности знаний, наглядности, индивидуального подхода, активности и сознательности исполнителя. В свою очередь, эвристическая функция наиболее ярко проявляется в интенсификации развития творческих задатков вокалиста эстрады, создавая реальные предпосылки для комплексного подхода в организации творческого процесса:

- выработке сознательного отношения к вокально-исполнительскому искусству;
- овладении рациональными приемами в работе с произведениями;
- освоении разностороннего репертуара;
- развитии художественно-образного восприятия музыки;
- освоении различных видов исполнительской техники;
- формировании музыкально-слуховых представлений;
- овладении самостоятельностью действий.

Среди общих функций музыкального

исполнительства преимущественное значение приобретают:

- *мотивационная*, выраженная в потребности осуществлять и формулировать более частые, конкретные и, наоборот, более общие выводы, заново «открывать» для себя известные положения и вновь обнаруживать известные истины, убеждаться в достоверности своих суждений;
- *синтезирующая*, способствующая обретению обобщающих навыков в становлении личностной позиции и выявлении общих способностей, связей, закономерностей;
- *логическая*, вырабатывая способность к мыслительным операциям в ходе анализа музыкально-исполнительских проблем, разрешению тех или иных противоречий, уточнению разных мнений и точек зрения.

Результаты.

Морфологический анализ творческого вокально-эстрадного исполнительства, направленный на художественно-образное отражение окружающей действительности и воплощение ее в произведениях искусства, характеризуется такими ведущими функциями музыкального искусства, как: познавательной, ценностно-ориентационной, творчески-преобразовательной и коммуникативной, слияние которых, по мнению М. С. Каган, выступает определяющей особенностью творчества в музыкальном исполнительстве с точки зрения ее структуры, создавая «весьма широкое варьирование отношений» между ними [7, с. 123].

В реализации познавательной функции вокалиста эстрады огромное

значение имеет объект окружающей действительности. Отражая ее в произведении искусства, исполнитель с максимально возможной полнотой и глубиной стремится воссоздать ее важнейшие особенности, где психическую основу данного процесса составляют предметные ассоциации, связывающие те или иные явления, независимые от субъекта и его к ним отношения. Следовательно, познавательная функция музыкального искусства предполагает такую взаимосвязь объекта с субъектом, при которой ведущая роль принадлежит объекту как к источнику познания, а творческие возможности субъекта направлены на адекватное отражение этого источника [8].

Материалистическое понимание познавательной функции человеческого сознания дает возможность глубже проникнуть в сущность творящего исполнителя вокально-эстрадной музыки. Характерно, что в современных исследованиях философов и эстетиков (М. Каган, З. Оруджев и др.) данной функции уделяется большое внимание. В частности, З. Оруджев считает, что идеальное познание, будучи являясь свойством материального, отражает все свойства материи, в том числе и самого себя [9, с. 309]. Вместе с тем, познание музыкальной действительности в сознании исполнителя-вокалиста эстрады - это основа реализации его творческого потенциала и «заготовка» для будущего произведения искусства, так как «субъект не создает и не может создать художественного сочинения независимо от объекта даже в тех случаях, когда он и познает «только» себя, являясь совокупностью общественных отношений.

Необходимо подчеркнуть, что важнейшим стимулом для вокалиста эстрадного искусства является направленность продуктов его творчества на восприятие общественного потребителя художественных ценностей. В реализации познавательной функции музыкального исполнительства это выражается в том, что познавая объект, он отражает его в произведении так, чтобы познанное им самим стало доступным познанию других людей. Музыкант-исполнитель потому и становится художником, что видит и воспроизводит свое образное познание мира не только как познавательную ценность, но и так, чтобы структура образов стала настройкой для зрителей или слушателей. Таким образом, процесс творческого познания вокально-эстрадного исполнительства представляет собой целенаправленное, дифференцированное отражение характерных свойств объекта с установкой на такое его преобразование, которое соответствует социальным условиям восприятия музыкального искусства, где мера объективности (в данном случае- познавательной адекватности) в отражении действительности не может исчерпать художественных ресурсов произведения, скорее являясь стимулом для творческой переработки познанных свойств отраженного объекта, в процессе которого наряду с познавательными факторами вступают в действие другие, не менее важные факторы, обуславливающие соответственно и другие функции искусства. Так, одной из основных выступает ценностно-ориентационная функция, которая служит своеобразным

регулятором переработки познанных свойств вокально-эстрадного исполнительства в процессе творчества и тесно связана с воспитательной, а иногда даже отождествляется с ней, осуществляя воздействие музыкального искусства, призванного правильно и глубоко оценивать то или иное произведение с точки зрения достоинств его содержания и формы, мастерства и т.д., что вполне правомерно, когда речь идет об общественном его функционировании, о творческом процессе, субъектом которого является вокалист эстрады.

Ценностно-ориентационная функция находится в тесной связи с познавательной, в творческом процессе, то есть от зарождения замысла музыкального произведения исполнитель так или иначе руководствуется необходимыми оценочными критериями в выборе определенного объекта отражения, в вычленении тех его содержательных особенностей, структура которых отвечает актуальным общественно-эстетическим запросам и индивидуальным потребностям творческого исполнительства

Вследствие этого творческая инициатива исполнителя музыкального искусства имеет ярко выраженное социальное призвание- отразить действительность так, чтобы она, не утратив своей «реальности», стимулировала его мысль и чувства к оценке- как красоты и совершенства, так и, ущербности и убогости окружающих явлений. Воздействие музыкального искусства будет тем сильнее и эффективнее, чем выразительнее воплощена в нем оценка музыканта-исполнителя, определяющая творческий характер в приобщении слушателей-

зрителей к тем или иным социальным идеалам общественного сознания [10, с. 236].

Творчески-преобразовательная функция неразрывно связана с познанием и оценкой, представляющими собой прочный фундамент для реализации специфического творческого потенциала вокально-эстрадного исполнителя, который имеет синтетический объективно-субъективный характер, поскольку объективный характер познанной реальности сочетается в нем с субъективной оценкой познанных данностей и явлений, на основе чего становится возможным яркое проявление его музыкально-творческого исполнительства. Данная функция проявляется в том, что композиторское произведение помимо точной передачи музыкально-текстовой ткани получает своеобразное художественное преломление в сознании исполнителя, а затем - в звуковом воплощении. Поэтому в результате борьбы противоречий в вокально-эстрадном исполнительстве появляется единое по стилю, монолитное по форме, высокопрофессиональное по использованию художественно-выразительных приемов звучащее произведение, в котором запечатлено и собственно творческое начало, отражающее индивидуальность автора музыки, качество исполнения артиста.

Концентрация творческих сил вокалиста музыкальной эстрады регулируется его специфическими художественными способностями и задатками, позволяющими реализовать процесс исполнительства в определенных формах сценической деятельности, где художественно-образное мышление представляет собой универсальную способность,

свойственную творчеству как специфической разновидности человеческой деятельности.

Коммуникативная функция более, чем все другие, направлена за пределы звена «объект-субъект», к новому объекту-аудитории, для которой создаются художественные ценности, когда творчество вокально-эстрадного исполнителя связывает его со зрителями-слушателями в стремлении быть понятным, где субъективная творческая активность всегда детерминирована объективными требованиями «общительности» художественных произведений. Вследствие своего коммуникативного характера творческое исполнительство становится средством общения между людьми, ибо язык искусства в большей или меньшей мере понятен всем, благодаря обобщенности его образов, общезначимым идеям, которые оно выражает, а также возвышенной символике и эстетической характерности его содержания и формы. Эту особенность подчеркивает В. В. Медушевский: «...Искусство стремится найти общезначимые точки соприкосновения с массовой аудиторией, опереться на них и, притянув к себе, подобно магниту, повести за собой к вершинам человеческого духа» [11, с. 25].

Дискуссия

Характеризуя исполнительскую деятельность субъекта-музыканта, М. С. Каган со своей стороны определяет ряд направлений реализации творческого потенциала личности. В частности, гносеологический потенциал включает количество информации о внешнем мире; аксиологический – реализуется в системе ценностных

ориентаций; творческий – определяется способностью субъекта к активной преобразовательной деятельности; коммуникативный – мерой и формами социального общения личности; художественный – выявляется специфическими потребностями субъекта и способностями к их удовлетворению. Представляется целесообразным, в музыкальном исполнительстве вокалиста-эстрады, не разделять творческий и художественный потенциалы, поскольку они в процессе исполнительского творчества синтезируются в специфическую способность, обуславливая творчество субъекта не только его индивидуальными художественно-эстетическими возможностями, но и духовными потребностями современной социальной музыкальной действительности. Поэтому в достижении творческого потенциала исполнителя вокально-эстрадной музыки проявляются его специфические созидательные способности, которые направлены на образное отражение существующей «картины» мира.

Несомненно, сценическое воплощение вокального произведения в передаче художественного замысла его характера и содержания, связано с проживанием и переживанием исполнительского образа в действии, заключая в себе творческие возможности для индивидуальных проявлений, в процессе которых артист-вокалист эстрады включает в работу весь музыкальный и жизненный опыт, определяя свои творческие подходы к познанию искусства, а через него- окружающей действительности, тем самым утверждая себя как «индивидуальность». Функция творчества, имея преимущественное значение среди других функций,

выступает с точки зрения Б. В. Асафьева, Н. Бердяева, Л. С. Выготского, Б. А. Яворского и других искусствоведов как основополагающая в восприятии музыки. Эту особенность подчеркивает Е. В. Назайкинский: «На наш взгляд, музыкальное восприятие современного и будущего слушателя должно больше развиваться как разновидность творчества. Уже сейчас функция творчества может стать одной из центральных в функциональном комплексе восприятия и уподобиться функции интерпретации» [12, с. 103].

Первоначальная стадия исполнительского творчества вокалиста музыкальной эстрады- проникновение в специфическую природу замысла автора произведения, его художественную концепцию, идею, придающих конкретно идейно-эстетическое содержание. По наблюдениям С. Скребкова: «...именно в творческом замысле концентрируется все элементы музыкального искусства, художественно отображается действительность..., в нем находят живой отклик запросы исполнительской практики своего времени и интерес слушательской аудитории» [13, с. 45]. Последующая функция творчества- воплощение в реализации замысла, вступающего в стадию «инкубации» (Т. Рибо), одна из основных проблем процесса творчества, где важен выбор средств исполнительства, включающих воображение, память, образные ассоциации и т.д. В частности, Б. В. Асафьев утверждает: «Из созерцаний мира музыкант выносит все как звучащее, и, черпая из полотна явлений ему желанное, претворяет это желанное в стройные процессы- состояния звучаний. Он «озвучивает» мир или заполняет безмолвие звучанием, ибо процесс музыкального творчества- есть

процесс творения звучащего мира» [3, с. 74].

Следовательно, мнение разных ученых свидетельствует о том, что феномен творческой природы исполнительства имеет сложную структуру, исходя из индивидуально-личностных особенностей человека, в сознании которого возникает так называемое видение художника, фиксируются образы-представления, события, размышления и волнения, в результате чего рождается высшая доминанта творчества исполнителя – вдохновение. А это, как правило, наиболее характерно для профессиональной деятельности вокалиста музыкальной эстрады.

Заключение

Итак, представленные функции творческой природы вокально-исполнительского искусства эстрады, определяют многоаспектность содержания деятельности музыканта и разнообразие форм ее реализации. Функции внешней направленности связаны с достижением личностных потребностей в творческом становлении специалиста, а функции внутренней направленности отражают ценностный потенциал в преобразовании личностных качеств вокалиста эстрады. Раскрывая сущность творческого процесса как художественного явления, мы сталкиваемся с диалектическим взаимодействием в нем двух различных моментов: с одной стороны, создание музыкального произведения – сугубо творческий индивидуальный процесс, а с другой, – психология исполнительского творчества подчиняется действию объективных факторов, отражающих деятельность каждого артиста и находящихся свое выражение в

закономерной стадийности творческого акта.

Существование и активное творчество исполнителя вокально-эстрадной музыки является объективно-необходимым как в отношении к исполняемому произведению, так и в отношении к слушателю-зрителю. Поэтому и практика исполнительства, имеющая в данном случае ярко выраженный эстетический смысл, может рассматриваться двояко: во-первых, как индивидуально-творческая музыканта, деятельность которого направлена на освоение и воспроизведение сочинения – объекта, и во-вторых, как творчество, направленное на воспроизведение публики. Причем проникновение в авторский текст в определенном смысле – исследовательская работа, в которой активно взаимодействуют интеллектуальная и творческая интуиция, в контексте которой создание оригинального исполнительского решения требует от вокалиста эстрады целостного представления своей позиции, базируемой на доскональном знании материала, понимании и ощущении формы и образного строя произведения.

Воссоздавая в своем истолковании музыки ее авторское содержание, исполнитель эстрадного искусства часто пересоздает его, то есть переосмысливает в соответствии со своим мировоззрением, эстетическим идеалом, личностным опытом и т.д. Привнося в исполнение свою индивидуальность, он тем самым видоизменяет авторский замысел, создавая в интерпретации художественно-творческий акт.

Следует иметь в виду, что слушатель-зритель способен понять и пережить содержание музыки, преподнесенные

исполнителем-вокалистом только в том случае, если поток звучащего произведения он воспринимает не как хаотичный, а как организованный и осмысленный, в котором ощущается взаимосвязь и взаимозависимость элементов музыкального языка. Ищущий специалист-вокалист эстрадного искусства должен стремиться к максимальному расширению своего творческого исполнительского потенциала, готовый переступить за рамки устоявшихся стереотипов. В этом смысле аксиология, которая

в буквальном переводе означает «наука о ценностях» применительно к музыкальному исполнительству может быть обозначена как теория ориентации личности в мире художественных ценностей, где он, вступая в живое взаимодействие с изучаемым произведением, создает иное пространство окружающей действительности, где как нигде действует закон «взаимообратимость прошлого и будущего», чтобы понять причинные связи во всех явлениях жизни искусства.

Список использованной литературы:

1. Чайковский П. И. О композиторском творчестве и мастерстве. – М.: Музыка, 1964. – 272 с.
2. Амосов Н. М. Моделирование мышления и психики. – Киев, 1965. – 306 с.
3. Асмус В. Ф. Проблема интуиции в философии и математике. Очерк истории: XVII — начало XX вв. / 2-ое изд. – М.: Мысль, 1965. – 312 с.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. / 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – Кн. 1, 2. – 376 с.
5. Пономарев Я. А. Психология творчества: перспективы развития // Психологический журнал. – 1994. – № 6. – С. 42-49.
6. Рубинштейн А. Г. О музыке в России. – СПб.: Союз художников, 1889. – 93 с.
7. Вислова А. В. Андрей Миронов: неоконченный разговор. – М.: Искусство, 1993. – 222 с.
8. Каган М. С. Морфология искусства. – М.: Искусство, 1972. – 440 с.
9. Джердималиева Р. Р. Психология музыкального процесса: теория и практика: уч. пос. – Алматы, 2016. – 144 с.
10. Оруджев З. Диалектика как система. – М.: Политиздат, 1973. – 352 с.
11. Богоявленская Д. Б. К вопросу о музыкальном творчестве/ Педагогика и психология музыкального образования: Прошрое. Настоящее. Будущее: Материалы IX международной научно-практической конференции- М.: Граф-Пресс, 2010. – С. 231–237.
12. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. – М., 1980. – 194 с.
13. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
14. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.

Джердималиева Р.Р., Смагулова З.Т.

*Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан*

ЭСТРАДА ВОКАЛДЫҚ – ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРІНІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ТАБИҒАТЫНЫҢ ФУНКЦИОНАЛДЫҚ ТАЛДАУЫ

Аңдатпа

Зерттеуде эстрада вокалдық-орындаушылық өнерінің шығармашылық табиғатының функционалды талдауының теориялық аспектілері қарастырылған. Бұл мәселенің зерттелуі ғылыми білімнің әртүрлі салаларының жетекші ережелерімен тікелей байланысты: философия, әлеуметтану, мәдениеттану, эстетика, музыкатану, музыкалық орындаушылық теориясы, шығармашылық психологиясы, музыкалық білім. Вокалдық-эстрадалық орындаушылықтың шығармашылық процесінің жұмыс істеуі, өздерінің арасында кең түршігерлік жағдайда: танымдық, құндылық-бағдарлы, шығармашылық-түрлендіргіш, коммуникативтік функциялары өзін-өзі көркем таныту жағынан өзінің іске асырылуын алады. Эстрада вокалисінің танымдық функциясы – шығарманың көркем ресурстарының таным қасиеттерін шығармашылық тұрғыдан ұғынуға ынталандырылған, музыкалық шындықтың мақсатты, сараланған көрінісі болып табылады. Құндылық-бағдар функциясы-шығармашылық процесінде вокалдық-эстрадалық орындаушылықтың танымдық қасиеттерін қайта өңдеудің өзіндік реттеушісі болып табылады. Шығармашылық-қайта құру функциясы – вокалдық-эстрадалық өнерді орындаушының шығармашылық әлеуетін іске асыру үшін таным мен бағалаудың тығыз байланысының берік іргетасы болып табылады. Коммуникативтік функциясы – эстрада вокалисінің шығармашылық орындауының арқасында адамдар арасындағы объект-аудиторияға бағытталған қарым-қатынас құралы болып табылады. Вокалдық-эстрадалық өнердің шығармашылық табиғатының ұсынылған функциялары, орындаушы-музыкант қызметінің мазмұнының көп аспектілігін және оны жүзеге асыру нысандарының әртүрлілігін анықтайды.

Тірек сөздер: функциялар, шығармашылық, музыкант, эстрада өнері, вокалдық-орындаушылық.

Dzherdimalieva R.R., Smagulova Z.T.

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

FUNCTIONAL ANALYSIS OF THE CREATIVE NATURE OF VOCAL AND PERFORMING VARIETY ARTS

Abstract

The research considers theoretical aspects of the functional analysis of the creative nature of the vocal and performance art of pop vocal. The study of this problem was directly associated with the leading positions of various areas of scientific knowledge: philosophy, sociology, cultural studies, aesthetics, musicology, theory of musical performance, psychology of art, and musical education. The functioning of the creative process of vocal pop performance is artistically self-expressed

through such specific functions as: cognitive, value-oriented, creative and transformative, and communicative, provided there is a fairly wide variation between them. The educational function of pop vocalist is a purposeful, differentiated reflection of musical reality and also a stimulus for creative thinking on the cognized properties of the artistic resources of the work. The value-oriented function acts as a kind of regulator of processing of the known properties of vocal variety performance in the creative process. Creative-transforming function is inextricably linked with knowledge and assessment, and also represents a solid foundation for the realization of the creative potential of the performer of vocal pop art. The communicative function is directed to the object of audience, becoming a means of communication between people due to the creative performance of pop singer. The presented functions of the creative nature of vocal variety art determine the multidimensionality of the content of the performing musician's activities and the variety of its implementation.

Key words: functions, creativity, musician, variety art, vocal performance.

Сведения об авторах:

Джердималиева Р.Р., доктор педагогических наук, профессор кафедры «Эстрадный вокал» Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова (Алматы, Казахстан).

Смагулова З.Т., магистрант кафедры «Эстрадный вокал» Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова (Алматы, Казахстан).
e-mail: zulfiya-smagulov@mail.ru

Авторлар туралы мәліметтер:

Джардималиева Р. Р., педагогика ғылымдарының докторы, Т.К. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясының «Эстрадалық вокал» кафедрасының профессоры. (Алматы, Қазақстан).

Смағұлова З. Т., Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясының «Эстрадалық вокал» кафедрасының магистранты. (Алматы, Қазақстан).
e-mail: zulfiya-smagulov@mail.ru

Author's bio:

Dzherdimalieva RR, doctor of pedagogical sciences, professor of the «Variety vocal» department of the Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenov. (Almaty, Kazakhstan).

Z.T. Smagulova, master candidate of the «Variety vocal» department of the Kazakh National Academy of Arts named after TK Zhurgenov. (Almaty, Kazakhstan).
e-mail: zulfiya-smagulov@mail.ru

МРНТИ 18.41.45

Krasnopol'skaya Y.V. ¹, Nogerbek B.B. ¹

^{1,1}T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy
of Arts
Almaty, Kazakhstan

THE BASIC ARCHETYPAL IMAGES IN KAZAKH SOVIET CINEMA

THE BASIC ARCHETYPAL IMAGES IN KAZAKH SOVIET CINEMA

Abstract. Archetypal images are primary, they lie in the initial basis of myths, folklore and culture in general and form the basis of all arts, especially audiovisual ones. The cinema, being the most popular of all arts, renovates and transforms the main archetypal images, generates characters through which important and exemplary patterns of behavior in society take place. Perception of archetypal images, in turn, depends on the system of social and ideological coordinates existing in this or that society. Archetype is an unconscious transpersonal preform, given a priori the possibility of a particular form of representation, filled with concrete content only when it affects the consciousness. Archetypal images are always correlated with the epoch, which generates them, appearing as a manifest metaphor from the collective unconscious. Examination in the mythological characters and plots of typological features makes it possible to distinguish archetypal characters and motive in the cinematograph. The archetypal character, as a rule, has both traditional characteristics of the hero and personal characteristics, thus completing the archetypal image of the hero, which allows the cinema to experiment with genres. Varying the archetypal image and planning the expected emotion from the image, the cinema receives new genres.

In this article, authors consider the main archetypal images most vividly represented in the Kazakh feature cinema of the Soviet period – the archetype of the father as a respected old man, the archetype of a staunch and caring mother, and the archetype of a mischievous boy / teenager.

Key words: archetypes, the image of the hero, Kazakh cinema, Soviet cinema.

Introduction

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

Kazakh cinema of the Soviet period is a huge cultural heritage. Today, more than a quarter of a century after the collapse of the USSR, it is time for a full scientific rethinking, reassessing the cinematic heritage in general, archetypal images in particular, based on modern de-ideologized realities. A detailed, comprehensive study of the evolutionary processes of archetypal images, their specifics in the Kazakh feature cinema of the Soviet period is one of the most urgent tasks in the national art studies, since this problem is still under research.

Methods

The hypothesis of the study suggests that analysis of screen heroes in archetypal categories in the dynamics of development will allow the most detailed analysis of the evolution of archetypal images in the Kazakh feature cinema of the Soviet period and systematize it into a single concept.

In order to reveal interest in the Kazakh Soviet-era feature films among contemporary viewers in general, as well as their interest in the main images of national films of the Soviet period a survey was conducted on the theme: «Images in

Kazakh cinema of the Soviet period».

The survey consisted of 10 questions that touched upon various aspects of the perception of the images of the Kazakh feature cinema of the Soviet period among the population: 1) Your sex; 2) Your age; 3) Your education; 4) Your profession / occupation; 5) How often do you watch Kazakh films of the Soviet period? 6) What, in your opinion, is the main message of the Kazakh films of the Soviet period? 7) Do you think that the image of the hero influences the spectator's world view? 8) Which male images do you remember from Kazakh Soviet films? 9) Which female images that you remember from Kazakh Soviet films? 10) Which children images do you remember from Kazakh Soviet films?

Results

According to the survey, 36 people took part in it. The majority of the respondents were women – 21 people or 58.33%, the number of men who took part in the survey – 15 people or 41.67%.

The age of the respondents covers 18-65 years. Respondents over 65 did not take part in the survey. The majority of the respondents are 25-45 years old, the respondents aged 18-25 and 45-65 are equally represented:

18-25 years – 6 people, or 16.67%
25-45 years – 24 people, or 66.67%
45-65 years – 6 people, or 16.67%
over 65 years – 0 people, or 0.00%.

The overwhelming majority of respondents have higher education. The fewest respondents have secondary education:

Average – 1 person, or 2.78%
Secondary specialized – 2 people, or 5.56%
Higher education – 328 people, or 77.78%
Unfinished higher education – 5 people, or 13.89%

To question 4 «Your profession / occupation» among the respondents 1 person indicated the phone number instead of his / her profession / occupation, 1 person indicated just «specialist». Among the professions / kind of activities, most were teachers of the university, film experts, musicians, artists, directors. Respondents also provided employees of business, accounting and audit, design, students.

To question number 5 «How often do you watch Kazakh films of the Soviet period?» one of the respondents did not give an answer.

The survey data show that respondents watch Kazakh films of the Soviet period rarely:

- do not watch at all – 3 people, or 8.57%
- very rarely – 10 people, or 28, 57%
- rarely – 13 people, or 37.14%
- often – 6 people, or 17.14%
- very often – 3 people, or 8.57%

The answers to question number 6 «What, in your opinion, is the message that the Kazakh films of the Soviet period carry?» showed that the majority of the respondents indicated kindness as the main message that carried Kazakh films of the Soviet period. Six of the 36 respondents indicated in their answers – «I do not know». One respondent wrote in the answer column – «do not watch».

To question 7 «Do you think that the image of the hero influences the viewer's worldview?» answered 34 of 36 respondents, missed the answer – 2 respondents. The overwhelming majority of respondents believe that the image of the hero in the film influences the viewer's worldview. About a quarter of respondents believe that the image of the film's hero influences the viewer, but only insignificant. Only 1 respondent believes that the image of the hero does not affect the world view

of the viewer:

- yes, affects – 25 people, or 73.53%
- no, not affected – 1 person, or 2.94%
- has an impact, but not significantly – 8 people, or 23.53%

To question number 8 «Which male images do you remember from Kazakh Soviet films?» answered 34 of 36 respondents, missed the answer 2 respondents. The majority of the respondents indicated in the answer the images of the old man from the films «The Land of the Fathers», «Our Dear Doctor», as well as the heroic images – the scout from the film «The Ataman's End».

The question number 9 «Which female images do you remember from Kazakh Soviet films?» were also answered by 34 of 36 respondents, and two respondents missed the answer. The majority of respondents indicated in the answer images of the mother from the films «Tale of the Mother», «Angel in the skull-cap». In addition, the image of young beautiful brides Zhibek («Kyz Zhibek») and Gaukhartas («Keep your star») was named.

To question number 10 «Which children images do you remember from Kazakh Soviet films?» answers were given by 33 out of 36 respondents, they missed the answer – 3 respondents. The overwhelming majority of respondents in the answer indicated the image of Kozha («My name is Kozha») and Alpamys («Alpamys goes to school»).

Discussion

The analysis of the data obtained as a result of the sociological survey allows us to conclude that among contemporary viewers there is an interest in Kazakh films of the Soviet period, which, in the opinion of the majority of respondents, carry the idea of good, positive. Most respondents

believe that the image of the protagonist in the film can influence the viewer's world view.

From the answers to the last three questions of the sociological survey, it can be concluded that the most vivid images of Kazakh films of the Soviet period are the image of the elder (father), the image of the mother and the image of the mischievous teenager.

All the above data indicate the scientific hypothesis of the thesis, namely that the main interest among the images in the Kazakh Soviet-era feature cinema is the father's archetype as a respected old man, the archetype of a staunch and caring mother, and the archetype of a mischievous boy / teenager.

Now we should briefly dwell on the analysis of those films and images that were mentioned most often in the respondents' answers.

One of the leading places among the respondents was the film «The Tale about Mother» (1963) directed by Alexander Karpov, which presents the archetypal image of a staunch mother. The actions take place during the II World War in one of the villages of Kazakhstan. The film tells the story of a simple woman – a mother who lost her husband and her only son in the war, but she found the strength to help people around her. She is illiterate, she does not know how to read or write, but since the only way to be aware of events is to wait and read letters from the front, she independently learns to read and write and starts working as a postman. She repeatedly had to deliver tragic news to the families of her fellow villagers, and she takes upon herself the burden of compassion to mothers, sharing their grief and trying to make it easier. «This film first showed on the screen the unfolded image of the Mother in Kazakh cinema. The

screen heroine was recognizable, close, understandable to the domestic audience, because she was reliable in appearance, plasticity of movement. The physiognomy of the outstanding actress of theater and cinema Amina Umurzakova corresponded to the image of a simple, modest, far from “non-heroic” mother from the Kazakh aul» [1, p. 44]. Thanks to successfully played images of mothers in a number of films, Amina Umurzakova became the embodiment of the image of the Kazakh mother on screen and on stage. The heroine of the film «The Tale about Mother» is a collective image of the Kazakh mother of the war years. Film critic Lev Anninsky wrote: «... from Mother's image depended on everything: without this character, a movie could have vapid, like a poster» [2, p. 123]. Through the screen re-creation of its image, a generalized image of the front-line mothers as a whole is transmitted. The authors of the film psychologize the traditional image of a woman who was at that time in the war in the Soviet cinema. Female images in general and in military-patriotic content in particular were presented rather one-sidedly: it must be necessarily brave, persistent, strong, iron not even a woman, but rather a machine devoted to the cause of the Communist Party of USSR, for example, in film «She Defends the Motherland» (1943) directed by F. Ermler. To put it differently, all the female images embodied in Soviet cinema had a huge imprint of Soviet ideology, which served to actively propagate the ideas of the Communist Party of the USSR among the people. The film «The Tale about Mother» (1963) and the screen image of the mother in this film don't carry the ideological propaganda. This is a lyrical film about sorrows, hopes, and inner emotional experiences of the mother. Here the main character – Mother, is not a means of

agitating ideas, she is above all a person who has her own soul, her grief and hope.

Respondents who took part in the survey in their responses to the question about the most memorable male image from Kazakh films of the Soviet period indicated the image of Aksakal from the film «Land of the Fathers» directed by Shaken Aimanov (1966).

In the late 1960s films on the theme of the II World War were shot at the film studios of the national republics. In this series of deep films on the theme of war, the originality of the plot, the conceptuality of the author's idea, stands out the film of Shaken Aimanov «The Land of the Fathers» (1966), shot in the script of Olzhas Suleimenov.

Sh. Aimanov was interested in the poem by young poet Olzhas Suleimenov «...One war ended another...», on the basis of which he decided to make a film. Below is a line from this poem, which briefly but succinctly outlined the plot and the main conflict of the future film:

«The old man, shy, sullen decided,
To drive through half the country
With a hungry grandson to find grave of son
The grandfather did not allow his sons to
lie in a foreign tomb» [3, p. 246].

According to the plot, the film takes place in the first years after the Second World War. A Kazakh aksakal in the war dies a son who was buried in the mass grave of the village of Nosakino near Leningrad, and aksakal with his grandson goes on a long trip by train to bring his son's ashes to his native land. Film critic G. Abikeeva denotes a long trip in this film as «a powerful archetypal code for a nomad» [4].

As for the image of the protagonist of the film-the old blacksmith, he was fresh, and even unexpected: the aksakal read prayer, respected and observed the laws

and traditions of the Sharia and national customs. The image of Aksakal performed by famous Kazakh actor Yelyubai Umurzakov became innovative in the history of Kazakh Soviet cinema. As noted by professor B.R. Nogerbek: «Without his accurate actor's psychophysical characteristics, detailed in the everyday details of the screen portrait of Old man, there would be no authenticity of the cinematic plot in general, a convincing cinematographic environment of action, atmosphere the vitality of all the episodic characters of the film» [5, p. 220]. The central newspaper of the USSR «Pravda» wrote about the film «The Land of the Fathers»: «... in search of the Soviet multinational cinema this work of "Kazakhfilm" seems to be an undoubted success, both in terms of the depth of the topic taken and its creative solution» [6, p. 166].

Generalized, but very specific, archetypal images of Mother and Father from the above-mentioned feature films became major achievements of Kazakh Soviet cinema.

And finally, the most memorable among the children's / teenage images in the Kazakh feature film interviewed indicated the image of a mischievous teenager named Kozha from the film «My name is Kozha» by Abdulla Karsakbayev.

The film is based on the story «My name is Kozha» of Berdybek Sokpakhbayev, which has received no less popularity and has been translated into many languages of the world. The writer was one of two authors of the film's script.

«My name is Kozha» – a comedy film about a mischievous teenager, about a daredevil. About such, to which the definition of «difficult child» applies. He is an archetypal image of a mischievous teenager. Kozha either comes up

with different, from its point of view, funny situations, but which cause the condemnation of his comrades and adults. Or he gets into different stories «with help» of his senior friend Sultan. But even in the most reprehensible of his deeds, we see a fantasy, a mind of kindness, the basis of his developing character - direct, open and decisive. This film shows the problems and doubts that worry us in adolescence, as if the protagonist is fashioned in the image of all children / adolescents. This is the first love of a pretty little girl with pigtails, and antics, like putting frogs in a teacher's bag, and the first cigarette smoked with a friend. But, at the same time, left without a father who died in the war, Kozha worries about his mother, becoming a little older. Separate attention can be given to the

scene in front of the mirror, where the skin gets on two sides - good and bad. Our hero as if stands between two stations, which are called «Childhood» and «Adulthood».

Conclusion

Proceeding from all the above, it should be noted that the survey confirmed the thesis that the most memorable archetypal images are the father's archetype as a respected old man, the archetype of a staunch and caring mother and the archetype of a boy / teenager as a mischievous daredevil. Each of the listed archetypal images requires a separate comprehensive study, which the author intends to continue in her master's dissertation.

References:

1. Nogerbek B.B., Mashurova A.A. Obraz materi (Ana) i Startsa (Aksakal) kak predstaviteley traditsionnoy kul'tury v kazakhskom igrovom kino 1960-kh godov // «Staroye i novoye» Kinematograf: istoriya, dokument, son, pis'mo, svet i ten'. Materialy Vtoroy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. – Almaty: Universitet «Turan», 2016. – 204 p.
2. Anninskiy L. To, chto nuzhno lyudyam // Ekran 1964: sborn. stat. – M.: Iskusstvo, 1965. – 388 p.
3. Suleimenov O.O. Povtoryaya v polden' (stikhi raznykh let). – Alma-Ata: Zhazushy, 1973. – 288 p.
4. Abikeyeva G.O. Natsiostroitel'stvo v Kazakhstane i drugikh stranakh Tsentral'noy Azii i kak etot protsess otrazhayetsya v kinematografe. – Almaty: OF TSTSAK, 2006. – 308 p.
5. Nogerbek B.R. Ekranno-fol'klornyie traditsii v kazakhskom igrovom kino. – Almaty: RUAN, 2008. – 376 p.
6. Ocherki istorii kazakhskogo kino. – Alma-Ata: Nauka, 1980. – 268 p.

Краснопольская Я. В., Нөгербек Б. Б.

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

ҚАЗАҚСТАН-КЕҢЕС КИНОСЫНДАҒЫ НЕГІЗГІ АРХЕТИПТІК БЕЙНЕЛЕР

Аңдатпа

Архетиптік бейнелер бастапқы, олар мифтердің, фольклордың және жалпы мәдениеттің негізінде жатыр және өнердің барлық түрлерін, әсіресе аудиовизуалды бейнелердің негізін қалыптастырады. Кино, өнердің ең танымал түрі бола отырып, негізгі архетиптік бейнелерді қайта түрлендіреді және өзгертеді, қоғам үшін маңызды және үлгілі мінез-құлық үлгілерін көрсететін кейіпкерлерді қалыптастырады. Архетиптік бейнелерді қабылдау, өз кезегінде, белгілі бір қоғамда бар әлеуметтік және идеологиялық координаттар жүйесіне тәуелді. Архетиптік бейнелер ұжымдық бейсаналықтың айқын метафорасы ретінде өзін тудыратын дәуірмен әрқашан өзара арақатынаста болады. Типологиялық белгілері бар мифологиялық кейіпкерлер мен сюжеттерді зерттеу киноматографиядағы архетиптік кейіпкерлер мен сарындарды белгілеуге мүмкіндік тудырады. Архетиптік кейіпкер, әдетте, батырлардың дәстүрлі сипаттамаларымен қоса, жеке сипаттамаларға да ие, сол арқылы кейіпкердің архетиптік бейнесін толықтыра отырып, кинематографқа жанрлармен тәжірибе жасауға мүмкіндік береді. Архетиптік бейнені өзгертіп, бейнеден күтілетін эмоциялар сала отырып, кино жаңа жанрлар жасайды.

Бұл мақалада авторлар кеңес кезеңіндегі Қазақстанның көркем киносында ең айқын көрсетілген негізгі архетиптік бейнелер – құрметті қария адам ретінде әкенің архетипі, адал және қамқор ана архетипі және тентек ұл/жасөспірімнің архетипі қарастырады.

Кілт сөздер: архетиптер, кейіпкер бейнесі, қазақстандық кино, кеңес киносы

Краснопольская Я. В., Нөгербек Б. Б.

*Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова
г. Алматы, Казахстан*

БАЗОВЫЕ АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В КАЗАХСТАНСКО-СОВЕТСКОМ КИНО

Аннотация

Архетипические образы первичны, они лежат в основе мифов, фольклора и культуры в целом, и формируют основу для всех видов искусств, в особенности аудиовизуальных. Кино, будучи самым популярным из искусств, перевоплощает и трансформирует основные архетипические образы, создает героев, проявляющих важные и показательные образцы поведения для общества. Восприятие архетипических образов, в свою очередь, зависит от системы социальных и идеологических координат, существующих в том или ином обществе. Архетип представляет собой бессознательную трансперсональную преформу, учитывая

априори возможность определенной формы репрезентации, наполненной конкретным содержанием только тогда, когда она воздействует на сознание. Архетипические образы всегда соотносятся с эпохой, которая их порождает, выступая в качестве явной метафоры из коллективного бессознательного. Исследование мифологических героев и сюжетов с типологическими чертами делает возможным выделить архетипических героев и мотивы в кинематографе. Архетипический герой, как правило, имеет как традиционные характеристики героя, так и личные характеристики, тем самым дополняя архетипический образ героя, что дает возможность кинематографу экспериментировать с жанрами. Варьируя архетипический образ и закладывая ожидаемые эмоции от образа, кино создает новые жанры.

В данной статье авторы рассматривают основные архетипические образы, наиболее ярко представленные в казахстанском художественном кино советского периода – архетип отца, как уважаемого пожилого человека, архетип преданной и заботливой матери и архетип непослушного мальчика / подростка.

Ключевые слова: архетипы, образ героя, казахстанское кино, советское кино

Author's bio:

Krasnopol'skaya Y. V. — Master student at the T.K. Zhurgenov KazNAA. (Almaty, Kazakhstan).
e-mail: krasnopol'skaya@mail.ru

Nogerbek B.B. — Doctor of Philosophy (PhD), Associate Professor of «History and theory of cinema» at the T.K. Zhurgenov KazNAA. (Almaty, Kazakhstan).
e-mail: baubek@nur.kz

Авторлар туралы мәліметтер:

Краснопольская Я. В. — Т.К. Жүргенов атындағы ҚазҰОА магистранты. (Алматы, Қазақстан).
e-mail: krasnopol'skaya@mail.ru

Нөгербек Б. Б. — философия докторы (PhD), Т. Жүргенов атындағы ҚазҰОА «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының доценті. (Алматы, Қазақстан).
e-mail: baubek@nur.kz

Сведение об авторах:

Краснопольская Я. В. — магистрант КазНАИ им. Т.К. Жургенова. (Алматы, Казахстан).
e-mail: krasnopol'skaya@mail.ru

Нөгербек Б. Б. — доктор философии (PhD), доцент кафедры «История и теория кино» КазНАИ им. Т.К.Жургенова. (Алматы, Казахстан).
e-mail: baubek@nur.kz



МРНТИ 18.45.15

Т.Қ. Жаманқұлов ¹, Д.Ә. Жүсіп ²Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясы,
(Алматы, Қазақстан)

РЕЖИССЕР МЕН АКТЕРДІҢ СУРЕТКЕРЛІК ТАНДЕМІНІҢ МАҢЫЗЫ

РЕЖИССЕР МЕН АКТЕРДІҢ СУРЕТКЕРЛІК ТАНДЕМІНІҢ МАҢЫЗЫ

Аңдатпа

Театр өнері – бірегей тірі организм, сонан соң ұжымдық еңбек. Онда ешкім де жеке дара, өз бетімен бөлек өнер жасай алмайды. Бір актердің театры деген спектакльдерде де жеке дара жалғыздық жоқ. Спектакль – ұжымдасқан суреткерлердің – актердің, режиссердің, суретшінің, композитордың, драма авторының т.б. бірлесіп тудырған көркем шығармасы. Өз рольдерін әр актер сахналық шеберлігіне сай шамасы мен өресіне байланысты әр шығармашылық деңгейде орындап шығады, өзіне ғана тән жүріп-тұру мәнерімен, ым-ишарат, мәзіретпен байытып, салмақтандыра алады. Спектакльдің сахналық құрылымы кезіндегі көркемдік ұйымдастырушысы – режиссердің де өзіндік байламдары мен көзқарастары бар. Міне, дәл осы процесс кезінде актер мен режиссердің тең суреткер ретіндегі татулық-түсіністігі, шығармашылдық тандемі өте маңызды рөл атқарады. Алайда, көп ретте, актер мен режиссердің суреткерлік шамшылдық мінездері кедергі болып жататын тұстар да жоқ емес. Режиссер «мен тұрғанда сен кімсің» деп, ал актер «менің сенен қай жерім кем» дегендей, әрқайсысы өз ырқымен кетсе өнер деген ұлы ұғымға обал. Санаткерлік саналы түсіністікке, шығармашылық мәмілеге келу – тек режиссердің парасат биігіне, суреткерлік ождан мен мәдениетіне, тұспалдамай турасын айтсақ, ақыл-санасына байланысты.

Таптаурындылыққа салынып бара жатқан, саяз актер әдетте, өзінің әбден машықтанып алған сүрлеуіне басып, рольден рольге көшіп отыратын қимыл-қозғалыс, ишарат-мәзіреттерін қайталай бастайды. Сондықтан да оның орындаған рөлдерінің қайсысы қай спектакльдегісі екенін көзі қарақты көрермен ажырата алмай, залда отырған қауым алаңдап, қарадай күйініп, күйзеліп, шатасып әлекке түседі. Ондай актердің жасаған бейнелерінің жағымдысы мен жағымсызының еш айырмасы болмайды. Көрерменді ондай күйзеліске түсірген, күшеніспен келген көркемдік бейне таза өнер емес. Сахналық бейне жасау – көздің аласын көбейтіп, кірпік жапсырып, құлаққа сырға тағып сылқымсу емес екенін, немесе әлімсақтан ағзасына сіңген, үйреншікті ым-ишарат, мәзіретті жөн-жосықсыз қайта-қайта, рольден рольге пайдалана беруден актер таланты танылмайтынын көп артистер қаперіне ала бермейді. Сахналық ым-ишарат белгілі бір жағдаяттарға байланысты емес, спектакльдің жанрына қарай жығылуы керектігін көбі ұққанмен, тыңғылықты назар салмайды. Бір ғана монологты орындау үстінде, рольдің оң жамбасы мен ыңғайына сай ым-ишаратын дәл тауып қолданбасаң, көрерменнің көңілін босатудың орнына күлкісін келтіріп, талғампаз қауымның таза масқарасына қалуың бек мүмкін.

Түйін сөздер: әрекетті сөз, формальді декламация, астар мен үстер, монолог, диалог, шешен сөздер, кейіпкермәнділік, жаңа формалар мен режиссер, актер шеберлігі, көрермен талғамы, сахналық шешім һәм сөйлеу мәдениеті, суреткерлік ұстаным

Кіріспе

К.Станиславский түзген театр теориясының жүйесіне де бір ғасыр уақыт өтті. Адамзат мәдениетіне, оның бүгінгідей өркен жаюына бұл жүйенің ықпалы өте мол болғанына ешкім дау айтпас. Алайда, өмір бір орнында тұрмайды, «баяғы – Байғожаның таяғы» дегендей, мәңгі бақи бір шиырмен жүре беру де естілікке, актерлік ептілікке жатпас. Актерлар мен режиссерлардың жаңа толқыны театр өнерінің функциясы мен атмосферасына жаңа леп, жаңа үрдіс, жаңа жүрек соғысын қоспас па.

Әлбетте, актер сахнаға тағдырын кешіп отырған кейіпкерінің сезім пернелеріне «шертіліп», яғни, беріліп шығуы керек. Сонымен қатар, сахна құдіреті деген актер үшін түсіндіріліп болмайтын бір сиқыр бар, кез-келген рольдің сезім температурасы сахнада, қан шымылдыңтың ар жағында, тура спектакльдің жүріп жатқан кезінде

пайда болады да, орындаушының еркінен тыс жаңа сезімдерге, өзге жан толқыныстарына жетелейді. Сондай кездерде басқалай ишарат-мәзіреттер, сөз саптаудың сан-салалы ырғақтары пайда болып, актердің шығармашылық құлашы кеңге жайылып, айдын көлде қалқыған аққу сынды көкірек сарайы ашылып, хас шешендердей шешіледі де, түйдек-түйдек сөз маржандарының бірде-бірі шашау шықпай, көрерменнің көкейіне оңтайымен қонып жататын ертегідегідей ерекше күйге еніп, кейіпкержандылық деп аталып жүрген шығармашылық мектептің бел ортасынан бір-ақ шығады. Мұндай шығармашылық бақыты, көбіне, сезім соңында кете бермейтін, сахнада өзін ғана, сонан соң сөзін ғана ойламайтын, үстіндегі жалтыр жабуы мен шоқтығындағы үкісімен ісі жоқ хас жүйріктердің, күш-қажырының ерігін епті уысында ұстай алатын арқалы,

рационалды актерлардың маңдайына жазылған, үйткені ол сахнада не істеп тұрғанын анық білетін білімді, алымды актер. Керісінше, сезім сиқырынан ажырай алмайтын қияли адам актерлар аулынан, жалпы өнерден алыс қонғаны абзал, олай болған күнде, бірде бір Дездемонаны ойнаған актриса сахнадан сау шықпаған болар ма еді, кім білсін?

Аса көрнекті театр теоретигі, үлкен ұстаз Б.Захава біздің бұл ойларымызды былайша зерделепті: «Сахнадағы сезім жайындағы неше түрлі әңгіме-болжамдардың әзірге бірде-бірінің бәтуасы жоқ, үйткені театр өнерінің екі бағытының да (кейіпкержандылық пен кейіпкерсындылық) бұл мәселе жөніндегі байламдары диалектикалық тұрғыдан емес, формальді түрден бастау алып жатты. Сезімнің сахналық варианты болуға керек пе, жоқ әлде болмауға керек пе, шешімін таппай тұрған түйін осы болатын. Алайда, бұл жерде сезім деген психологиялық тебіреніс жәй бір көзге көрініп тұратын, немесе ұстап, сипап білуге болатын зат сияқты тергеліп отыр. Сезім деген, әлбетте зат емес, табиғи құбылыс қой, сондықтан да, оның әртүрлі өзгеру стадиялары, өршу сатылары, қаншама мінез-құлықтары, сан жетпес сыры мен қырлары болады емес пе, айта берсек тіпті, адам баласының санасы мен ағзасында секунд сайын сырғып өтіп жататын өзге де тебіреніс - құбылыстармен қатарласа қабысып кетіп жатпай ма? Осы тұрғыдан ой таратсақ, тек актерға ғана тән, оның сахнадағы кешетін сиқырлы өміріне байланысты, ерекше бөлек жан толқынысынан туатын сахналық суреткерлік сезімнің, сахналық толғақтың болатынын дәлелді түрде жариялауымызға толық хақымыз бар. Сонымен, роль орындаушы актер сахнада сезімнің құлы болып,

кейіпкерінің көңіл-күйін күйттеуі керек пе, жоқ па деген теориялық сауалға былай деп жауап беруге болар: өмірдегі өз басына ғана тән пендеки сезімді сахнаға әкелуге болмайды, бұл – басы ашық мәселе, ал, өмірдегіден өзге, сахналық, шығармашылық, суреткерлік кеңістіктегі сезім болса, онда оның жөні басқа; ол – сахна талабы, театр өнері өмірге әкелген ерекше құбылыс» [1, 33–34 бб]. Бұл тамаша тұжырымға біздің қосып айтарымыз мынау ғана: актер сезімді аспаннан, я болмаса, ойдан құрастырып ала алмайды, ол бәрібір өз сезіміне сүйенеді. Ол да ет пен сүйектен жаралған адам, тек соның сахналық түрін табарда айналып келіп, жаратылыс берген талантқа табынады. Өмірдегі шындықтан үйреніп, сахналық шындыққа жету – екінің бірінің басына қона бермейтін бақыт.

Әдістер

К.Станиславскийдің теориясын өзіне өзгермес қағба ретінде емес, компас ретінде де емес, бар-жоғы теория деп ұстанған суреткер ғана өзін шынайы режиссер, не нағыз актер деп есептеуіне болар. Өйткені, әр актердің өзіне ғана тән сұрыптап алған, сүрлеулеп алған өз жолы, әдіс-жүйесі болады. Адам табиғатының, оның физиологиялық құрылымының түптеп келгенде бірдей екеніне ешкім шүбә келтіре қоймас, сондықтан да оның шығармашылық мүмкіндіктерінің де шегін ешкім болжап та, біліп те болмайды. Бір рольді бірнеше мәрте ойнаған актер, өзін-өзі еш қайталай алмайтыны да дәлелдеуді қажет етпейтін аксиома. Бүгінгі ойнаған ролін тап сол күйінде ертең ойнап шықса, немесе кешегісін еш өзгеріссіз бүгін қайталаса – ол актердің «білімсіз бейшарасы» (Абай), онда ол өте нашар актер болғаны; таптаурын, қызықсыз,

селт еткізері жоқ деп осындайлар жайлы айтылады. Мұндай жағдайда жоғарғы талғам мен білім деңгейінен келетін актер өнері дейтін ауылды әңгіме қылудың еш жөні жоқ деп білеміз.

Сөз өнері дегенде алдымен біз, қазақтың «өнер алды – қызыл тіл» деген аталы сөзін еске алсақ игі. Бұл пайым, әсіресе, қазақ театры үшін мағынасы биік пайым. Біздің ойымызша, шешендіктің шер тарқатар кестелі сөздерімен шегенделген шымыр монологты бірде-бір роль ойнамаған актер – нағыз қазақ актері емес, актерлықтың айдын шалқарында, қолтық сөге құлашын сермей алмай жүрген шерменденің бірі ғана. Өйткені ол жәй шешендіктің пафостық қалықтауы мен өнер ретіндегі шешендіктің кең құлашты самғау бақытының ара жігін ажырата алмайды. Онсыз оның ойнаған рольдері арзан күпіну мен мәнсіз маңғаздану сияқты саяздан су ішкен, жалаң пафоспен паңданған можантопай мырқымбайлардың бірі болып қана шығады.

Европалық сын мектебінен тәлім алған театр ойшылдары сахна өнеріндегі жалған пафосқа қарадай күйініп қарсы шыққаны белгілі. Алайда, сол сыншылардың бірде-бірі бұл проблемаға дифференциалды түрде көзқарас таныта қоймады, ұлттық театрлардың өзіндік ерекшеліктеріне ат басын бұрмады. Рольдерінің көбін көтеріңкі күйде, биік пафостық бағытта ойнау – қазақ театрларының аға актерларының түгелінің дерлік үрдісі. Оны айтасыз, актерлық шеберліктің бұл түрі бұрын да, әлі күнге дейін де қазақы көрерменнің көңілінде, оң санатта тұрғанын, сары тісті сыншының шаң басқан сүйікті сөресіндегі шөлін қандырар сусыны екенін де жасыра алмаймыз.

Дей тұрғанмен, ұлттық театрлардың

деңгейі бір орнында тапжылмай тұра бермес, оған да өсу, өрлеу, әлемдік мәдени ортаның бағыт-бағдарынан, кеңістік-биіктіктерінен кенже қалуға болмас. Қазақ театрының өткен кезеңіндегі кейбір пафостық шешімдерге құрылған режиссерлық қолтаңбалардың ескіргені де рас, ендігі жерде бүгінгі күнге, қазіргі талғамдарға сай жаңа стильдер, соны көзқарастар қалыптастыру керек шығар. Әйтсе де, біздің ойымызша, сахнадан кестелі сөзді құрақ көрпедей құлпыртып сөйлейтін, от ауызды, орақ тілді би-шешендердің, дуалы ауыз хан-төрелердің сан-салалы, салмағы батпан, қуаты қорғасын, сонда да «тілге жеңіл, жүрекке жылы тиетін» (Абай), қыздың жиған жүгіндей әсем текшеленген текті монологтарын көтеріңкі көңіл-күйсіз, актерлық пафоссыз шолтаң еткізіп айта қою да шын суреткерге қиын соғатын-ақ шығар. Ал, пафос сөзі бүгіндері театр өнері төңірегіндегілер үшін құлаққа түрпідей тиер теріс пиғылда, оның заманы өткен, көште қалған кейіпкерсындылық мектептің кекесін көзқарастағы шаң басқан ескісіндей елес береді. Мәскеудің Көркем театры мен мейерхольдтық театрлар жүйесін синтездеп зерделеген ұлы режиссер Е.Вахтангов болса, кезінде былай деген екен: «Өз ролін терең сезінген талантты суреткер маржан сөздердің мәнін масаттана, көтеріңкі, театрлық пафоспен орындаса – көңілі өскен көрермен сол актермен бірге отырған орнынан көтеріле ұшады, сол биікте қалқиды, үйткені ол сахнада жанып тұрған жүректің соңынан ергенін, суы таза бұлақтың дәмін татқанын жүрегімен сезеді. Ал, кемталанттың кекештенген кембағал сөз саптауынан, «жанынан жалын төкпес» (Х.Ерғалиевтің афоризмі) бықсығынан, жабы желіс шоқырағынан, жалған пафосқа кетіп,

еліктеу-солықтаудан басқа ешнәрсе көре алмас» [2, 206–207 бб].

Біз бұл жерде, орыстың ұлы режиссерінің бұл пайымдарын тілге тиек етерде мына бір қызық жайды еске салғымыз бар. Орыс театрларында ерекше байқалатын әдемілеп, әуезді ырғақпен «театрша сөйлеу» мәнерінің орыс актерларында бөлек сипатта, тіпті солай сөйлемесе жараспайтындай боп тұратынын, сол мәнердің құлаққа ерекше жағымды естілетінін ықылас қойып айта кеткіміз келіп отыр. Ерекше мәдениетке ие, асқан білімдар орыстың театр сыны бұл жағдайды ілтипатпен бағалайтынын да білеміз, өйткені орыс актерлары сахна тілі деген сындарлы ілімге асқан жауапкершілікпен қарайтынын мойындауымыз керек. «Ауруын жасырған – өледі» демекші, қазақ актерларында мұндай тектілік көп кездесе бермейді. Студент кездерінде өздерін оқытқан ұстаздар қауымының қаншама қажыр-күшпен жетесіне жеткізе, тіпті шартты рефлекстік жағдайына дейін апарып үйретіп-тәрбиелеген, енді мәңгі ұмытпастай етіп машықтандырған маңдай тері кәсіби сахнаға шыға салысымен «ұмытылып», сөз құдіреті жайлы бұрын ешкім айтпағандай, еш жерде естімегендей қалыпқа түсіп алатындары өкінішті.

Нәтижелер

Т.Жүргенов атындағы Ұлттық өнер академиясының көп жылдық тәжірибесі бар сахна тілі пәнінің ұстазы Д.Тұранқұлованың мына пайымы өте-мөте орынды: «...актер - халыққа өнер көрсетіп, эстетикалық ләззат беруші ғана емес, сонымен қатар тіл сияқты мол қазынаның сақшысы, сөзді дұрыс айта білуді үйрететін, насихаттайтын, нормалайтын адам» [3, 15 б.]. Жақсы-ақ айтылған, «тілдің сақшысы!», өзгелерге

үлгі болатын, «үйрететін!», «нормалайтын адам!» дейді. Орысша ойлап, қазақша сөйлеп тұратын кейбір актерлар мен актрисалар аузынан шыққан аталы сөздің әрін кетіріп жүргенін сезіп, ұялып, мүйізі сырқырау былай тұрсын, «қ» мен «ғ»-ны, «ң» мен «н»-ны күлдібадамдап, сингармония мен орфоэпия заңдылықтарын өмірі естімегендей белден басып жүре беретін болған. Ал, ұстаздар қауымы, тіл жанашырлары оны сақтайтын, сөз сөйлеудің белгілі бір нормасын ұстануды үлгілейтін актерлар деп, ауыз толтырып, үлкен сенім артып айтады! Өкінішке орай, ол сенімнің ақталуы өмірде екіталай екенін жасырмаған абзал. Бұған бірден-бір кінәлі орыс мектебінде оқыған, немесе, оқу миына қонбаған актер ғана емес, сол актерға сондай роль беріп, бедерлі сөздің берекесін кетіруге мүмкіндік беріп отырған маргинал режиссура. Актердің сахнадағы еркіндігі, қиял қанаты дегенге сүйенгенсіп, «бояушы-бояушы дегенге, сақалын бояуға» барар бұралқылардың көрсетер тәлімі сол болғанда, дүбәрә білім алған дүмше актер сияқты сахнадан:

«-Елім шалғай... Жерім де шалғай...

Кімім бар арқа сүйерлік!...

Кімім бар, назым өтерлік!...

Сары аурудан сауығу бар ма еді,

Өтемін де сарғая...

Кімге құрбы, кімге дос бола алам,

Кетемін де күңірене!» [4, 44б] - деген

шер мен зарға толы запыран сөздерді, Ғабит Мүсіреповтің киелі қаламынан туған шешендіктің шырқау биігіндей кестелі, кесек-кесек киелі сөздерді құлағындағы «сырғасының сыңғырына» қосып, сұрлана, сүйіктісі Баянға сыртын бере, шірене айтып тұрар ма еді! Өз тілінің исін сезбейтін, түсін көрмейтін, дәмін білмейтін, парқын ұқпайтын, қасиет-кепиетінен

үрікпейтін режиссердің актерға мақсат қоярда, мизансцена түзерде «ей, не деп тұрсың, мен не деймін, қобызым не дейді» деп қақпайлап, шешендік деген арлы өнерге араша түсерлік пәтік таппаған шарасыздығы жұмсақ айтқанда, маргиналдық емей немене! Осы орайда біздің бұл ойларымызды дөп басатын айтулы театр сыншысы, өнертану докторы Б.Құндақбайұлының мына бір ғылыми тұжырымын келтіре кетуді жөн көрдік: «...рольдерде ойнаған актерлар спектакль дайындау процесінде шығармашылық белсенділік таныта алмауын, өздерін бейтарап ұстауын қалай түсінеміз. Қойылымдағы эклектиканы көрмеуі, сезбеуі, режиссерлік жөнсіздікке қарсы өз пікірін ұсына алмауы – шығармашылық немқұрайлық, әлсіздікке апаратын жол ғой. Ұлтымыздың кешегі ұлы актерлары мұндай қисынсыз сахналық интерпретацияларға көнбей, роль, тіпті спектакль жайындағы өздерінің жүйелі ойларын ұсыну дәстүрі мен батылдығын ұмытуға бола ма? Дәстүр дегеннен шығады, күні кешеге дейін актерларымыз шетінен сөзге шешен, оның табиғатын жете түсініп, сахнадан айтылған сөз көрермен залына ақаусыз, сиқырлы сырымен, мол астарымен жететін. Бүгінгі сахнада осы тамаша дәстүр жоғалып барады, сөздің көркемдік қуаты әлсіреген жерде драмалық спектакльде қасиет қалмайды. Сахналық әрекеттің сөзден туатынын, оған ерекше мән беруді ұмытпаған абзал» [11. Б.257-258]. Ғалымның осы пайымдарына дәлел ретінде, сол Ғ.Мүсіреповтің сұлу да сындарлы сценарии бойынша түсірілген атышулы «Қыз Жібек» көркем фильміндегі мынадай бір эпизодты еске алайықшы. Жауды жеңіп, желпініп келе жатқан көш-керуеннің үстінде Сырлыбайға

Қосөркеште болған айқастың жағдайын жырғап, жыр ғып келе жатқан Бекежанның мақтанып айтқан мына әңгімесі құлаққа жағымды естілері жасырын емес:

«Жайықтың жағасы қанға боялды, алдияр! Күндіз күн тұтылды, түнде ай тұтылды. Найза қысқарып, таяқ болып қалды, қылыш қысқарып, пышақ болып қалды. ...шаңға аунатып ұрдық, қанға аунатып қырдық!» [4, 486] - деп, екпіндеп, кестеленіп келетін сөздерді естіп отырған көрерменнің көз алдына экранда көрінген сол айқастың өзінен де айшықты, әсерлі елес беретіні қалай? Жауабы сол баяғы – сөз құдіреті, кестелі шешен сөздің кереметі. Немесе, сол фильмде асқан шеберлік пен суреткерліктің сымбатын айрықша танытқан хас шебер, ұлттық колориті еш кемімеген кемеңгерлікке барабар актер Кененбай Қожабековтың Сырлыбай роліндегі сара жұмысы, сөз саптау мәнері қандай керемет! Әр қазақтың қиялындағы қасқа маңдайына біткен нағыз рубасы, еңселі ел ағасы осындай-ақ болған шығар.

СЫРЛЫБАЙ: «Ұраның басқа болса да, өрісің бір екенін көрсеттің, Бекежан мырза! Сый таңдауы сенікі, төр биігі сенікі! Қапыда кеткен жайымыз бар еді, жұртым! Етек-жеңді жинай алмай қалып, қаша көшкен жайымыз бар еді!... Бекежан мырза болмаса, Алты-Шекті абыройдан біржола айрылатын ба едік, әлде қайтер едік?... Осы апаттан елдің жанын кім алып қалса, Шектінің ұлын құл етіп беуге, қызын күң етіп беруге ырзамын деген сертім бар-ды... Қалауың болса, өзің айтарсың, қақпаймын қолыңды!» [4] - деген төкпелі-ырғақты, кестелі-нұсқалы, өктем де өжет шешенсөздің тасқынын топ алдында түйдек-түйдегімен еш мүдірмей, мүкістенбей, үнін бұзбай,

зар бабына келтіре төпелей білу – ұлттық ұстынына ақау түспеген актердің ғана қолынан келер еді! Кезінде қайғылы тағдырға тап болған, алайда оған мойымай актерлық аттан түспей өткен кенен ойлы, кең өнерлі Кененбай Қожабеков кешегі Қаллеки мен Елағандардың, Құрекең мен Серағандардың соңғы сарқыншағындай екен-ау! Біздің пайымдауымызша, «Қыз-Жібек» фильмінің ел алдындағы ерекше сүйкімге ие болуының құпиясын, негізгі сырын басты рольдердегілерден ғана емес, тап осы Сырлыбай-Қожабековтен іздеу керек сияқты. Оған қоса, сценарий авторы, сылқым суреткер, асқан зергер Ғ.Мүсіреповтің шегенді шеберлігінің ерекше күштегеуірінінің, сонымен бірге фильмнің қоюшы-режиссері, ұлтжандылығы үлкен әрі арлылығы алапат, тегі биік азамат С.Қожықовтың кәсіби маман ретінде кино өнерінің техникасына тәуелді бола тұрса да, сөз түсінер қазақы қаны сұйылмағандығының, оның қасиетті кепіетінен сақтанатындығының, өз ұлтының тарихы мен өнеріне деген патриоттық сезімінің семімегендігінің белгісі екендігі, және сол фильмге қисапсыз, қалтқысыз редакторлық қызмет еткен шұрайлы сөздің сұлтаны, асқан эстет Асқар Сүлейменовтің де үлкен әсері болғаны айдан анық.

Біз шешендік сөздің кино өнеріне жасаған азғана ықпалына шегініс жасадық, ал театрдың дербес өнер ордасы ретінде әрине, өз заңдылықтары бар. Кейде осы заңдылықтарға байланысты өмірде кездесіп қалып жататын кейбір оқиғалар өңделіп, өзгеріп, кейде тіпті қайта жазылып жататын тұстар болады. Кейде тіпті, басқаша мақсат қойылып, жанры жаңарып, күлкілі, яки керісінше, мұңды мазмұн алып кететіні де жасырын

емес. Ал, шешендік өнер өзінше дербес жанр болғандықтан да, оған басқалай өң беруге, театрландырылған әдіс-айлаға салуда аса сақтық керек. Болгар оқымыстысы В.Стефановтың мазасыз күйден туындаған мына бір күдік-қорқынышы назар аударарлық. Ол қазіргі кездегі театр өнерінде жанрлардың аралас-құраласынан ойпайым мен эстетика шекараларының аяусыз бұзылғандығын басып айтады. Тарата түсіндіретін болсақ, «пантомима мен жалаң сөзді жалпылдатып / декламация/ сөйлеуді ғана қаперіне алып, жанр элементтерін жөнсіз-жосықсыз жаңашалаудан шығарманың стильдік, композициялық шешіміне нұқсаннан басқа пайдасы шамалы, керісінше ол «жаңашалаулар» театр заңдылықтарын өрескел бұзуда, және ешқандай көркемдік табыс әкеліп жатқан жоқ.. Инсценировкалар сахнаға әлдеқашан беллетристиканы еркін енгізіп, пьесалардың дені жылаңқы лирикаға бой ұрғанда, кино өнеріне ғана тән кейбір әдістер театрға дендей еніп, актерлардың авансценада модель қыздар сынды қылымсып жүріп-тұру, ерсілі-қарсылы қол сілтеу сияқты тек қана сахналық қалыпқа /поза/ ғана мән беріп жатқанда, жоғарыда айтылған ойлар артта қалушылық, ескілік болып көрінуі бек мүмкін. Трагедия мен комедия араласып, драма мен фарс көрші қонып, водевиль мен мелодраманың ара жігі жоғалып, пьеса деген ешкімге зияны жоқ атауда «спектакльге арналған материал», «сахналық әңгіме» деп стандартқа сыймайтын өзгерістерге ұшырады» [6, 336]. Қазіргі театр өнерінің тағдыр-талайына осындай күй туғанда, атабабамыз алғы шепке қойған сөз өнері сынды мәдени мұрамызға аялы алақан керектігі белгілі боп қалды.

Сол үшін де шешендік өнер мен театр өнерінің өзара байланыс кезеңдерін мұқият зерттеген жөн. Бұл екі өнердің біріне бірінің әсерінің арқасында қойылымның көркемдік және идеялық салмағына қосатын оң нышаны қанша, немесе ұлттық мәдениетіміздің сүйегіне сызат түсіретін тұсы қайсы, міне осы шекараны белгілеп алуымыз керек. Белгілеп алып қана қоймай, ұлттық мәдениетіміздің бұл екі түрінің болашақтағы өзара байланыстарының перспективаларын болжап, келер күнгі қойылатын спектакльдерде актерлар мен режиссерларға тигізер көмегін, бәлкім тіпті, кім біледі, қазақ театрының болашақтағы жаңа бағытта жұмыс істеуіне жасайтын серпінді ықпалын да айқындап алуымыз керек шығар. Әйтпесе, сөз қадірін білместік талай жерде, талай жылдары бармақ тістеткенін жасырып не керек. М.Әуезовтың қанатты қаламынан туған «Қарақыпшақ Қобыланды» спектаклінде Қарлыға қызды ойнаған аса талантты актриса Ф.Шарипова (Бұл рольді алғашында Хадиша Бөкееваның қалай ойнағанынан хабарымыз болғанмен, өз көзімізбен көрмеген соң, тілге тиек етпедік):

«...Хан көке, тыңда, хан көке!

Қасиеті асқан ел алад,

Қылығы асқан қыз алад,

Қасиет, қылық білмеген

Қызталақтар нені алад!» [7] -деп, кестеленіп келетін шешендік сөздің маржанын майқамдап, жөн-жосықсыз қылыш сермелеп, Бірсімбай мен Алшағырға атылардай алшаңдап, ретсіз сақылдап күліп, бүтін бір елдің бірегей батырларының алдында қыз басымен талтандар ма еді. Салмақты сөзді сандалтып, қаңбақ құрлы көрмей, ауыздан шыққан жел есепті жағдайға жеткізген осынау оспадар, сөз қадырын

білмес, маргинал режиссураның қисынсыз мизансценасын еркінен тыс орындаған актрисаның ішкі жан күйзелісі қасиетті қыз Қарлығаның тектілік тұрпатына сызат түсіріп тұрған жоқ па? Ерен еңбекқор, асқан талант иесі, қазақ театр өнерінің тарлан актрисаларының бірі Фарида Шарипованың хас шеберлігіне шүбә келтіріліп, шешендік сөздің сеңі бұзылып, көзі қарақты көрерменнің көңіліне қаяу түсірілмеді ме екен, құлағына түрпідей тимеді ме екен?

Пікірталас

Тарихқа жүгінсек, өткен ғасырдың 60-жылдары қойылған осы спектакль жайлы, ондағы режиссуралық белден басу, бұра тарту мен қисынсыздықтар төңірегінде «Қазақ әдебиеті» газеті біраз шулы пікірталастар тудырғанымен, толыққанды түйін мен тұжырым жасауға жүректері дауаламаған көрінеді. Ол кездердегі орыс сыншыларының өктемдігінен аса алмайтын, соларға қарап тон пішіп, түрегеп «кіш» етуді күштеп дағды қылған қазақ зиялылары өз қолдарын өздері кесе алмапты. Соны, яғни сол сыншылардың «батыл эксперимент, ерекше жаңалық» деп есірте мақтағанын малданған театрдың шығармашылық ұжымы ұлттық өнерді маргинализмнің майқамдай бастағаны мен қазақтың сөз саптау мәнерін белден басып, таптап жүргендері қаперлеріне келмей, масаттанып, марапаттанып біраз уақыт бөркін аспанға лақтырған екен. Біз бұл жерде спектакльдің мақтанарлық тұстары мүлдем жоқ деген ойдан аулақпыз, сөз жоқ, кезінде «Қарақыпшақ Қобыланды» қойылымы қайсыбір мәскеулік спектакльдің сырт пішінін еске салғанмен, қазақ театр тарихынан өзінің ерекше орнын алған, Мәмбетов режиссурасының сындарлы

сатылырының бірі болғанын уақыт дәлелдеген. Біз қарастырып отырған жәйт, қазақтың қалыпты менталитетінің мыжылғандығы, сөз құдіретінің сеңі бұзылғаны, М.Әуезовтей ұлы суреткердің сахнаға асқан сарабалдықпен сыналап енгізген, ұтымды оңтайлап, қаны мен сөлін бұзбай-жармай иіп әкеліп, тіпті үйіп әкеліп ұлт фольклорының тұма бұлағын ағызған тұмша шешендігінің, сұлу да сүйекті сөздердің актерлардың аузынан шыққанда әрі кетіп, қор болғаны, сол сұмдыққа «қой» дейтін қожаның, «әй» дейтін әженің» табылмағаны!

Қазақтың ұлттық драма театрының спектакльдері туралы кезінде көп жазған сыншы Н.Румянцева ұлты орыс болса да «Қобыландыдағы» осы жайды оқсата, білгірлікпен айтқан екен. Ол өзінің көлемді мақаласында спектакльді талдай келіп: ...«Кейде режиссер мен суретшінің қиялында шек болмайды. Біріне-бірі өткір контрастағы бейнелеу құралдарын шамадан тыс мол қолданудан спектакльдің ой бірлігі мен құрылысы жойылып, көркем шығарманы тұтас қабылдауға мүмкіндік бермейді. Менің ойымша спектакль осындай жағдайға тап болған. Режиссер Ә.Мәмбетов пен суретші Е.Манкениң көрерменге еткен есепсіз көп әсерінен спектакльді үлкен қиындықпен қарайсың. Есімізде қалғаны тек қана үйлесімді жасалған сұлу үлгі, даң-дұң дыбыс, жарқ-жұрқ жарық... Айқындық Мұхтар Әуезовтің шығармасын қолға алып оқып шыққаннан кейін ғана келеді. Спектакльдегі қылыштың шыңқылы мен көтере айтылған речитативті хор оның ашық поэтикалық үнін басып кеткен. «Қобыландының» поэтикалық ойы колонналардың арасында, алаулаған оттардың ортасында, мұнда шамадан тыс артылып жатқан «айқын бейнелеу құралдарының ішінде» адасып жүр, тіпті кейбір қызықты

актер жұмыстары да соған батып кеткен» [8, 36] - деген қорытынды жасаған. Жалпы режиссура мен актерлық өнердің спектакльдегі сөз өнері мен оның ұлттық идеясының алдындағы суреткерлік жауапкерлігі жайында өнертану докторы Б.Құндақбайұлының мына тұжырымдары да жоғарыда сөз болып отырған алаңдаушылыққа толық негіз бола алады: ...«Қарақыпшақ Қобыланды» драмасы көтеріңкі, ақ өлеңмен жазылған, мұнда ішкі драматизмге құрылған шұрайлы монологтар жиі кездеседі. Үлкен драматургиялық шеберлікпен, ақындық шабытпен жазылған пьеса тілі сахнадан айтудың ерекше жарасымды үлгісін тілейді. Екі орындаушының екеуі де пьеса тілінің мол көркемдік ерекшелігін толық меңгере алмаған. Халық жырының негізінде романтикалық сарында жазылған драманы психологиялық қарапайым бағытта орындау мақсатымен оның стильдік ерекшелігі сақталмаған. Автор сөзінің бейнелі айтылуы, ішкі астарын ашып, дауыс ырғағының өзгеру сәттері көп көріністерде ескерілмеген. Жалғыз ғана Қобыланды емес, басқа рольдердегі кейбір орындаушылардың сахнадан айтқан сөздерінен М. Әуезовтің қаһармандық тіл ерекшелігі толық сезілмейді. Қобыландының бір тыныспен екпіндетіп, құйылтып беретін монологтарын орынсыз паузамен айтудан, жөнсіз бөліп-жарудан ой ағымы бұзылған» [9]. Сөз зергері Ғабит Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» спектакліндегі атағынан ат үркетін айтулы актеріміз деп жүрген А.Әшімовтің ойыны жайында да театртану ғалымы Б.Құндақбайұлы мына шындықты батыл айтқан екен: ...«Қазіргі сахнадағы Қодардың көптеген қимыл-әрекеттері шектен тыс артық; көрсе қызарлық, әпербақандық басым. Ол спектакльдің

бір көрінісінде Жантықты жығып салып, үстіне мініп алады. Бұл да қисынсыз, ақталмаған әрекет. Бір елдің беделді де бетке ұстар азаматы, дәстүрді де, жолды да білетін, намысын қорғай алатын батыр, бәсекеде сөзге де шешен Қодарды мұндай дәрежелікке жіберу – бейненің көркемдік диалектикасын жете түсінбеу. Пьеса бойынша бұл екеуінің арасындағы қайшылық білек күшін көрсетуде емес қой. Автор бұл екеуінің тартысынан өз заманының болмысына деген философиясын, көзқарасын, сонан туындайтын әлеуметтік сыр-сипатын суреттеп отыр ғой. Режиссер пьесаны терең зерттеп меңгеруден гөрі өз версиясын ұсынып отырған сияқты. Ғабит Мүсірепов осы тұста батыр деген ұғымды сахнада кеңірек түсіну қажеттігіне кеңес берді. Қолына найза, қарына қалқан ілмегендерден басқаны батыр емес деп түсінбеген жөн. Қодар қарақшы да, қарулы басқыншылардың қанқұйлы басшысы да емес, ең алдымен қызға ғашық батыр-жігіт қой. Оның бойындағы күрделі характер ерекшеліктері осы жолы ашылуы қажет. Ізденген актерге оның бойынан дүлей қара күшпен бірге, бір қыз жанын ұғатын нәзіктік те, махаббат қызығын аңсаған жүрек те, астарлап айтар әзіл-оспақ, мақсатына жетелеген батылдық та, өз заманының жоралғысына жетік өрелі азаматтық сипаты қоса ашылғанда Қодар бейнесі көркемдік биіктен көрінетіні даусыз еді. Бұл жерде К.С.Станиславскийдің «жауды ойнасаң, оның жақсы қасиетін ізде» деген әйгілі сөзі еске оралады. Бүгінгі спектакльдегі Қодар бір бояудың ғана кейіпкері болып тұр. Бұл- классикалық дүниеге олқылық ететіні өзінен өзі түсінікті» [11]. Қазақ театр өнерінің тарихы мен теориясын, оның бағыт-бағдарларын, режиссурасы мен актерлық табыс-шегіністерін еш

бұрмаламай, көңіл жықпастыққа да, өтірік мақтау мен кейбір сыншымын дейтін міншілер сияқты «тапсырыспен» мақала жазып, мүттәһәм қаралауға да бармаған, адал ғылымға арлы қызмет еткен ата ғалымымыздың мұндай ойлары неден туып отыр? Сахнада актер не себептен өзімбілемділікке салынып, ойына келгенін істеп, рольдің сынын сындырып, сөздің тінін бұзады? Ұлттың сөйлеу мәдениетін аяқасты етіп былапыттап, шешенсөздің мәуелі маржанын неге майқамдайды? Бұған неге қоюшы режиссер жол береді? Біз бұл жерде өзіндік режиссерлік шешім, роль жасаудағы актерлықтың айрықша әдіс-жолдары болатынын білмей, я болмаса, оларды мойындағымыз келмей, «тырнақ астынан кір», я болмаса әдейілеп астар іздеп отырғамыз жоқ. Бұл уәждерді айтқызып отырған ізденістер мен дайындық жұмыстары аяқталып, нүкте қойылған, «толғағы бітіп, шаранасы сыпырылған», көрерменнің талқысына түскен көркем туындының өзі. Яғни, бізге режиссер мен роль орындаушы актердың ұсынып отырған, «туылып біткен» көркем шығармасы, соны жасаған суреткерлердің қиялы мен ар-ожданынан, шығармашылдық ұстанымынан туған дайын спектакль ғой. Демек, негізгі кінәрат, режиссер мен актер ұлттық бояуы қанық менталитетті мінез бен сахнада айтылатын сөз обалына немқұрайды қарағаннан, я болмаса, өкінішке орай олар жайлы тіпті ойламағандықтан. Сонда бұл қандай ұстаным, нендей суреткерлік сүре? Өз ұлтымыздың сүйекті тақырыбына, өзіміздің кестелі де көркем, нұсқалы да шешен тілімізде қойылып отырған шығармаға өзіміздің режиссеріміз бен өз актеріміз осындай «жанашырлық» танытқанда, өзгелерден не үміт, не қайыр?

Өзге дегеннен шығады, сонау 1942 жылы М.Әуезов театрында сол Ғ.Мүсіреповтың атақты «Ақан сері-Ақтоқтысы» қойылыпты. Қоюшы режиссері М.Гольдблат. Тағы да Б.Құндақбайұлының зерттеулерінен кездестіргеніміздей, аталмыш театр тарихының ең бір шоқтығы биік шығармасы болған екен. Соның айшықты дәлелі болар, театр бұл қойылымға әу бастағы режиссерлік архитектурасының тінін бұзбай, әлсін-әлсін қайта оралып отырыпты. Солардың соңғысындай, сексенінші жылдардағы қалпына келтірілген нұсқасын көзіміз көріп, тіпті басты рольдердің бірін – Жалмұқанды ойнадық. Спектакльдің көп өзгерістерге ұшырай қоймаған (дұрысы – кейінгі «ұлылардың» өзгерте алмаған) кейбір сахналары көкірегімізде сайрап тұр. Алғашқы қойылымдағы басты рольдегілерден бізге көруге бұйырғаны Ш.Жандарбекова ғана еді. Спектакльдің шырқау шегіндей болған екінші перденің үшінші көрінісіндегі Ақтоқтының эпизоды басталғанда, залда да, сахна төрінде де құлаққа ұрған танадай тыныштық орнап, бүкіл дүние бір сәтке демін ішіне алғандай күйге түсетін. Ұлты өзге болғанмен, болмысы болат, сүйегіне біткен суреткерлік, сөз құдіретін қастерлейтін қазақ ұлтының менталитетін асқан мәдениеттілігімен тап баса білген, сөйтіп, сұлу сөздің суретін бұзбай, сол күйінде «өзіне қайтарып беруге» (Мұқағалидан) ақыл-парасаты жеткен режиссер-ұстаз М.И.Гольдблаттың сұңғылалығына еріксіз сүйсінесің де таң қаласың. «Өзімдікі дегенде өгіз қара күшім бар» деп өзеурейтін өзіміз неге осындайда соншама салақпыз, жауапсызбыз деп қарадай күйінесің. Қанымызды сұйылдырып, өз тамырымызға өзіміз балта шаптырып тұрған жетесіз

намыссыздықтың себебі не? Ол – жауапсыздық, жалпақшешейлік, қағынан жерігендік, қаны бөлек басқа көштен қосылғандық, тұлғаны тудырмай, қолдан жасаушылық, тұлпарларға ғана жарасқан әбзелдерді есекке зорлап таққандық. Негізде жоқ суреткерлік пен ұлтжандылықты маманданған маргиналға зорлап телігендік. Әйтпесе, әсте де әрі мен сыйқыры суалмаған сөз маржанын аяусыз мыжғылау – «можантопай мегежіндерден» (А.Тоқпановтан) ғана шыққан болар еді. Кейінірек қалпына келтіріліп, қайта қойылған қойылымға қос өкепемізді қолымызға алып қосылған біздердің де есімізді алған, ешқандай да режиссер «өзгерте» алмаған, сол күйінде қалған сондағы сыйқыр, Ғ.Мүсіреповтың мұнтаздай сұлу, үзіліп кетердей нәзік, хор қызы ғана айта алатын кербез де кестелі мынадай сырлы сөздері болатын:

«АҚТОҚТЫ:

Есенсіз бе, Ақан аға!

Төбем көкке аз-ақ тимей қалды ғой

Жүрегім жарылғалы тұрғандай.

Жүрек біткен бірге соғып,

Ат шапқандай ел үсті...

Дабылыңнан көтерілдік,

Көлден сыңсып аққу-қаз.

Шаршы топты бір жылатып,

Бір күлдірген әніңнен,

Айсыз түнде айрылғандай,

Арманда едік барлық жас.

Көңіл күйің қайтсек түсер,

Біз әзірміз бәріне.

Бұл жолыңа жарап кетсе,

Жанын қияр жастар барын

Құшағынан танырсың...

Сен не іздедің?

Біз сені іздеп,

Қаралы едік әр кезде,

Қоншы өзіңнің орныңа!»

[4,104–105бб], деп келетін мөлдір бұлақтың сылдырындай естілетін сөз

маржанын тізбектете теріп айтып тұрған Ш.Жандарбекова-Ақтоқтының жеке өзінің жүрек лүпіліндей болып естілетін монологі, сахна аспанында оған қосыла сырғыған скрипканың үзіле сызылған сырлы сазы, алып-ұшқан ақынжанды аққу сөздерді үркітіп алмайын дегендей, тіліміз байланып, үніміз өшіп қалған сахнадағы бәрімізді де жалқы сәтке жерден жоғарыға көтеріп, аяғымыз жерге тимей қалқып тұрғандай әсерге бөлейтін. «Жағымсыз кейіпкер» Жалмұқан роліндегі біздің де көңіліміз алабұртып, (Ақаннан асып кетпесін деп, жауырынымызға сол кездегі бәріне араласатын бас режиссердің өзі әдейілеп (өзгертіп!) бүкір жасамақшы боп, бүктеп тығып қойған «жастықшасын» ұмытып,) ұшуға қомданған қоңыр қаздай бойымызды тіктеп алғанымызды байқамай қалған кезіміз болған. Өйткені, сол кездегі жаңа толқын біздер, рольдің «жағымды-жағымсызынынан» гөрі оның басты әрекеті мен негізгі мақсатының сахналық шындығына көбірек көңіл бөлетін ұрпақтан едік. Ару Ақтоқтының аузынан шыққан әлгідей әсем өрілген сөз маржанына құлақ аспастай саппас та емес едік. М.Әуезовтың «Еңлік-Кебегіндегідей» ескіден келе жатқан, ел аузындағы сөздер болмаса да, Ғ.Мүсіреповтей зерделі сөз зергерінің өз жанынан шығарып, қазақтың қара өлеңінің ізімен кестелеп салған, ырғағы ерекше келіскен, өлеңге бергісіз өрелі жолдары еттен өтіп сүйекке жетпей қоймайтын, жүректен жарыла шыққан жанды жолдар еді. Соншама сүйіспеншілікпен салынған сөз суретіне елтімеске, толқымасқа, режиссердің еріксіз таңған «мақсатынан» жаңылмасқа шараң да қалмас еді. Пьесада бұған дәлел болардай Ақан айтатын мынадай да сұлу сөздер бар:

«АҚАН: Қызған, қызған!..

Ақтоқтыдай қыз тәңірісін
 Қызғанбаған қылмыс-ты...
 Ақтоқты – бір мөлдір бұлақ,
 Құяр жері кең дария!
 Ақ төсінде құстар шулап,
 «Ақ еркедей» ән төресін салғандай.
 Ән – ауруым, не тыңдамай,
 Не қосылмай өте алман.
 Кез боп қалсақ сол жағада,
 Мырза бол да сол жағаны маған қи!..
 Аққуына үн қосайын,
 Сарыарқадан салған әнді
 Көкшетауда жұрт тоссын.
 Ақтоқты әннің арқауы екен.
 Арқауы жоқ ән болмайды,
 Мәжнүн етпе сол арқауды қызғанып!»
 [4, 110б] – деп, нағыз ақынжанды жүректен шығатын асыл сөздерді естіп, тыңдап тұрып, Ақандайын азаматқа, қанша жерден Жалмұқан болсаң да, «мақұл, айтқаның болсын, Ақанжан!» дегің келіп-ақ қалады. Тек өз кейіпкеріңнің драматург таңып берген мақсат-мүддесін орындау үшін, оған жалғыз қызғаныш сезімнен, шамшыл пейілден ғана қарамай, Ақтоқтыға өзі де ғашық жүректен жасалған әрекет деп ақталасың, төңірегіңе түсіндіресің, актерлық жүрегіңді, қаумалаған көрерменіңді сендіре аласың. Біздерге көру арман болған сол алғашқы, өзге, алайда өрелі ұлттың өкілі, күні кешелері атын да ататпай, қазақ театры тарихынан себепті-себепсіз сызылып тасталған М.Гольдблатт қойған спектакль туралы арқалы ақын Ө.Тәжібаев былай деп тамсанады: «Ғ.Мүсірепов «Қозы Көрпеш-Баян сұлудан кейін екінші трагедиялық пьесасы «Ақан сері-Ақтоқтысын» жазды. Бұл да салған жерден оқушысы мен көрушісін бірдей қуандырған, театр өнерін бір биікке көтерген шығарма болды. Ақан болғандықтан – Шәкен Айманов өсті, Ақтоқты болғандықтан – Шолпан Жандарбекова өсті. Өңшең

махаббат сырын жақсы сезінетін таланттар оқырман жұрт пен көрермен халықты бір сілкіндіріп тастады» [Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. – Алматы: Жазушы, 1971. 104 б.]. Демек, халықты дүр сілкіндіріп тастау үшін, сол халықтың өкілі болмай-ақ та, оның ұлттық, менталитеттік өзегіне нұқсан келтірмей, жүрегін жараламай, сөзін садыраламай әмме ұлтқа аян суреткерлік деген сатыдан, білімділік деген биіктен, шынайы өнерпаздық деген өлшемнен ауытқымай келсең, киелі өнердің кепіетіне ұрынбай, суреткерлік ұжданның үдесінен шығып, көкейкесті мақсатыңа жетеді екенсің. Ұлы өнердің арқасында ұлтыңның мақтанышы, оның өнері мен мәдениетін әрлеп-әдемілеп, бірақ негізгі тінін бұзбай-жармай жеткізуге тиісті болған келер ұрпағыңның алдындағы ағалық парызға адал болып қалады екенсің.

Осы тұста қоюшы режиссер мен орындаушы актердің шығармашылық мұраттастығы, тандемдік көріністерінің нақты мысалы ретінде М.Әуезов театрында 2000 жылы қойылған Шахмарденнің «Томирис» трагедиясынан қара сөздің асқан шебері Қ.Ысқақтың тәржімәсі арқылы төмендегідей төпелеп, шешен айтылған нақыл сөздер тізбегін, финалдық үзіндіні келтіре кеткен орынды сияқты:

«ТОМИРИС – Жақсылар мен жайсаңдар! Бекзада Спаргаписті Жетісудың тең ортасына апарып, алтынға бөлеп, күміс табытқа салып көміңдер. Сол жерден маған да орын сайлаңдар. Өлді деп ешкім айтпасын! Өлгенімізді ешкім білмесін! Сақ біткен бізді тірі деп түсінсін! Біз сары далаға әлі сан рет қайта ораламыз!

ЕЛЕС – Балаңды құрбандыққа шалдың! Байыңды құрбандыққа шалдың!

Сүйгеніңнің басын алдың! Өзің ғана қалдың. Өзіңе не қалды?

ТОМИРИС – Сақ деген ел қалған жоқ па?! Сақтың сар даласы – жер қалған жоқ па?!» [10]. Осылайша, кейінгіге күш-жігер беріп, артындағы елдің еңсесін көтеріп, патриоттық сезімге бөлеген спектакльдің оптимистік рухта аяқталуы – шығарманың көркем-идеялық қуатын тереңдете түскенін театртану ғалымы Б.Құндақбайұлы тебірене жазды. Жусанды даланы қанымен қорғаған ерлерін, күйеуі мен баласын жерлеуге аттандырып жатқан трагедиялық сахнада айтылған, езілдіре отырып еңсеңді көтерер, жылатып тұрып түбі бір түркілердің азаттық ұранын салған сөз маржандары пәс көңіліңді көтеріп, есіңді жиғызады. Аталмыш спектакльдің қоюшы режиссері, басты рольдердің бірін орындаушы ретінде бұл шығарма жайлы көлемді пайымдаулар мен толымды тұжырымдар жасауға толықтай хақылы болғанымызбен, осынау теориялық талдау жұмысының авторлары болғандықтан, өзіміз жайлы өзеурей бермей, әдептіліктің әдібінен аспауды мақсат тұттық. Сондықтан да осы орайда жастығынан жалған сөйлеуді білмейтін, «жалпақшешейліктен» ада, бүгінгі білімді ұрпақтың өкілі, мәскеулік театртанушы М.Жұмабаеваның газет бетінде жарияланған төмендегі зерттеу мақаласынан ұзақтау болса да үзінді келтіре кеткенді орынды санадық. «Театрдың спектакліндегі негізгі концепция: туған жер, Отан, патриотизм, халық тағдырына деген жауапкершілік, ұрпақ болашағы үшін жанпида еткен құрбандық. Бұл реттегі театрдың қойылымы – тарихи, әлеуметтік, публицистикалық үлкен құбылыс, әрі психологиялық реализмнің айқын көрінісі. Осыған лайық, тақырыптың сипатына сай, эпикалық кең ауқым,

философиялық ой-тұжырымның биік сапасы бар. Бүгінде, кейінгі буын отаншылдық, парыз, бірлік дейтұғын қасиетті ұғымды архаизмге аударып тастап отырған заманда, «Томирис» спектаклінен лапылдаған бостандық, ұлттық ой-сана, алыста – тарихта қалған ата-бабаларымыздың ел үшін жанпида еткен ерлігі, мақтаныш сезімін тудыратын символдық образы молынан көрініс береді» - дей келіп, қойылымға қатысқан шығармашылық топтың суреткерлік мақсат-мүддесі мен сахнада шиырлай шарықтайтын диалогтар, ана тіліміздің қасиетін сахнадан танытқан шешендіктің сипатының бір арнадан табылып, шығармашылық құбылысқа айналғанын айғақтап, ойын былайша түйіндейді: «Режиссердің ой-толғанысы, мақсаты, ұлттық сананың иірімі, философиялық толғанысы сахнадан айқын көрінеді де, көпке тастар сауалының жауабын режиссер сахнадағы драмалық баяндауда Томирисінің халқына деген міндет-парызы мен халқына деген сүйіспеншілігінен іздеген. Режиссердің пайымдауынша, махаббат пенделік сезіммен ғана шектелмейді екен, ел мұңы мен мұқтажынан туатын көрінеді. Қойылымның ерекше философиялық мәні, жалпы тағылымы осында. Сахнаның бүкіл кеңістігін пайдаланған сценографиялық көркемдік, актерлер ойынындағы салтанатқа лайық астамшыл, өршіл пафос спектакльге эпикалық тыныс беріп, тарихи оқиғаның маңызын аспандатып тұр. Тағдыры Сақтан басталған өр де кеңқолтық қазақ – эпикалық халық дегенді кей көрермен осыдан кейін түсінбесе, төбесінің бітеу болғаны....Әуезов театры тарихи тақырыпты қашаннан-ақ репертуарының қасқа маңдайына ұстап келеді. Әсіресе, соңғы жылдардағы Ә.Кекілбайұлының

«Абылай хан», М.Байсеркеновтың «Абылайдың ақырғы күндері», енді міне, Шахмарденнің «Томирисі» – көрерменнің ұлттық сезімін оятып, ұлттық санасын ашатын, «тәуелсіздік» деген тәтті ұғымның қадірін түсіндіретін қойылымдар» [11, 56–5866].

Кейбір қазақ драматургтері қоғамның бүгінгі әлеуметтік проблемаларын, тіпті саяси жағдайларды пьесасына тыққыштап, ғибратнамаға, ақыл айтуға көбірек мойын бұрады, онысы құптарлық-ақ, алайда олар кейде өлі түрде, оқиға желісіне қабыстырылмай, жөнсіз тықпаланып, драманың қақтығыс-шиеленісін бәсеңдететіні бар. Мұндайда естияр актерлар мен епті режиссер қанша қимай тұрса да, театр заңдылықтары мен уақиға қисынына орай, көкейтесті мақсатқа, ортақ мүддеге бағындыру үшін қиқалауға, қысқартуға мәжбүр. Кей тұстары ондай много-диалогтар қанша бағалы, сұлу, келісті, ырғақты болса да, маржандай төгіліп тұрған майлы сөздердің пайдасынан гөрі зияны көбірек болады, талқыдағы ортақ тақырыпқа қызмет етпейді, уақиға желісін жөнсіз ұзынсонарлыққа салып, көрерменнің ішін пыстырып, көкте әуелеп отырған көңіліне қаяу салуы да мүмкін. Сөз қадырын білетін қазақтың «әжептәуір ән еді, пұшық айтып қор қылды» деген шымшымалы әжуә сөзі сондайдан шыққан болуы керек. Қойылымдарда ғибрат сөздер аз, тұшымды және орнында дәл тұруы тиіс.

Бұл тұрғыда, тағы да сол М.Әуезов атындағы академиялық қазақ драма театрының сахнасында қойылған «Томирис» трагедиясындағы Томирис патшайымның Кир патшаға жасырған жұмбағын шешу сахнасы спектакль авторларының біріккен шығармашылық достығы мен мәмілелерінің арқасында (әлбетте, авторлар деп, драматургпен

қоса режиссер мен актерларды да айтып отырмыз), қызықты шешім тапқанын айта кеткен жөн секілді. Егер Томирис Кир патшаның басының ауруының себебін жәй ғана айта салса, онда көрермен драмалық, шиеленіскен сахнадан мүлде құр қалар еді. Ол әуелі өзінің күретамырын кесіп, сосын оны Кир патшаға қайталатуы қандай әсерлі, тартымды. Қаны тасып, желке тұсының солқылынан зардап шегіп жүрген жүрген Кир патша, Томирисінің жұмбақтап айтқан «ақылымен» тамырындағы көтерілген қан қысымынан құтылады, сөйте жүріп скифтердің «емшілігіне» ғана емес, ерлігіне, қайсарлығына көз жеткізеді. Бұл жұмбақ Томирисінің Кир патшаға тарту еткен сыйының астарына жасырынған келесі жұмбақтың маңызын одан сайын тереңдете түседі. Өзімен бірге ала келген бір түп жусанның мәнін түсіндіре отырып, Томирис нақыл-жұмбақтан нақыл-түсіндірмеге көшеді. Бұл тек қана түсіндіру емес, мұнда туған даласынан бір табан да жылжымайтын, тамыры тым тереңге кеткен еркін көшпенділердің идеологиясы жатыр. Спектакльде бұл сахна мынадай сырлы диалогпен өрнектеледі:

«...ТОМИРИС – Сонда, сен Сақ даласына не іздеп барасың? Бізде шаһар да жоқ, сен қызығар байлық та жоқ.

КИР – Байлығы жоқ елді қызғыштай қорып қайтесің?

ТОМИРИС – Біздің елдің байлығы басқа. Оны басып алуға сенің де, сенің әскеріңнен жүз есе қалың қолдың шамасы жетпейді!

КИР – Ол неткен байлық?

ТОМИРИС – Үш түрлі байлық. Әуелгісі - шексіз көк аспан, екіншісі – шетсіз кең дала. Ал, үшінші байлықты мен саған өзім алып кеп тұрмын.

КИР – Үшінші байлығыңды көрсет!

(Томирис бір түп кепкен жусанды көрсетеді)

КИР – Бұл не?

ТОМИРИС – Жусан.

КИР – Жусан?! Қашаннан бері қураған шөп байлықтың санатына қосылып еді?

ТОМИРИС – Жусан – жер қайысқан қалың Сақ! Біз көк аспанның астында, көз жетпейтін далада еркін өскен елміз. Егер тамырымыз жұлынса, біз де құрып жоқ боламыз. Бізді құл қып ұстау қиын, тұяқ астында тапталмайтын тәкаппар жұртпыз! Патшалардың патшасы, Ұлы Кир, саған қураған шөптің қажеті қанша?!» [10, 116] Бір қарағанда, тек әдемі, әсерлі сөздерден құралғандай болып көрінетін осы эпизод, спектакль режиссерінің авторға жасаған тікелей өтініші арқылы жазылып, актер мен режиссер тандемінің ерекше көрінісі ретінде пьесаға енгізілгенін айта кеткен абзал.

Сахна – театр деп аталатын әлемнің бір бөлігі ғана. Шындығында, театр сахнасы театрдың өзінен гөрі ауқымдылау ұғым. Театр – жалпы алғанда, жай ғана ғимарат деп ұқсақ, театрдың сахнасы – тірі ағза, ал, сахна – өмірдің өзі. Сахнадағы актер әйтеуір мінезі бар, сөзі бар жәй ғана адам емес, оның сахнадағы өмірі өзінің адами талаптарымен, немесе жеке мінезімен шектелмейді. Актер өз тұлғасы арқылы, білім-парасат, табиғаты арқылы бүтін бір халықтың бейнесін көрсетеді, тұтас оқиғаны бере алады. Әсіресе, бір шығармашылық мұратта ұғынысқан қос тандем - суреткер режиссер мен суреткер-актер тұтас бір адамдар тобының, тұтас бір халықтың, белгілі бір мемлекеттің, тіпті қоғамның, заманның атынан сөйлейді. Бұған мысал ретінде М.Әуезов театрында 1999 жылы, Б.Атабаевтың режиссурасымен аса

айшықты сахналанған Ә.Кекілбаевтың «Абылай хан» деп аталатын халықтық қаһармандық драмасын атауға болады. Саяси астары бар, ханның кезекті шешіміне қарсылық жасап, тізе көрсетпек болған би-шонжарларға Абылайдың мына тас тілер, темір үгітер сөздері болмаса, уақиға желісі де, хан бейнесі де басқаша мәніс алып кетер ме еді, кім біледі:

«...АБЫЛАЙ:

Пайымдасақ, жұртым, айтқанды

Тақты қисаң – істі қи,

Тәжді қисаң – сөзді қи!

Дарқан кезде - тең сұра,

Қиын кезде – жөн сұра!

Құлым емес, ұлым де,

Өзім тізгін ұстатқан!

Өйтпесеңіз, ал енді

Тайрақтатып төбеке

Шығаратын жайым жоқ

Тентегің мен телінді!

Олар ұл боп, мен құл болсам,

Қалай келсем, дәл солай

Табармын өз жөнімді.

Тақты арға айырбас

Ететұғын мен емес!

Пәтуанды, жұртым, өзің айт,

Бейпіліңе етпей келемеш!

...Ел деп, еміреніп,

Жер деп желпілдегеніміз

Қабақ баққанның қасында

Ештеңе емес көрінді-ау

Он сан баулы қазаққа!?

...Онда сөзді қор қылып,

Сөз бұйдаға салмайын,

Айыпты десең – тағыңды ал,

Жазалы десең – жанымды ал!

Белгілі болды аужайың!» [12]

Кей тұстары тек жазбалы күйінде көбірек әсерлі көрінетін кестелі, шешен сөз боп көрінгенімен, тап осы монолог актер аузымен айтылып, әрекетке көшкенде көрерменге ерекше әсер еткені соншама, толқыған зал ду қол

шапалаққа ұласып, актерлар мен көрермендердің кеуделерін кернеген елжандылық, патриоттық сезімдер тоғысып, бір-бірімен жымдасып кеткендей, сахна мен залды ұлы өнердің арқасында астастырып отыратын «көзге көрінбейтін жіптер» қазықбауша шалынып, күрмеуге келіп, байланып жатқандай әсер қалдыратынын, сахна төрінде Абылай хан мен Кир патшаның, Томирис патшайымның күйіне еніп, ролін атқарған кезімізде өз көзімізбен көріп, жүрегімізбен сезіп, көкірегімізбен түйсінгенімізді айта кеткеннің артықтығы болмас.

Қорытынды

Театр дегеніміз режиссердің суреткерлік ұстанымы негізінде таңдалған тақырыпқа теліген қиял қалыбының өзегі арқылы және актердың тәні мен жан-дүниесінің сахнадағы қозғалыстарының үйлесімділігінен туатын өнер. Суреткерлік тандем деп осы екі өнерпаздың бір кеңістікте, бір уайым мен шығармашылдық достық үндестігін айтамыз. Режиссер қолында қамшысы бар арбакеш, ал актер божыға жегілген жабы емес. Актердың жаны мен тәні бір образды құрап, біртұтастанғанда ғана актер табысқа жетеді, шынайы өнер көрсете алады. Сахнадағы адам мен өмірдегі адамның айырмашылығы да осында. Күнделікті өмірдің адамы елмен араласқанда өзінің сезімін, жанын ашық, «жалаңаштап», жарқыратып көрсетуге тырыспайды. Себебі ол жерде шартты рефлексті қорғаныс реакциясы пайда болады. Оның күлкілі немесе ыңғайсыз жағдайда қалғысы келмейді, ішкі сезім дүниесі ешкімді қызықтырмайды деп ойлайды. Өзі өмір кешіп отырған қоғам одан, төңірегіндегі басқа адамдар сияқты өзін-өзі «тізгіндеп» ұстауды талап етеді. Ол өзінің бүкіл сезімін, тән

толқынысын «уысында» ұстай білуі, ішкі жан-дүниесінің «толқуларын» ақылына бағындыра білуі керек. Қысқасы, өмірде, қоғамда, адамдар арасында өзін «сыр алдырмай», салмақты ұстауы тиіс. Ал актердың мақсаты мүлде бөлек, ол көрерменді сендіріп, «жетекке алып, соңынан ертуі», күлдіруі немесе жүрегін елжіретіп, көзіне жас үйіруі қажет. Актер сөз айтардың алдында, (кейде сөзбен қатарластыра) әуелі ойша, суреткерлік ақылымен жасайтын образын қиял әлемінде орнатады, сосын барып, көрерменнің санасын «сыйқырлап», жүрегіне жетуге тиісті шеберлік әдістерін, сахналық әрекеттерін, қимыл-қозғалыс, ишараттарын жан күйзелістерін, жүрегін «іске қосады».

Адам баласына Жаратушы бір ғана өмір берген. Сол себепті де олар сол жалғыз өмірін қорғаштап әлек, өкінішпен өтпесе екен, төтеге тап болмай аман жүрсем екен деп тілейді. Ал актер адамның сахнада екі «өмірі», екі жан-дүниесі бар. Бірі өзінің нағыз жан-дүниесі де екіншісі - ойнайтын кейіпкердікі. Жалпы актер сахнада бірнеше рольде ойнайды ғой, демек бірнеше адамның жан күйзелісін бастан кешіреді. Сөйте тұра ол бір ғана тәннің иесі. Ал енді бірнеше адамның жан-дүниесін жалғыз тәнді бір адамның бойына қалай қабыстыруға болады? Бір қарағанда бұл өзі оп-оңай-ақ нәрсе болып көрінеді, дегенмен, ол өте күрделі құбылыс және мүмкін де емес, тіпті санаға сыймайтын сияқты.

Бізді қоршаған өмір, театрмен

салыстырғанда сан қырлы, күрделі екені даусыз. Бірақ театр да кей тұстарда өмірден күрделі боп кетеді. Театрдың өз заңдылықтары бар және мұнда уақыт мөлшерлі, қасаң тәртіппен бөлінген. Бір мезгілде театр қабырғасынан тыс, сыртта басқа уақыт жүріп жатады, ал сахнадағы, шымылдық ішіндегі - басқа уақыт. Сахнадағы өмір әдеттегіден әлдеқайда ықшам, сығымдалған. Жай өмірдегі ондаған жылдар сахнада жарты-ақ сағатқа сыйдырылады. Кейде сахнадағы екі-үш сағаттық өмірде тұтас бір ғасырға сыймайтын оқиғалар «өтіп» жатады. Режиссер мен актер, екі суреткерлік тұлға, жан дүниесіне жоғарыда сөз болған кезеңдік кеңістіктердің мұң-мұқтажы, заманалар мен ғасырлар құпиялары мен сырлары сыйып кететін шығармашыл адамдар болуы керек.

Орайы келгенде айта кетер бір жәйт, ұлтымыздың мәдени мұрасын тірілтіп, оны келер ұрпаққа аманаттау мақсатында арнайы шешендік өнер театрын құруды ойластыра жүргеннің еш айыбы жоқ сияқты. Ол шаңырақ – театр өнерінің көрерменге ерекше әсер ететін құрал-тәсілдері арқылы, сонау Майқы биден бастау алатын даланың дара ділмарлары, мұндағы Төле би, Қазыбек би, Әйтеке би сияқты ұлы тұлға шешендері бар, тарихы мың жылдықтарды құрайтын қазақтың сөз өнерінің сан жетпес сырлары мен қылауы көп қырларына тұшындыратын, тамсандыратын, таң қалдыратын тамаша да қасиетті орда болары айдан анық емес пе.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Захава Б.Е. Взаимодействие между режиссером и актером. – М.: Упр. театрами НКП РСФСР, 1934. Б. 33–34.
2. Вахтангов Е.Б. Материалы и статьи / Сост. Ред. Л.Д.Вендровская – М.: Всеросс. театральн. Общество, 1959. Б. 206–207.
3. Тұранқұлова Д. Сахна тілі. Оқу құралы. – Алматы: Білім, 1999. –Б. 15 .
4. Мүсірепов Ф. 5 томдық шығ. жинағы. – Алматы: Жазушы, 1973.–Т. 2. –Б. 44
5. Құндақбайұлы Б. Заман және театр өнері.–Алматы: Өнер, 2001. –303
6. Стефанов В. Драма и композиция. – София, 1965. 33
7. Қарақыпшақ Қобыланды: Төрт перделі, сегіз суретті дастан-драма // Әуезов М. Жиырма томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Жазушы, 1982. –Т.1. –153 б
8. Румянцева Н. Что и как? Театральная жизнь. Заметки из Алма-Аты // Советская культура. 1968. –6 июня (№66). – С. 3.
9. Құндақбаев Б. Мұхтар Әуезов және театр. – Алматы: Ғылым, 1997. –222 б
10. Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. – Алматы: Жазушы, 1971. – 104 б.
11. Шахимарден. «Томирис». Екі бөлімді трагедия. –2000. –Б. 25
12. [Жұмабаева М. Ұлы құрбандық.// Егемен Қазақстан, –2001. 31 қаңтар.–Бб. 56–58.
18. Кекілбаев Ә. «Абылай хан»// 12 томдық шығ. жинағы – Алматы: Өлке, – Т. 6. 1999.– 177б.

Т.К. Жаманкулов, Д.А. Жусип

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

ЗНАЧИМОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТАНДЕМА В РАБОТЕ РЕЖИССЕРА И АКТЕРА

Аннотация. Театральное искусство – это единый живой организм, и так же коллективный труд. В одиночку в театре никто не может заниматься творчеством. В спектаклях театра одного актера также нет работы в одиночку. Спектакль – это творческий труд, который создан благодаря тандему актера, режиссера, композитора, художника и автора пьесы. Каждый актер, в соответствии со своим умением, способен творчески выполнять свою роль и обогащать ее своим собственным стилем, жестом, так же своей природной манерой. Художественный организатор сценической структуры сцены – это режиссер, у которого свои взгляды и виденья данного спектакля. Вот именно это очень важная часть процесса, в котором актер и режиссер представляют собой взаимное понимание творчества и творческий тандем. Однако во многих отношениях есть и аспекты, которые сдерживаются творческими амбициями актера и режиссера и могут не совпадать с желанием того или иного. Когда режиссер начинает вводить в рамки актера с такими высказываниям как «Кто ты такой, когда стою я?», а актер держит позицию «Чем я хуже тебя?», это большой ущерб театру. Сознательное понимание творческого разума и творческого подхода зависит только от умопомрачительного режиссера, воображения и культуры, а так же его интеллекта

и профессиональной этики. Как правило, недостаточно эрудированный и недостаточно начитанный актер начинает повторять движения, знаки и манеры и характеры, которые переходят от роли к роли, обычно, подталкивая его на штамп. Поэтому зритель, который видит данный уже представленный до этого характер в другом спектакле начинает путаться и подвергаться большому диссонансу. От такой работы актера над ролью нет ни какой разницы между положительной и отрицательной. Работа которая подвергает зрителя к отчаянию и не пониманию не является настоящим творчеством. Выполнением сценического образа не является грим, броский костюм или же некие кривляния, это не значит что актер создал образ, характер многие артисты увы, этого так и не поняли. Сценический жест не обязательно зависит от определенных обстоятельств, но большую часть времени требуется понимать жанр спектакля. Если вы не нашли именно такой правильный ритм в монологе, и если вы не нашли точный образ, и то что вы делаете в правильном направлении, то вы можете вызвать смех в зале.

Ключевые слова: действенные слова, декламация, подтекст, монолог, диалог, образ, новые формы и режиссер, актерское мастерство, зрительский вкус, художественный взгляд.

T.K. Zhamankulov, D.A Dzhusip

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

THE ESSENCE OF THE ARTIST'S TASTE OF THE DIRECTOR AND ACTOR

Abstract

Theater art is a unique living organism and a collective effort as well. Nobody can do it individually. The performances of one actor's theater are also not a single work. Performance is an elaboration of collective artists - actors, directors, artists, composers, drama authors and others. Each actor, in accordance with his or her skill, is able to perform his own role in the creative way, and enrich it with their own style, gesture, and mannerism. The artistic organizer of the stage scenic structure, director, has his own peculiarities and views. This is a very important part of the process where the actor and director represent a peer-to-peer understanding of creativity, and a creative tandem. However, in many respects, there are also aspects that are hindered by the creative ambitions of the actor and director. When the director says, "Who are you when I am standing?", And the actor says "I'm no worse than you", it's a serious detriment to the theater. Conscious understanding of creative intelligence and creative approach depends only on the mind-blowing director, his imagination, culture, intelligence, and professional etiquette. As a rule, the insufficiently erudite and insufficiently well-read actor begins to repeat the movements, signs and manner, which move on from role to role, pushing him into cliché. Therefore, the audience in the hall is disturbed, sad, shocked and confused by the role. From such an actor's work on the role, there is no difference between positive and negative. The artistic performance that has made the spectator so desperate is not a true art. The performance of the stage image does not come down to makeup, a catchy costume or some kind of antics, this does not mean that the actor created the image, the character. Many artists, alas, did not understand this. The stage gesture does not necessarily depend on certain circumstances, but most of the time it is required to understand the genre of the performance.

If you didn't find exactly the right rhythm in the monologue, and if you didn't find the exact image, and what you are doing is not in the right direction, then you can cause laughter in the hall and you may be left in the disgrace of the sincere community.

Key words: Action Word, Formal Declaration, Lecture and Complement, Monologue, Dialogue, Chemistry, Heroism, New Forms and Directors, Actor Skills, Audience Tasting, Stage Solution and Culture.

Авторлар туралы мәлімет: Жаманқұлов Тұңғышбай Қадырұлы - Т.Қ.Жүргенов атындағы ұлттық өнер академиясының актер шеберлігі мен режиссура кафедрасының профессоры, ҚР халық артисі, ҚР Мемлекеттік және Жастар одағы сыйлықтарының лауреаты, өнертану ғылымының кандидаты, ЖАК профессоры.
(Алматы, Қазақстан).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru.

Жүсіп Дәрия Әбдімәлікқызы - Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының актер шеберлігі мен режиссура кафедрасының доценті, ҚР Жастар одағы және ҚР Тұңғыш Президенті Қоры сыйлықтарының лауреаты, ҚР еңбек сіңірген қайраткері.
(Алматы, Қазақстан).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru

Сведения об авторах: Джаманкулов Тунгышбай Кадырович - профессор кафедры актерского мастерства и режиссуры Национальной академии искусств им. Т.Қ.Жургенова, народный артист РК, лауреат Государственной премии и премии Союза молодежи РК, кандидат искусствоведения, профессор ВАК.
(Алматы, Казахстан).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru.

Жүсіп Дәрия Әбдімәлікқызы - доцент кафедры актерского мастерства и режиссуры Национальной академии искусств им. Т.Қ.Жургенова, лауреат премии Союза молодежи и премии Первого Президента РК, заслуженный деятель РК. (Алматы, Казахстан).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru

Author's bio:

Zhanymkulov Tungyshbay Kadyrovich - Professor of Acting Skills and Directing Department of the National Academy of Arts named after T.Zhurgenov, People's Artist of the Republic of Kazakhstan, Laureate of State and Youth Union Awards, Candidate of Art Studies.
(Almaty, Kazakhstan).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru.

Zhusip Darya Abdumalikovna - Associate Professor of Acting Skills and Directing Department of the Kazakh National Academy of Arts named after TK Zhurgenov, Laureate of the Youth Union of the Republic of Kazakhstan and Foundation of the First President of the Republic of Kazakhstan, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan.
(Almaty, Kazakhstan).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru



MPHTH 18.67.28

Z. Dolidze ¹

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

CLASSIC DRAMATURGY AND ARTISTIC LITERATURE IN FILM (THE CINEMATIC ADAPTATIONS OF RUSSIAN DRAMATURGY AND LITERATURE IN THE FILMS OF AKIRA KUROSAWA)

CLASSIC DRAMATURGY AND ARTISTIC LITERATURE IN FILM (The Cinematic Adaptations of Russian Dramaturgy and Literature in the Films of Akira Kurosawa)

Abstract

The article Classic Dramaturgy and Artistic Literature in Film discusses Russian Dramaturgy and Literature transferred into the Japanese environment in the Films of Akira Kurosawa. The author of the article describes the methods of adaptation that used Mr. Kurosawa to get the trust of filmgoers on the example of three films, «The Idiot», «The Lower Depths», and «Dersu Uzala». However not all the films received positive feedback from critics, but in general they convey the inner attitude of the filmmaker and have the common inspiration of Russian drama. The main principles of Bushido, strong sense of sympathy and compassion, perfect moral dignity, inability to compromise, action of internal faith were shown in most films of Kurosawa. Dr. Zviad Dolidze makes a conclusion that the abovementioned works are significant examples of how the expressive, wise and talented film director masterly could transfer the popular dramaturgy and literature in the cinematographic frames.

Key words: dramaturgy, play, adaptation, filmmaking, Japanese cinema

Introduction

The practice of screen versions of foreign writers' works existed in Japanese film since the silent era. It was a peculiar cultural translation, which became a tradition within the first several decades in the history of Japanese cinema. Among them were the cinematographic adaptations of Russian literary and dramatic classics and mostly their plots have been transferred into the Japanese environment. In the early fifties of XX century already known Japanese film director, Akira Kurosawa decided to carry out his old dream by transferring on the screen Fyodor Dostoevsky's popular novel «The Idiot».

During the preparation period, Kurosawa seven times re-read the novel that, as it is possible, to understand more deeply the soul of it, the emotions of the characters. The first part of this film was named «Love and Agony», and the second – «Love and Hatred». The director had transferred action of the novel from Russia in Japan, on Hokkaido and also replaced epoch – from the sixties of the XIX century into the forties of the XX century. Accorded with it, there was renamed the characters too. Kurosawa was encouraged that this project was a great examination for him. He believed that the audience understands his position and said – the film director should not lie and therefore he will get the trust of filmgoers [1, 21p.].

Methods

As it seems, Kurosawa wanted to make his best film that's why he was strongly involved in his work and desired that the straight photographing of Dostoevsky's novel will be better, but he did not foresee many details and what is the main thing – this novel is more psychological and inner,

but nobody can transfer all of them into the film. Besides he did not want to hear about any free interpretations.

The uniqueness of this project is in the remaking of the place of action. Hokkaido is a familiar and exotic place for Japanese people. The national culture is integrated with the western culture there. It is inimitable in its beauty and architectural style, which are different from stylistic peculiarities of other Japanese islands. Maybe Akira thought that substandard, not Japanese conduct of his film heroes will be acquitted. From the first parts, he vindicated the atmosphere of cold and caused by it the separation from family warmth and amusing unbalance. With that end in view, Kurosawa especially set many close-ups. Because of this film was named as a «Film of Eyes» [2, 85p.].

The cameraman Toshio Ubukata worked extremely. His fascinating angles and effective shadows enriched the expressive side. In one episode he did such maneuvers of illuminating types of equipment that those were moved with actors. But in another scene, Ubukata used one of the assistants as a shadow of the actor. By all of these, he reached the peculiar beauty.

At the rehearsals and in the shooting period Kurosawa spent much time on opening the heroes' characters. His views coincided with the main hero of «The Idiot» that's why he tried to thoroughly show the simplicity of Dostoevsky, the infinite compassion in someone else's misfortune. Masayuki Mori, this surprisingly intelligent actor appeared in such new manner and also in a strange role with interesting spiritual trouble, that he could set an example to other actors emotionally. In contrast to this Toshiro Mifune worked a lot for making his hero more convincing but in many cases, his play was surface and

weak. He had never been good in the roles of selfless lovers what clearly is shown in this film.

In the middle of 1951 Kurosawa prepared the first version of «The Idiot» which lasted 4 hours and 25 minutes, but the film company «Shochiku» decided to reduce it – the film was almost half diminished. Akira was angry but could not do anything. The result was the fact that in «The Idiot» was preserved the overall mood of the literature work but the cutting of some fragments had a destructive impact on the film. That formed many rough passages, specific shortcomings, and disturbances of narrative rhythm. The uneven theatrical constructions were stamped to the common balance of the film, especially in its first part.

Japanese film critics did not like «The Idiot». It was nicknamed as «An ambitious project» [3, 17p.] and was criticized as an inappropriate to the traditional melodrama and radically different from films realized by «Shochiku». In itself «The Idiot» was very personal for Kurosawa. He believed that he made a good film, did everything as he planned and did not share the positions of film critics. Moreover, he was convinced that this film as entertainment had not failed because the filmgoers wrote many letters to him and expressed their support. Kurosawa suggested that «The Idiot» was a new variety of Japanese film melodrama which was understandable for the audience only [4, 27 p.] and for him Dostoevsky was the favorite author, was the one who writes most honestly about human existence, «he seems terribly subjective, but then you come to the resolution and there is no more objective author writing» – declared Kurosawa [5, 21 p.].

Results

This film first time was shown abroad after 12 years. For foreigners who did know neither the creation of Dostoevsky nor the Japanese culture, «The Idiot» was a strange film. The experts noted the low standards of actors, the poetic patterns, the striking manifestations of the writer's spiritual world, etc. In addition, there were some comments about very lengthy narration, the feeble development of characters, and the experiments of old-style shooting technique [6, 36 p.]. The time passed and «The Idiot» reached to the homeland of Dostoevsky. In contrast to the western critics, Russian researchers gave a positive assessment of the film and recognized that this majestic work was the first screen meeting with the real Dostoevsky [7].

The western and the eastern is skillfully combined in «The Idiot». Certainly, the narrative line is non-traditional and it has unexpected ways of plot development. Kurosawa decided to make this adaptation because he felt spiritual and aesthetic compatibility with Dostoevsky. He accented everything on a text and reported and discussed the main problem – the spiritual destruction of the pure human being. In spite of his sincere attempts, the film left the impression of the theatrical performance.

The second film adaptation of Russian dramaturgy made by Kurosawa was «The Lower Depths» (1957) based on the play of Maxim Gorky. In his youth years, Akira often attended Tsukiji small experimental theatre, which worked with the methods of Stanislavsky, Meyerhold, and Reinhardt. The play of Gorky was in the repertory of this theatre. So Kurosawa wanted to stage this play in theatre but last moment decided to make the film. He changed the epoch and place from Russia in Japan in this project too. He also changed

something in the original of Gorky but left the common inspiration. Kurosawa never liked an idea of one private film star so he presented an ensemble of actors. It was an innovation. The film had not any leading character and consisted of small stories which created the balance for each other and reached the high realism.

Before the shooting, the film group had tiring rehearsals for 40 days. Akira trained the actors in sordid costumes. They had only one exterior and one interior. The actors: Toshiro Mifune, Isuzu Yamada, Minoru Chiaki, Ganjiro Nakamura, and others easily played their parts. It was the great merit of a film director. There is clearly shown in this film an attitude of Kurosawa that social criticism is much less useful than painful research of human depths and desires. Of course, the description of vital complications was one of the main subjects for Kurosawa and that's why he bravely appealed to the creative work of Gorky.

«The Lower Depths» continued the search of Kurosawa: illusion against reality – most of his heroes are in the pincers of illusion and could not deliverance from them. Only the cleric man feels reality. The story is more consistent than the life itself – noted researcher Donald Richie, who named this film as a claustrophobic drama [8, 76 p.].

Kurosawa used Bakabayashi – the kind of traditional Japanese music with flute, drums, and clappers. This is the festive music but the director gave it the opposite reason – by this he wanted to underline the tragic frame of mind, to explain the atmosphere of indignation and anger what took place in the Edo period's Japan by political-economical situations and which were described in the satiric poems and entertainments of those times. Herewith Akira transferred the plot of Gorky's play

in the Japanese flophouse in order to be clear for his compatriots. He was guided by sceneries and dramatic style of Tsukiji theatre, put many theatrical nuances in this film and bound them by comic episodes and phrases for discharging its dynamism. Despite all a foresaid «The Lower Depths» is Japanese only superficial.

Discussion

The film was shown in Japanese cinemas in 1957. Its dynamic camera work and montage, which were extremely equivalent to the severe existence of its characters, emphasized unhealthy situations, an absence of the personal life and the opportunities of escape from that infernal abyss where the heroes live are either a death or a crime. They «fight» against the harsh reality by drinking alcohol. «The Lower Depths» provides a fine example of how the man feeds on dreams and self-deception to make life bearable» [9, 18 p.]. Such circumstances and the final episode had a very oppressive effect on the audience and critics were strictly against the director.

«The Lower Depths» is an experiment of Kurosawa, where the author wanted to clear up how far he could go by describing the uncompromising reality, by his rehearsal methods, by using the several cameras, how he combined the cinematographic techniques and theatrical space, the specificity of theatre with film dialogue and the play of film actors.

After five years this film was distributed abroad. For the most part, it received positive evaluations as a visual magic work [10, 34 p.]. For foreign film critics despite amazing melancholy, it was the best cinematographic translation of Gorky's play. Kurosawa presented the newest, emotional vision of characters who tried to run away from reality, dreamed

about survival, etc. This film is peculiarly the intellectual work what satisfied the filmgoers and raised the thoughts but some researcher considered that this adaptation was more boring than the same play's adaptation made by Jean Renoir and «the hopeless inertia and instinctual folly of Gorky's characters comes over, but it does so inexcusably static cinema» [11, 149 p.].

The fairness demands to mention that «The Lower Depths» as the evidence of the author's determined effort is Akira Kurosawa's only film product which was not properly researched, interpreted and evaluated by critics.

Kurosawa's film «Dersu Uzala» (1975) was based on two stories of Vladimir Arseniev. This project became one of the most successful by its poetic considerations, amazing landscapes, and experimental aspirations. The main character is a distinctive mystical man jointed with nature. Akira had read the novels of Arseniev in his youth and wanted to film these but because of different cases, he could not do it. In 1973 Kurosawa received an offer from the Soviet Union about participating in the new film project as a director and to select the subject himself. He decided to film those stories and found the book of Arseniev for reading it once again.

«At first you need to carefully interpret the novel and then transfer it to the screen. Some people think that the film must be made in accordance with its literary original. I do not think so – in the novel, there is a description of the hero's psychological conditions, but in the film, the hero must to show his feelings by motion and speech. On this exactly is based on the difference between literature and cinematography. In short, I suppose that it is necessary to make important changes in the plot of the novel and then

shoot the film. Otherwise, this film will be unfit» – indicated Kurosawa [12, 19 p.].

The shooting of this Soviet Union-Japan jointly made work began in May of 1974. The director worked in a new manner. This film should have been poetic, intimate one about the unity of human and nature, about the harmonious relations between them. Akira especially did not make accents on the dramatized narration and preferred the adventure plot. The film is dedicated to the cognitive opposed, superficially different from each other two persons, to their sincere friendship and to the surrounded them space.

The shooting lasted for a long time. Every day the shooting group spent many hours for expressive determination of the frame, for its plastic improvement. Kurosawa did not like the filmmakers who issue the necessary orders before the shooting and then go to speak with journalists. He did everything himself, carefully observed every detail, and specified all locations, found more interesting places, exclusively worked with actors. The dramatic composition of this film did not allow him the opportunity of describing and showing every character properly. Though he simply talked about how he sees any scene, never called the actors to play in clear frames, but asked to impress the individuality and to act freely.

The weather had prevented from completing the work. In October when suddenly came the snow and the season changed to winter, Kurosawa gazed out of his hotel window at the thickly falling snow and sighed, «I feel just like Napoleon» [13, 98 p.]. He was forced to change the shooting plans which led the new challenges.

«Dersu Uzala» became the important indication in the creation of Akira Kurosawa. It is a story about a simple and

tidy man who lives in nature as an integral part of it. He perceives everything in nature and by his own ways fights for saving it. At the same time, this film is a protest action against the current ecological disasters in the world. Kurosawa by this position wanted to inform everyone about the care of nature. The second topic of the film is a friendship and it is established by a common interest – by the love of nature. Those two subjects «Human and Nature» and «Human and Human» run through the film and give it real greatness and genius.

Conclusion

Kurosawa as a descendant of samurai had many features which were characterized for the representatives of this class: The strong sense of sympathy and compassion, perfect moral dignity, inability to compromise, the action of internal faith. All of these were coming from the Bushido – the code of ethics. In general, the main principles of Bushido were shown in most films of Kurosawa and maybe it is wonderful for someone these are shown in «Dersu Uzala» too. By his example of living, the main hero answers one of the rules of Bushido – «Face both man and nature and learn». Although he is not a samurai, but an ordinary hunter. By Dersu Kurosawa created a character who shows an innocent face of life, human harmony with nature and herewith recognizes how small and powerless is a man against nature. «His ethical code and his way of life are indeed identical» [14, 159 p.].

The film was demonstrated in Japan from August 1975. Japanese audience liked it very much. The same time «Dersu Uzala» was presented at the Moscow International Film Festival where it won the first prize – the Gold Medal. Next year

it won the other, more high-level prize – Oscar for the Best Foreign Language Film. In 1977-1978 the film and Kurosawa were awarded by several European prizes. Akira declared that he wished to receive resembling honorary awards for a film made in Japan but unfortunately Japanese producers were not too eager to invest a lot of money for such production [15, 29 p.].

Because of the great successes of «Dersu Uzala» in the international arena, many Japanese critics who never liked the films of Kurosawa changed the politics and praised his last work. Akira was in the heyday of fame. He felt new energy and a deep faith in the future. By making this adaptation he confirmed that using the foreign materials he could create the film what was the clear displaying of Asian philosophy and art. In the conversation with film critic, Judy Stone Akira had stressed that human beings must be more modest toward nature because we are the part of it and need to exist with it more harmoniously. If nature is destroyed we will be destroyed too. So we can learn a lot from Dersu [16, 56 p.]. Hence it is clearly shown that this character was one of the favorites of Kurosawa, the splendid statue of his imagination and sensitivity.

All above-mentioned works were the remarkable translations of foreign, in this case, Russian dramaturgy and artistic literature into the films of Akira Kurosawa (it is broadly known that this man also made the fascinating cinematographic adaptations of William Shakespeare plays). They are the significant examples of how the expressive, wise and talented film director masterly could transfer the popular dramaturgy and literature in the cinematographic frames. That's why Akira Kurosawa is internationally well known as a great filmmaker and an excellent artist.

References:

1. A Personal Record // Film Quarterly. – 1960. – № 1. – P. 20–30.
2. Последний император // Коммерсантъ. – 1998. – С. 9.
3. Prince Stephen. The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa. – 2nd, revised. – Princeton University Press, 1999. – P. 223 – 225
4. Sarris A. Akira Kurosawa. Interviews with Film Directors. – London: Avon, 1969. – P. 557.
5. A Personal Record // Film Quarterly. – 1960. – № 1. – P. 20 – 30.
6. Silverstein Norman. "Kurosawa's Detective-Story Parables." Japan Quarterly 12, no. 3 (1965). – P. 351 – 354.
7. Юткевич С. Шекспир и кино. – Москва: Наука, 1973. – P. 271.
8. Richie D. A Hundred Years of Japanese Film. – Tokyo: Kodansha International, 2005. – P. 317.
9. Erens P. Akira Kurosawa: A Guide to References and Resources. – Boston: G.K.Hall &Co, 1979. – P. 135.
10. Davies, Anthony. Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, and Akira Kurosawa. New York: Cambridge University Press, 1988. – P. 59
11. Wolf, William. "Wisdom from Kurosawa." New York Magazine, October 20, 1980. – P. 91 – 94.
12. Юрий Соломин: В Малом театре классику не переделывают // Литературная газета. – 2013, №4. – С. 18 – 20.
13. Nogami T. Waiting on the Weather. Making Movies with Akira Kurosawa. – Berkeley: Stone Bridge Press, 2006. – P. 296.
14. Richie D. The Films of Akira Kurosawa. – Berkeley: University of California Press, 1984. – P. 280.
15. Galbraith S. The Emperor and the Wolf: The Lives and Films of Akira Kurosawa and Toshiro Mifune. – New York: Feber and Feber, 2002. – P. 848.
16. Stone J. Eye on the World: Conversations with International filmmakers. – Los Angeles: Silman-James Press, 1997. – P. 826.

Звиад Долидзе

*Грузинский университет театра и кино имени Ш. Руставели
(Тбилиси, Грузия)*

КЛАССИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В ФИЛЬМАХ (Кинематографические адаптации русской драматургии и литературы в фильмах Акиры Куросавы)

Аннотация

Статья Классическая драматургия и художественная литература в фильмах рассматривает русскую драматургию и литературу, перенесенные в японскую среду в фильмах Акиры Куросавы. Автор статьи описывает методы адаптации, к которым прибегал г-н Куросава, чтобы завоевать доверие зрителей, на примере трех фильмов: «Идиот», «На дне» и «Дерсу Узала». Хотя не все фильмы получили положительный

отзыв от критиков, в целом они передают внутреннее отношение режиссера и сохраняют общий дух русской драмы. Основные принципы Бусидо: чувство сострадания, высокая нравственность, непоколебимость, внутренняя вера показаны в большинстве фильмов Куросавы. Звиад Долидзе приходит к выводу, что упомянутые фильмы являются примером того, насколько мастерски выразительный, мудрый и талантливый режиссер может передать знаменитые

Ключевые слова: драматургия, пьеса, адаптация, постановка, японское кино

Звиад Долидзе

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

ФИЛЬМДЕРДЕГІ КЛАССИКАЛЫҚ ДРАМАТУРГИЯ ЖӘНЕ КӨРКЕМ ӘДЕБИЕТ

(Акира Куросава фильміндегі орыс драматургиясы мен әдебиетінің кинематографиялық бейімделуі)

Аңдатпа

Аталмыш мақалада Акира Куросаваның фильмдерінде жапон ортасына алып келінген орыс драматургиясы мен әдебиеті қарастырады. Мақала авторы көрермендердің сеніміне ие болу үшін Куросава қолданған бейімделу әдістерін үш фильм негізінде сипаттайды: «Идиот», «На дне» және «Дерсу Узала». Фильмдерінің барлығы дерлік сыншылардан оң пікірін ала қоймаса да, ол фильмдерде режиссердің ішкі көзқарасы мен орыс драмасының жалпы рухы сезіледі. Бусидоның негізгі принциптері: жанашырлық сезімі, жоғары адамгершілік, табандылық, ішкі сенім Куросава фильмдерінің көпшілігінде көрсетілген. Звиад Долидзе аталған фильмдер дана, әрі талантты режиссердің танымал драматургия және әдебиет туындыларын кино тілінде қаншалықты шебер жеткізе алатындығына мысал болатындығы туралы ой түйеді.

Түйін сөздер: драматургия, пьеса, бейімдеу, қойылым, жапон киносы

Author's bio

Zviad Dolidze — professor in Film Studies of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University. Dean of the Faculty of Arts Sciences, Media and Management. (Tbilisi, Georgia)
e-mail: z_dolidze@gmail.com.

Авторлар туралы мәліметтер:

Звиад Долидзе — Шота Руставели атындағы грузин театр және кино университетінің кинотану профессоры, өнертану, медиа және менеджмент факультетінің деканы. (Тбилиси, Грузия)
e-mail: z_dolidze@gmail.com..

Сведения об авторах:

Звиад Долидзе — профессор киноведения Тбилисского театрального университета имени Ш. Руставели. Декан факультета искусствоведения, медиа и менеджмента. (Тбилиси, Грузия).
e-mail: z_dolidze@gmail.com.



МРНТИ 18.41.07

В. Ю. Кудрявцев¹

¹ Харьковский национальный университет
искусств им. И.П. Котляревского
(г. Харьков, Украина)

ЖАНРОВО- СТИЛЕВАЯ ПАРАДИГМА ФРАНЦУЗСКОЙ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПЕСНИ «NOËL» ИЗ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА Ж. МАССНЕ «ЗИМНЯЯ ПОЭМА»

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ПАРАДИГМА ФРАНЦУЗСКОЙ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПЕСНИ «NOËL» ИЗ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА Ж. МАССНЕ «ЗИМНЯЯ ПОЭМА»

Аннотация

На основе анализа «Noël» – центрального номера «Зимней поэмы» Ж. Массне установлены свойства его жанрово-стилевой парадигмы. Жанрово-стилевую парадигму «Noël» из вокального цикла «Зимняя поэма» Ж. Массне характеризуют: опора в качестве жанрово-стилевого прообраза на жанр «poël» как структурной единицы французской Рождественской литургии; стилевая установка на глаorialность; сакрализация символики земной и небесной идиллии; эпический тон повествования; взаимодействие сюжетов Рождественских историй, почерпнутых из двух сакральных источников – Евангелия от Луки и Евангелия от Матфея; интонационная компенсация отсутствующего в вербальном тексте поэмы А. Сильвестра образа пастухов; концентрация и вертикализация событий Священной истории в интонационной драматургии первого раздела поэмы.

Ключевые слова: poël, рождественская песня, глаorialность, сакрализация идиллического, вокальный цикл.

Введение

Данное сочинение французского композитора на слова Арманда Сильвестра отличается сакрализация идилического. Эта главная идея вокального цикла концентрированно представлена в третьем номере «Noël» («Рождество»), играющем роль сакрального центра пятичастного цикла. Драматургическая функция сакрального центра цикла, освященного семантикой Рождества, позволяет именовать его как «Рождественскую поэму».

Предлагаемое нами наименование №3 как «Рождественской поэмы» обусловлено его жанровой принадлежностью и комплексом взаимодействующих с ней сюжетных мотивов. «Noël» Ж. Массне представляет собой композиторскую интерпретацию такого «вида рождественских песен» (то есть, жанра), характерных для Франции, как «poël», что относится к числу литургических [1, с. 24].

Церковное происхождение «poël» как литургического жанра обуславливают его особенности, касающиеся места, времени и предназначения исполнения. Генезис французского «poël» как рождественской песни литургического происхождения характеризуется сакральным хронотопом: место его исполнения – церковь, время – рождественский период, исполнительское предназначение – церковные певчие и паства.

«Noël» – уникальное сочинение в контексте не только «Зимней поэмы», но и всего камерно-вокального творчества Ж. Массне, что обуславливается присущей ему сакральной символикой. Если до сих пор композитор стремился к развитию темы любви лирического героя, то «Noël» посвящен раскрытию темы

Рождества Христова, что способствует трансформации содержания всего вокального цикла в целом, остальные четыре части которого, окружающие «Noël», характеризуются изложением темы «лирических страданий» романтического героя. Однако под влиянием интонационной символики «Noël» преобразуется содержание и №№ 1, 2 и 4, 5, вербальный текст которых рождественских ассоциаций не содержит. В результате введения рождественских интонационных символов «земная любовь» как сквозная тема вокального цикла обретает сакральный характер. Таким образом, изучение специфики воспроизведения сакрального сюжета в вокальном цикле Ж. Массне, как правило, тяготеющего к раскрытию индивидуального чувства, составляет актуальную задачу современного музыковедения.

Методы

Методология исследования основана на компаративном анализе, предназначенном для сопоставления последовательности расположения этапов Сакральной истории в евангелиевском первоисточнике и вокальной поэме Ж. Массне, а также жанрово-стилевых особенностей церковного «poël» как рождественской песни французской литургии и музыкально-поэтического сочинения французского композитора.

Проблематика данного исследования содержит значительную научную новизну, поскольку не становилась предметом изучения ни в отечественной, ни в зарубежной исследовательской литературе. Тем не менее, в исследовательский контекст научной работы вовлечены сведения о «poël» как рождественской песне французской

литургии, почерпнутые из труда А. Коробовой [1, с. 41], и общие сведения о мелодическом и гармоническом стиле композитора, отображённые в «Noël», содержащиеся в докторской диссертации техасского музыковеда Chae Eunhee [2].

Результаты

Результаты исследования обусловлены раскрытием сущности и специфики жанрово-стилевой парадигмы «Noël» из вокального цикла «Зимняя поэма» Ж. Массне.

Что касается тематики «ноël» как литургического жанра, то ее отличает наличие ряда взаимодействующих образов и сюжетных мотивов, их объединяет общий сюжет «о пастырях вифлеемских, который изложен в Евангелии от Луки (2.8)» [1, с. 24]. Как подчеркивает А. Коробова, рождественские песни «роднит концентрация вокруг основных мотивов библейского сюжета: благословение ангелов, поспешное отправление пастухов в Вифлием и их поклонение Младенцу и Богоматери» [1, с. 28]. Коробова, исходя из значимости «рождественских яслей и значимости в фабуле пастырей вифлеемских» отводит важное место в рождественской композиторской музыке пастушескому компоненту. Связанный с инструментальной сферой, он «нередко становился основным репрезентантом рождественской темы». Кроме того, «само пение и музицирование в церкви у рождественских яслей» [1, с. 28] также было связано с идиллически-пастушеским символическим контекстом. Важным содержательным аспектом является структурно-смысловое соотнесение рождественской песни французской литургии с этапом

церковного прославления, сопряжённый «со словами “Слава в вышних Богу”» и молитвословием [1, с. 29]. «Noël» в контексте литургии непосредственно связан с третьей частью мессы «Gloria», что и определяет глаorialный (славильный) характер рождественской песни как ее жанрово-стилевую черту. Введение «ноël» означает трансформацию missa из ordinarium в proprium, что обусловлено содержанием рождественской песни. Это означает, что «ноël» обладает функцией тропа [3, с. 41] – «вставного номера» в богослужение, способствуя его превращению в литургическую драму. Введение «ноël» в богослужение специфицирует его рождественское содержание, привносит в литургию драматически-действенный, событийный контекст.

Дискуссия

Действенный контекст рождественской литургии детерминирован самим содержанием «ноël», в котором обязательными компонентами являются вертеп как декоративный фон и ведущий смыслообраз синтетического характера, поскольку с ним связывается символика Вифлеемской звезды, Святого Семейства, яслей, Агнца Божьего – прообраза будущего жертвоприношения во имя спасения рода человеческого; хор ангелов, провозвещающий рождение Христа; поклонение и дары царей – волхвов, предназначенные Младенцу.

Трактовка «ноël» как тропа позволяла сообщать ему, наряду с традиционными чертами литургического пения и вне-литургические (паралитургические, по определению И. А. Гарднера) [4, с. 143] черты, благодаря чему проявлялись свойства определенного

композиторского стиля. В результате благодаря «поёл» наблюдается концертное «превышение» обиходно-литургической функции в связи с сообщением сценам «благоговейного поклонения пастырей вифлеемских» и «веселия пастушеского» [1, с. 28] не только черт концертности, но и театральности.

Какие же музыкально-поэтические символы в «Noël» Ж. Массне. соответствуют «тематической парадигме» [1, с. 28] церковного жанра французской рождественской песни? Для ответа на данный вопрос следует, прежде всего, обратившись к методу компаративного анализа, сравнить текст евангельского первоисточника от Луки [5, с. 61], выделив в нем этапы развития эпического действия, и сюжетную организацию вокальной поэмы Ж. Массне. Реализуя данную научную задачу, следует исходить из того, что сюжет вокальной поэмы основан на двух уровнях оформления художественного текста: собственно вербального и интонационно-драматургического, между которыми формируются связи на основе принципа дополнительности [6, с. 61]. Композитор посчитал недостаточным с точки зрения раскрытия деталей рождественского сюжета поэтический текст А. Сильвестра, компенсируя имеющиеся в нем «пропуски» введением в музыкальную драматургию интонационных символов, расположенных в инструментальных фрагментах, исходя из программного содержания «Noël». В результате «интонационная фабула» вокальной поэмы Ж. Массне [1, с. 29] превышает сюжетный ряд стихотворения, устремляясь к литургическому прообразу.

Сакральный сюжет в Евангелии от

Луки отличается лаконизм в изложении событий. Введение в рождественский хронотоп (место действия – поле близ Вифлеема, время действия – ночь) и показ образа пастухов, сторожащих стадо, представляют собой 1-ый этап развития сюжета («Неподалеку от тех мест были пастухи, они жили в поле и сторожили ночью на пастбище стадо») [1]. Подчеркнем, что евангельское введение в рождественский хронотоп сопрягается с сакрализацией земного времени – пространства и соответствует жанровым показателям идиллии.

Второй этап сакрального действия, исходя из его содержания, следует определить как явление Ангела («Перед ними предстал ангел Господень, и сияние Славы Господней озарило их») [1]. Наличие данного смыслового прообраза Евангелия обуславливает глориальный характер церковного «поёл» и его расположение в структуре литургии (в контексте Gloria). Начиная с этого этапа, в Рождественской истории осуществляется взаимодействие небесного и земного измерений.

Третий этап развития евангельского сюжета, связанный с речью Ангела, обращенной к пастухам, наиболее событийный, концентрированно представляет последовательность фрагментов: описание охватившего пастухов страха Господня, его преодоления и Благой Вести («И их охватил великий страх. Но ангел сказал им: — Не бойтесь! Я несу вам радостную весть – великую радость для всего народа. Сегодня в городе Давида родился ваш Спаситель – Помазанник, Господь! Вот вам знак: вы найдете ребенка, который лежит спеленутый в яслях») [1]. Данный этап носит характер пророчества. В третьем этапе

развития сюжета содержится прием «рассказ в рассказе», предмет описания, в котором – центральное событие Евангелия – Рождество Христово.

Четвертый событийный этап представляет собой второе восхваление Господа, продолжение «глориальной» тематики: «И вдруг рядом с ангелом предстало небесное воинство, восхвалявшее Бога: — Слава Богу в вышних небесах! Мир на земле людям, которых Он полюбил!» [6]. Гимн Господу, воспеваемый небесным воинством, в музыкальном отношении означает переход от «соло» Ангела к ангельскому хору.

Пятый этап в развитии евангельского сюжета охватывает следующую событийную «цепь»: «Когда ангелы вернулись на небо, пастухи стали говорить друг другу: “Пойдемте в Вифлеем, посмотрим на то, что там случилось и о чем поведал нам Господь”» [1]. Пятый этап включает в себя такие события, как возвращение ангелов на небо и речи пастухов, решивших следовать в Вифлеем, с тем, чтобы лицезреть Младенца. О том, что данный фрагмент является собой единый сюжетный этап, свидетельствует синтаксическая конструкция фразы, представляющей собой одно сложное организованное предложение.

Шестой этап развития евангельского повествования посвящен достижению цели отправившихся в путь пастухов – видению Святого Семейства («Они поспешно отправились в путь и нашли Мариам с Иосифом и ребенка, лежащего в яслях») [4]. В результате пути пастухов сменилось место и время действия Рождественской идиллии: от ее земного толкования осуществился переход к сакральному центру.

Седьмой этап представляет собой

рассказ пастухов о Благой Вести, изложенной им Ангелом Господним («Увидев его, они рассказали то, что им было сказано об этом ребенке») [5]. Седьмой этап – второй «рассказ в рассказе» Рождественской истории.

Восьмой этап – всеобщее удивление, вызванное рассказом («Рассказ пастухов удивил всех, кто его слышал») соотнесен со следующим – девятым этапом, согласно которому одна лишь Мариам «все запоминала и размышляла об этом» [5].

Этапы 6, 7 и 8 представляют собой события, происходящие в Ветхей в Святую ночь: время и место действия еще одной сакральной идиллии.

Десятый этап представляет собой своеобразную «зеркальную репризу»: вслед за небесным воинством, вернувшимся в Господне царство, домой возвращаются и пастухи, славившие Бога («А пастухи вернулись назад, прославляя и восхваляя Бога за все, что им довелось увидеть и услышать: все было так, как сказал им ангел») [6]. Тем не менее, возвращение в пространство-время земной идиллии не происходит: пастухи словно бы берут на себя выполнение функции Божьих Вестников – Ангелов, неся Благою Весть миру. Это – третий глориальный фрагмент евангельского сюжета, в котором воспевают Господа уже не Ангел и небесное воинство, а земные пастухи. Кроме того, следует также подчеркнуть, что принцип «рассказ в рассказе» здесь остается как бы «за скобками» сакрального действия.

Заключительный – одиннадцатый – этап развития действия также носит пророческий характер – наречение Младенца именем Иисус, предназначенным Ему изначально («Через восемь дней ... Ему дали имя

Иисус – имя, которым назвал Его ангел еще до зачатия») [6]. Два пророчества – Рождества Христова и Его наречение предначертанным Ему изначально именем – образуют своеобразную «раму» Евангельского сюжета, что позволяет считать выявленные нами два начальных этапа (пастушескую идиллию и явление Ангела) своеобразным «введением» Рождественского повествования.

Представленные этапы развития евангелиевского сюжета разномасштабны с точки зрения их событийной насыщенности: наряду с монособытийными, здесь содержатся и полисобытийные фрагменты, в которых в силу непосредственной роли причинно-следственных связей некая череда событий предстает в процессуальном виде. Одним из признаков Рождественской истории является принцип перемены функций, связываемых с ее участниками: пастуха из слушателей обретают функцию Вестников Божиих. При сохранении роли и значения идиллии как сакрального места действия и жанра происходит трансформация ее расположения: из пастушьих полей – в вертеп.

В трех частях вокальной поэмы Ж. Массне сакральный сюжет получает оригинальную трактовку, во многом обусловленную «парнасским» стилем французского искусства конца XIX столетия. Это означает, что композитор, интерпретируя евангелический сюжет, акцентирует внимание на его идиллической составляющей. В результате вся вокальная поэма обретает жанрово-стилевую форму идиллии, разворачивающейся как в пастушеском, небесно-ангельском хронотопе, так и сердечно-душевном «храме» лирического героя. Однако,

помимо жанрово-стилистических черт идиллии, вокальная поэма Ж. Массне включает в себя широко понимаемый глагольный пласт. Образ Славы Господней и ее восхваления, содержащийся в Евангелии, обуславливает глагольный характер не только церковного, но и «Noël» из вокального цикла Ж. Массне, определяет его центральное расположение не только в структуре литургии (в контексте Gloria), но и вокального цикла композитора, находя свое воплощение во взаимодействии небесного, земного и индивидуально-личностного измерений.

Введение в рождественский хронотоп музыкально-поэтического «Noël» Ж. Массне-А. Сильвестра, что соответствует первому этапу развития евангельского сюжета, отличает своеобразие. Отсутствие образа пастухов в поэтическом тексте компенсирует фортепианная прелюдия, наличие пасторальных образов в которой способствует сообщению ей соответствующей сакральной функции, экспозиции символического развертывания времени-пространства Рождества. Одноголосная мелодия в парнасском стиле [7, с. 115], в которой простота «строгого напева» сочетается с просветленностью и нежностью «пастушьего наигрыша» предстает в качестве инструментальной «программы» Рождественской вокальной поэмы. Наиболее красноречивым свидетельством «пастушьей» семантики в программном фортепианном вступлении, наряду с одноголосностью изложения, опирающегося на восходящие кварто-квинтовые ходы, соединенные между собой секундами, является финальная секстоль, изложенная 16-тыми,

предстающая как символ виртуозного завершения пастушеской темы. Композитор убедительно воспроизвел здесь музыкальные свойства идилии, соответствующие атмосфере сакрального хронотопа первого этапа Рождественского повествования Евангелия от Луки.

В Рождественской поэме второй и третий этапы развития евангелиевского сюжета «сжаты» в единое слово, обладающее значением ключевого – «Рождество!». В нем композитор и поэт обобщили как сцену явления Ангела Божьего пастухам, так и содержание изложенной им Божьей Вести о рождении Младенца. Следовательно, объединение второго и третьего этапов действия евангельского прообраза образует второй этап поэмы Ж. Массне. Второй этап развития сакрального действия в поэме представлен в виде вокально-вербального возгласа «Рождество!». В сольной вокальной партии (без фортепианного сопровождения) данный фрагмент, состоящий из «единого слова», отделен от предшествующего этапа рождественского действия паузой под фермой. Композитор формирует контраст между первым и вторым этапами развития евангельского сюжета в музыкально-словесном произведении, заложив в его основу не только тембровое сопоставление фрагментов, один из которых не имеет вербального ряда, тогда как другой основан на провозглашении ключевого для № 3 слова, но и тип изложения. Неспешной теме пастухов нарративного характера Ж. Массне противопоставляет высказывание Ангела, несущего Божье Слово, в императивном тоне. Временная протяженность данной сцены поэмы Ж.

Массне предельно минимализирована. Несмотря на то, что «за скобками» музыкального действия остаются такие «подробности» словесного текста, как «сияние Славы Господней», озарившее пастухов, страх и его преодоление, речь Ангела, принесшего «радостную весть» о рождении Спасителя, ключевое слово «Рождество!», соответствующее центральному событию рождественского фрагмента Евангелия, символически обобщает весь комплекс значений, соответствующий второму и третьему этапам сакрального прообраза.

Ряд последующих этапов развития евангелиевского сюжета в вокальной поэме Ж. Массне получает весьма свободную интерпретацию, что в частности, выражается в перестановке фрагментов Евангелия и их симультанного показа. Так, в третьем разделе вокальной поэмы происходит взаимодействие таких этапов развития действия-sacra из евангелиевского прообраза, как хор невидимых ангелов (4 этап), созерцание Младенца (6 этап) и рассказ о Нем от лица пастухов (7 этап), наречение Новорожденного изначально предназначенным для него именем «Иисус» (финальный – 11 – этап развития действия в Евангелии от Луки). Если вербально-текстовая сторона вокальной поэмы отображает здесь событийную часть евангелиевского повествования – созерцание «сияющего Младенца», рассказ о Нем, сцену Его наречения именем, то фортепианная партия символизирует хор невидимых ангелов, благодаря хоральной фактуре. Завершающая третий фрагмент тема пастушьего «наигрыша» предстает в функции своеобразного свидетельства земной идилии, «под знаком» которой происходит развитие на данном этапе «вольного» поэтически-музыкального

«пересказа» Рождественской истории из Евангелия от Луки. Концентрация и вертикализация этапов развития сакрального сюжета, характерная для третьей части вокальной поэмы, свидетельствует о формировании иных причинно-следственных связей, нежели в сакральном прообразе, что обусловлено задачами художественной интерпретации.

Развернутую центральную (вторую) часть «Рождественской поэмы» Ж. Массне отличает масштабность изложения одного евангельского события – явления воинства небесного и теперь уже «зримый» ангельский хор, восславляющий Господа. Во второй части представлена и сцена явления воинства небесного, и пение ангелов пред входом в пристанище Святого Семейства, и лирико-поэтические «вставки» от имени лирического героя в сакральный сюжет. Введение темы пастухов в середину и финал второй части способствует проведению идеи единства сакрального Рождественского действия, пронизывающего всю вокальную поэму.

В финале (третьей части) «Noël» композитор выходит за пределы традиционного сакрального первоисточника. С целью достижения полноты изложения рождественского сюжета Ж. Массне вводит в финальную часть поэмы сцену поклонения волхвов, содержащуюся в Евангелии от Матфея [7, с. 1]. В заключении третьей части композитор и поэт вовлекают в сакральное действие Рождественской поэмы образ лирического героя, который, подобно волхвам, преподносит свой дар Младенцу Христу – собственное поющее сердце, восклицающее «Noël!».

Музыкально-поэтическое

оформление вокальной поэмы «Noël» отличает сопоставление принципов композиторской интерпретации сакрального первоисточника: концентрация этапов сюжетно-повествовательного типа 1 раздела, расширение масштабов асобытийной сцены пения ангелов, воспевающих Славу Господа, помещенной во 2 часть, индивидуализация священного прообраза в финале.

В Евангелии от Луки рождественский сюжет содержит ряд омузыкаленных этапов, главенствующая роль среди которых принадлежит глориальному хору воинства небесного, расположенного в центре повествования. Это означает, что евангелиевский текст пронизан внутренней музыкальностью идиллически-глориального характера, что во многом обусловило формирование на его основе музыкального жанра. «Noël» как музыкальный жанр французской литургии отличает взаимодействие лаконизма изложения рождественского сюжета и глубочайшая насыщенность содержания, что обусловлено сакральной символикой.

Несмотря на отмеченную закономерность, основанную на взаимодействии краткости изложения мысли и неисчерпаемости значений, композитор посчитал необходимым расширить событийно-сюжетную сторону, а, следовательно, и символический контекст «Noël» из «Зимней поэмы». Рождественская история в изложении Ж. Массне-А. Сильвестра дополнена отсутствующей в Евангелии от Луки сценой поклонения волхвов, чему способствовало обращение к Евангелию от Матфея. Выход за пределы сюжетного объема «noël» в его церковной трактовке, обусловленный

введением в контекст «Noël» из «Зимней поэмы» Ж. Массне сцены поклонения волхвов, обусловлен тем, что церковный вертеп, расположенный во время Рождества в правой части католического храма, включает в себя сцену шествия не только пастухов, но и поклонения волхвов. Это означает, что «Noël» Ж. Массне представляет собой более полную музыкально-словесную и своего рода сценически-декоративную «иллюстрацию» церковного вертепа, нежели канонический «поël» как часть Рождественской литургии, основывающийся исключительно на Евангелии от Луки.

Заключение

В данной статье установлены существенные признаки жанрово-стилевой парадигмы французской рождественской песни «Noël» из вокального цикла Ж. Массне «Зимняя поэма», к которым причислены:

- опора в качестве жанрово-стилевого прообраза на жанр «поël» как структурной единицы французской Рождественской литургии;
- стилевая установка на глаorialность;
- сакрализация символики земной и небесной идиллии;
- эпический тон повествования;
- взаимодействие сюжетов Рождественских историй, почерпнутых поэтом и композиторов из двух сакральных источников – Евангелия от Луки и Евангелия от Матфея;
- интонационная компенсация

отсутствующих в вербальном тексте поэмы А. Сильвестра образа пастухов;

- концентрация и вертикализация событий Священной истории в интонационной драматургии первого раздела поэмы.

«Интонационная фабула» вокальной поэмы Ж. Массне превышает рождественский сюжет поэтического текста А. Сильвестра, устремляясь к литургическому прообразу.

Принцип концертности как составляющая жанрово-стилевой парадигмы французской рождественской песни находит специфическое преломление в поэме Ж. Массне в двух своих проявлениях. Прежде всего, следует заметить, что в «Noël» – центральной части вокального цикла – камерность как принцип его художественного бытия дополняется специфически трактованной концертностью, предполагающей публичное (концертное), лишенное импровизационности и виртуозности исполнение. Во-вторых, концертность как таковая присуща фортепианной прелюдии (как и обеим интерлюдиям), завершаемой секстолью виртуозно-импровизационного характера, имитирующей звучание пастушеского рожка.

«Noël» Ж. Массне – уникальное сочинение в контексте не только «Зимней поэмы», но и всего камерно-вокального творчества французского композитора, что обусловливается присущей ему сакральной символикой.

Список литературы:

1. Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: автореферат дис. ... докт. иск. 17.00.02/ Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2008. – 41 с.
2. Chae E. Jules Massenet's Musical Prosody Focusing on His Eight Song Cycles And A Collection, Expressions Lyriques: A Lecture Recital, Together with Recitals of Selected Works of W. A. Mozart, F. Schubert, C. Debussy, R. Strauss, D. Argento, V. Bellini, J. Marx, W. Walton, C. Gounod, A. Scarlatti, G. Fauré, J. Rodrigo, H. Wolf, and Others // https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2727/m2/1/high_res_d/Dissertation.pdf. (дата посещения 1.02.2019).
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 томах. Москва: Музыка, 1983. – Том 1. – 697 с.
4. Гарднер И.А. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История: в 2 т. – С. Посад: Московская духовная академия, 1998. – Т. 1. – 592 с.
5. Библия: кн. свящ. писания, Ветхого и Нового Завета, канон. – Минск: ВУЛЭД, 1992. – 162-165 с.
6. Розенфельд Л. Развитие принципа дополнительности // Нильс Бор. Жизнь и творчество: сб. ст. – М.: Наука, 1967. – С. 61 – 87.
7. Кудрявцев В. Ю. Естетичні принципи французького поетичного парнасізму і їх відображення у вокальному циклі «Пасторальна поема» Ж. Массне // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – Харків, 2018. – Вип. 3. – С. 114 – 119.

В. Ю. Кудрявцев

*И. П. Котляревский атындағы Харьков ұлттық өнер университеті
(Харьков қ., Украина)*

Ж. МАССНЕНІҢ «ҚЫСҚЫ ПОЭМА» ВОКАЛДЫҚ ЦИКЛЫНДАҒЫ «НОЁЛ» ФРАНЦУЗ РОЖДЕСТВОЛЫҚ ӨНІНІҢ ЖАНРЛЫҚ-СТИЛЬДІК ПАРАДИГМАСЫ

Аңдатпа

«Қысқы поэманың» «Noël» деп аталатын орталық номерін талдау негізінде Ж. Массне оның жанрлық-стильдік парадигмасының қасиеттерін анықтады. Ж. Массне «Қысқы поэма» вокалдық циклынан «Noël»-дің жанрлық-стильдік парадигмасын төмендегідей сипаттайды: француз Рождестволық литургиясының

құрылымдық бірлігі ретінде «noël» жанрында жанрлық-стильдік сипат ретіндегі негіз; глаориалдыққа стильдік орнату; жер және көктегі идилияның символикасын сакрализациялау; баяндаудың эпикалық тоны; екі сакральды дерек көздерден жиналған Рождестволық тарих сюжеттерінің өзара әрекеттесуі – Луктен Евангелияға (2: 8 20) және Матфеядан Евангелиге (2.11); А. Сильвестр поэмасының вербалды мәтінінде жоқ бақташы бейнесінің интонациялық өтемі; поэманың бірінші бөлімінің интонациялық драматургиясында қасиетті тарих оқиғаларының шоғырлануы.

Кілт сөздер: noël, рождество әні, глаориалдық, идилияның сакралдылығы, вокалдық цикл

V.Yu. Kudriavtsev

*I.P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts
(Kharkiv City, Ukraine)*

THE GENRE-STYLE PARADIGM OF THE FRENCH CHRISTMAS SONG “NOËL” FROM THE VOCAL CYCLE BY J. MASSENET “WINTER POEM”

Abstract.

Based on the analysis of “Noël”, the central number of the “Winter Poem” by J. Massenet, the properties of its genre-style paradigm were established. The genre-style paradigm of “Noël” from the vocal cycle “Winter Poem” by J. Massenet is characterized by: reliance on the genre-style prototype on the genre “noël” as a structural unit of the French Christmas liturgy; style commitment for gloriality; sacralization of the symbolism of the earth and heaven idylls; the epic tone of the narration; the interaction of the plots of Christmas stories drawn from two sacred sources: the Gospel of Luke and the Gospel of Matthew; intonational compensation for the image of shepherds absent in the verbal text of the poem by A. Sylvestre; concentration and verticalization of Sacred history events in the intonational drama of the first section of the poem.

Key words: noël, Christmas song, gloriality, idyllic sacralization, vocal cycle.

Сведения об авторе:

Қудрявцев В. Ю., аспирант кафедры «Интерпретологии и анализа музыки» Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. (г.Харьков, Украина).
e-mail: harkov88@bk.ru

Автор туралы мәлімет:

Қудрявцев В. Ю., И. П. Котляревский атындағы Харьков ұлттық өнер университетінің «Музыканың интерпретологиясы және анализы» кафедрасының аспиранты. (Харьков қ., Украина).
e-mail: harkov88@bk.ru

Author's bio

Kudriavtsev V.Yu., post-graduate student of the Department of “Interpretation and Analysis of Music”, I.P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts. (Kharkiv, Ukraine).
e-mail: harkov88@bk.ru



MPHTH 18.41.91

I. G. Dovzhynets¹¹Sumy A. S. Makarenko National Pedagogical
University (Sumy, Ukraine)

MUSIC EDUCATION AS A FACTOR OF MUSICAL ENVIRONMENT FORMATION (USING TEACHING MUSIC IN UKRAINIAN

MUSIC EDUCATION AS A FACTOR OF MUSICAL ENVIRONMENT FORMATION (USING TEACHING MUSIC IN UKRAINIAN PROVINCE AS AN EXAMPLE)

Abstract

The article is focused on the history of musical education in a provincial Ukrainian town Sumy in terms of musical environment formation. It is determined that musical environment being a kind of a social one, is a movable substance and reacts to any changes happening in the life of society. Processes in the system of education which expand and reform the structure of educational institutions, create new conceptions of professional personnel training, carry out the emergence of vivid creative personalities, and influence the structure of musical environment directly. It is emphasized that musical environment and music education system are always interconnected and interdependent. Educational factors influence environment formation as well as environment induces modifications in educational guidelines. This two-way process is regulated by musical needs of society, spatial coordinates and temporal transformations of historical process.

Key words: Sumy town, musical environment, music education, creativity, musical activity.

Introduction

Musical environment as a phenomenon predetermining musical activity was not an object of study in musicology before now. In research papers and articles this term is often used in the context of studying musical life of a certain city or a region.

At the same time musical environment is a complex multifaceted phenomenon with its structure, factors of formation, conditions under which it functions, direction, nature of the impact and so on. At the macrolevel it includes all the musical and sound atmosphere of the Earth: producers

and consumers of music art, music organizations and educational institutions, sheet music publishing houses and music critique, entire topical and potentially used musical product. As World Wide Web becomes more popular, it can be said that macromusical environment is an actual constant. At the microlevel it is a direct musical surrounding of a man wherever he is «here and now». According to G. Kancheli: it is all the sound background which «surrounds us everywhere today wherever we go». It is the music which can be heard «in the lifts of big department stores <...>, which can be heard in <...> a taxi, the music which can be heard at the concerts if you go to the concert in the evening, the music heard outside...» [1, p. 26].

Musical environment is formed along with two basic factors: temporal which is determined by a certain historical period, and spatial one which is connected with the country, the region, established system of national values and foundations. There are other types of musical environment within the framework of these basic components, in particular, the environment of a city (a capital, a province), a certain institution for concerts or for music education, musical environment of a creative team and so on.

Apart from regional traditions (keeping and passing on established forms of music playing, folkloric performing peculiarities) which preserve uniqueness of «musical look» of a certain territory, active forms of music life (concert, guest performance, festival, contest practice) for a long time, music education takes special place in forming musical environment. All its varieties: primary, secondary, higher, kinds of private professional practice and work in a studio are components of musical environment organization. That`s why, the

objective of this article is to determine a specific character of music education influence upon the processes of musical environment forming. The material of the scientific research is a history of music education development of Ukrainian provincial town Sumy in the second part of the XIX–XX centuries.

Methods

A complex of general scientific and special methods of studying is used in the research, including: a method of historical and system analysis, which helps to consider the processes of musical environment formation in a concrete historical conditions; a method of contextual analysis – aimed to consider a specific character of music education within its interaction with factors of music reality; a method of searching and generalization of archive documentation ensuring the use of authentic and accurate information while exposition of fact-based material; a chronological method – aimed to make temporal orderliness and periodization of historical data in order to extend the knowledge and understanding of variable states of environmental constants; a method of systematization which helps to generalize studied material and to make logical and grounded conclusions.

According to specific character of system approach musical environment is a complex multi-leveled structure organized by the principle of interconnection, interdependency and interconditionality of its elements. Hence, music education is analyzed as a component of the system influencing its functioning and integrity.

Results

The notion of environment has two basic meanings: objective-spatial

surrounding (environment) and social sphere of human activity (milieu – surrounding). The first one is connected with ecological interpretation of environment as conditions for vital functions of living beings. The second one expresses the understanding of environment as a totality of material, economic, social, political and spiritual conditions of existence, formation and activity of the individuals and social groups. Thus, environment is conditions of existence and according to it, musical environment is a condition of music (musical activity, musical life) existence (functioning).

Another semantic invariant of the term «environment» is «surrounding». It points to one of essential signs of environment – its correlation. As researchers V. Kremen and V. Bykov note, «things which are environment for one system cannot be environment for other ones» [2, p. 5]. Hence, one can define environment as something that individual directly interacts with.

The notion environment also contains connotation of influence, because «any organism is a product of its environment» [3, p. 312]. However, there is an inverse correlation: being influenced by environment the individual modifies it himself, regulating conditions in which his activity takes place.

Discussion

Most inhabitants of a small provincial town Sumy, situated in the north-east of Ukraine and having relatively short-term history of 365 years, consider that opening music classes in 1877 founded by pianist, composer, teacher, a public figure Arkadiy Maximovich Abaza (1843–1915) was a precondition for development of local system of music education.

However, archive documents witness that before that in a chief town a developed system of private music teaching and an experience of opening the first school by Polish musician Constantine Frantsevich von Feist had existed. The educational institution was subsidized by the government and gave an opportunity for talented children from poor families to be taught to play the piano, theory and singing for free. Exact period of the work of the school is unknown, presumably it lasted until 1875, when a teacher with a similar mission of school foundation moved to Zhytomir [4, p. 3].

During the third part of the XIX century private music lessons became especially popular. Being an element of upbringing and education they played an important role in musical everyday life of Russian cities and towns of that period of time. Usually music teachers did not set difficult tasks. Teaching came to nothing more than learning to perform salon pieces, love songs, nocturnes, dance music. Contemporaries' recollections witness that as a rule «individual musicians-pianists, violinists gave music lessons in well-off families at home. Some of them received pupils at their own house» [5, c. 1].

Musical classes founded by A. Abaza were one of private educational institutions. Being a graduator from Kharkov Music College (I. Slatin's «piano» class) and St. Petersburg conservatory (A. Dreyschock's «piano» class, C. Everardi's «singing» class, N. Zarembo's «counterpoint» class), he improved mastery in Germany with Hans von Bulow and was an excellent musician. A. Abaza taught playing the piano, singing and music theory in music institution founded and headed by him. Composition was also a required subject aimed to develop an ear for music, thinking and understanding the laws

of form structure. A. Abaza equated his system of education with conservatory's in contrast to dilettantism which was prevailing in teaching practice.

Thus, the initial stage of music education development in Sumy encouraged musication of the inhabitants, introduction of different kinds of music playing in everyday life, raising cultural standard of people of the chief town. Musical environment which had emerged in the town favoured further professional development of music teaching.

In the beginning of the XX century music education in private schools became even more popular. In 1909 Natalia Alekseevna Churilova founded a music school in Sumy. Contemporaries remembered her to have been highly educated and many-skilled personality. As a St. Petersburg conservatory graduate she played the piano extremely well and had progressive point of view as to problems of music education. Simultaneously with N. Churilova's educational institution, «A New School» notable for using European methods of aesthetic education was founded by Vera Vasilievna Byrchenko (1885–1971). In the initial period the school was an institution similar to modern kindergarten where preschool children were taught using M. Montessori's and J. Dalcroze's systems. As a result the kindergarten was reorganized into a school which was very prestigious among residents of Sumy.

A year of revolution 1917 turned out to be rich in events concerning Sumy music education. It was notable for foundation of three educational institutions of different levels. On the threshold of a school year a Music Studio where they mostly taught singing and playing the piano was opened under «The House of Labour» on Pyotr Petrovich Bessonov's initiative

(he was a teacher of history and great amateur musician). At the same time intake to music school was announced by Vladimir Mihailovich Gernik. Being Leipzig conservatory graduate, famous pianist, violinist, composer, teacher and conductor V. Gernik devoted a considerable part of his creative life to foundation of music educational institutions. Due to his efforts in 1909 the first music school was opened in Kozlov (Tambov Governorate), in August 1912 a music school under the IRMO department was founded in Taganrog.

Three years later (1915) the musician moved to Sumy and started practicing private piano, violin lessons, conducted amateur choir. Music school opened by him in September 1917 was approved by the Ministry. It presupposed a 6-year course on conservatory programme gradutors of which were given a certificate of a standard form. The music institution was active with its concerts. Its pupils performed for Sumy audience, «making a good impression by their well-prepared playing» [6, p. 4]. V. Gernik's school had existed in Sumy for more than seven years until its manager moved to Kharkov because of disease.

This year was also marked by reorganization of N. Churilova's music school into Music College. This event was mentioned in the newspaper «Sumskoy Vestnik» (of September 16, 1917): «The programmes of the college are established according to five years of conservatory in such subjects as – piano, violin, cello and a full course of singing. Individuals of both sexes above 10 years old, independent students and children above 7 years old (preparatory class) are admitted» [7, p. 1]. The college involved the best music teaching staff of the town. All the teachers who had been graduates from central conservatories of the country

and Europe (St. Petersburg, Moscow, Leipzig, Prague and others) had excellent education. Leonid Pavlovich Kagadeyev (1861–1944), a famous Sumy`s pianist was appointed as headmaster of the college. He played a significant role in music education development of the chief town. Apart from managing and teaching in the educational institution the musician conducted public concert-lectures, involving Sumy residents in music art. Perfecting himself, L. Kagadeyev often visited Moscow, St. Petersburg, Kharkov where he visited celebrities` performances, participated in the concerts himself, familiarized himself with new sheet music material, established relations with publishers. As a result a famous Russian music publisher P. Yurgenson and M. Belyaev`s edition of Leipzig always supplied Sumy musician with sheet music material. According to contemporaries` recollections L. Kagadeyev`s library was the best in the town. It numbered hundreds of sheet music volumes of Russian and western composers (opera scores, orchestra compositions scores, ensemble music books, collected pieces and love songs). The musician shared «his treasures» generously with his colleagues and pupils, as it was mentioned for many times in their thanking words. During his concert tours L. Kagadeyev stroke up an acquaintances for friendship and creativity with many famous performers. And because of that, outstanding masters of Russian and European stage were on tour in the provincial backwoods: vocalists Ivan Alchevsky and Leonid Sobinov, pianists Anton Arensky, Sergey Rachmaninoff and his cousin Alexandr Siloti, a virtuosic German pianist Sofi Menter, cellist Anatoly Brandukov, founder of Russian violin school Leopold Auer, A. Dvorak Czech quartet, O. Glazunov quartet and many

others.

Thus, the development of music education in the beginning of the XX century favoured professional growth of musicians, activization of concert life of the town. Teachers of educational institutions and their pupils performing on different stages involved Sumy residents into music art extending their general mental outlook. Emergence of vivid personalities among musicians favoured intensification of musical activity, revival of guest tour practice, creation of first large (though private) sheet music library. All these factors diversified musical environment of the town, influencing the next higher level of music education.

Due to requisition of private educational institutions, in 1919 Music College was reorganized into Soviet music school which was called professional music school. Historical documents witness that the educational institution was extremely popular. Even in the second year 348 pupils studied and 24 teachers worked there. There was an excellent choir (conducted by N. Deynekhovsky) and symphonic orchestra conducted by Vienna conservatory graduate (Y. Grun`s class), brilliant performer, the violinist M. Derpovsky at that school. One can judge about the professionalism of its pupils by the concert programs which included «Requiem» by V. Mozart, scenes out of operas. Special piano evenings devoted to L. Beethoven`s, M. Glinka`s, P. Tchaikovsky`s, N. Rimsky-Korsakov`s, S. Rachmaninoff`s and other composer`s creativity were organized. In 1924–1927 uncut operas «Rusalka» by O. Dargomyzhsky, «Euvgene Onegin» by P. Tchaikovsky, «A Zaporozhian beyond the Danube» by S. Hulak-Artemovsky were staged by efforts of music professional school.

Basing upon archival sources and contemporaries` s recollections it is possible to claim that in 1920–1930-ties the music professional school was a music center of the town and basis for musical environment formation. Its pupils participated in all creative events, performed concert programmes. The teachers were active with enlightening work organizing thematic concert-lectures where they often played themselves. The school became a stage of new prominent musicians formation in the future. There were a professor of Moscow conservatory, famous musicologist, theorist T. Muller, soloist of Kyiv Philharmonic Society V. Yalkut, baritone, Honoured Artist of Ukraine D. Kosinets, pianist, Honoured Artist of the Russian Federation V. Vyazovsky, second violins concertmaster of academic orchestra of Moscow Philharmonic Society Y. Gorelyk and many others among its graduates.

Foundation of Sumy Music College in 1960 was a new stage of music education development. Since then the center of music life of the town has moved to the mentioned educational institution which considerably extended the spectrum of creativity. The college prepared professional personnel for the schools of the town and the region, provided methodological assistance, practiced concert and cultural-enlightening activity, helped to raise amateur groups. As new personnel and conservatory graduates appeared the quality of musical environment changed. Vivid creative personalities: young performers, heads of music groups, teachers – enlivened musical palette of the town, activated educational processes. The peak of college activity fell on 1980-ties when it was given the title of «Model educational institution» and it was named after an

outstanding fellow-townsmen Dmitry Stepanovich Bortniansky. In 1997 according to the decision of the Ministry of Culture of Ukraine Sumy Music College was amalgamated with Sumy School of Culture which was not a favourable factor. Having been turned into School of Art and Culture the educational institution was deprived of priority of academic music education and lost its achievements.

Extending of music education structure in the last quarter of XX century in Sumy was marked by opening another one tendency of education – music teaching: in 1978 under Philology faculty of Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical Institute a music teaching department was created which in 1982 was reorganized into Music Education Faculty and in 2000 into the Faculty of Arts. Creation of high educational section was necessary for the whole Slobozhansky region as there was a lack of higher educational institutes of such kind in the north-east of Ukraine. The faculty work was aimed to prepare music teachers for comprehensive schools. Creative teaching personnel and students were active participants of music life of the town. It became a basis for Sumy school of sciences as well. Today 3 Doctors and 5 Candidates of Arts, 2 Doctors and 5 Doctors of Education work there, also magistracy and postgraduate courses in «Music Art» specialty are opened. Since 2016 the faculty has been reorganized into Scientific Educational Institute of Culture and Arts of Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University.

Conclusion

The study of music education development in Sumy determined that the processes in the sphere of music teaching are closely connected with formation of musical environment of the town. Every

stage of historical evolution, modifications in the system of education caused the change of this environment.

In the first stage (1870–1900), when home music playing and private music teaching prevailed, the function of music education was to raise general music culture of residents of the town. As railway communication and appropriate halls were absent, concert and guest tour practice were not active forms of musical activity in the mentioned period. At the same time, the formed musical environment served as basis for further professionalization in music teaching.

The second stage (1900–1960) is characterized mostly by formation of primary music education system – opening of several private music schools, Music College (has existed for only 2 years) and Soviet professional music school. Extending of the system of music educational institutions favoured intensification of musical activity (including concerts), raising professional personnel,

emergence of creative personalities (stimulus to musical progress). Factors mentioned above diversified musical environment of the town, influenced the next higher level of music education development.

The third stage (1960–1980) is marked by formation of secondary music education – Music College opening. Emergence of educational institution enriched musical environment of the town considerably. New personnel coming favoured increase in concert and music-enlightenment activity, amateur groups functioning, work in clubs and studios.

The fourth stage (1980–2019) is everything prepared by the previous course of events, higher music education opening. Functioning of ramified music teaching system in the town gives big opportunities for creativity and artistic conceptions implementation. It includes festivals, contests, concerts and unique musical projects. Each creative event changes the configuration of musical environment, makes it inimitable, peculiar only to this

References:

1. Timasheva M. Facing the event. Giya Kancheli. Interview for Radio Liberty on July 5, 2001 // <http://www.svoboda.org/a/24197955.html> (date of access 22.12.2018).
2. Kremen V. G., Bykov V. Y. Categories of “space” and “environment”: peculiarities of model representation and use in education // Theory and practice of social system management: philosophy, psychology, pedagogics, sociology. – 2013. – № 2. – P. 3–16.
3. Cordwell M. Environment // Cordwell M. Psychology. A–Z: dictionary / tr. from English by K. S. Tkachenko. – M.: Fair-Press, 2000. – P. 312.
4. The case of music school opening by K. F. von Feist in Zhytomyr / Central State Historical Archives of Ukraine. F. 1335 (secret) Ministry of Internal Affairs. – Kyiv, 1885. – 4 p. – № 180.
5. Nikitenko P. I. A letter of November 2, / The Gubichevs` private archives. – City, 1980. – 3 p. – № 63.
6. Theatre and music // Sumskoy Vestnik. – 1913. – № 38, 15 February – C.4–8.
7. The Announcement // Sumskoy Vestnik. – 1917. – №197, 16 September – C.1–6

И. Г. Довжинец

*А. С. Макаренко атындағы Сумы мемлекеттік педагогикалық университеті
(Сумы қ., Украина)*

МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ МУЗЫКАЛЫҚ ОРТА ҚАЛЫПТАСТЫРУ ФАКТОРЫ РЕТІНДЕ (УКРАИНА ПРОВИНЦИЯСЫНДАҒЫ МУЗЫКАНЫ ОҚЫТУ МЫСАЛЫНДА)

Аңдатпа

Мақалада музыкалық ортаны қалыптастыру аспектісінде Украинадағы Сумы провинциалық қаласындағы музыкалық білім беру тарихының қалыптасуы қарастырылады. Әлеуметтік ортаның бір түрі ретінде Музыкалық орта қозғалмалы субстанция болып табылады және қоғам өмірінде болып жатқан кез келген өзгерістерге жауап береді. Білім беру жүйесінде жүзеге асырылатын процестер: оқу орындарының құрылымын кеңейту және реформалау, кәсіби кадрларды даярлаудың жаңа тұжырымдамаларын әзірлеу, жарқын шығармашылық тұлғалардың пайда болуы музыкалық ортаны ұйымдастыруға тікелей әсер етеді. Музыкалық орта үнемі музыкалық білім беру жүйесімен өзара байланыста және өзара шарттылықта болады. Білім беру факторлары ортаның қалыптасуына әсер ететіні секілді, орта да білім беру бағдарындағы модификацияларды ықпалдандырады. Бұл екі жақты процесс қоғамның музыкалық қажеттіліктерімен, тарихи процестің кеңістіктік координаттары мен уақытша өзгерістермен реттеледі.

Кілт сөздер: Сумы қаласы, музыкалық орта, музыкалық білім беру, шығармашылық, музыкалық қызмет.

И. Г. Довжинец

*Сумской государственной педагогический университет им. А. С. Макаренко
(г. Сумы, Украина)*

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ СРЕДЫ (НА ПРИМЕРЕ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ В УКРАИНСКОЙ ПРОВИНЦИИ)

Аннотация

В статье рассматривается история становления музыкального образования провинциального украинского города Сумы в аспекте формирования музыкальной среды. Установлено, что музыкальная среда, как разновидность социальной, является подвижной субстанцией и реагирует на любые изменения происходящие в жизни общества. Процессы, осуществляющиеся в системе образования: расширение и реформирование структуры учебных заведений, разработка новых концепций подготовки профессиональных кадров, появление ярких творческих личностей, непосредственно влияют на организацию музыкальной среды. Акцентируется, что музыкальная среда находится в постоянной взаимосвязи и взаимообусловленности с системой музыкального образования. Как образовательные факторы воздействуют на формирование среды, так и среда индуцирует модификации в образовательных ориентирах. Этот двусторонний процесс регулируется музыкальными потребностями общества, пространственными координатами и временными трансформациями исторического процесса.

Ключевые слова: город Сумы, музыкальная среда, музыкальное образование, творчество, музыкальная деятельность.

Author's bio:

Dovzhynets Inna Georgiivna – Ph.D. in Arts, associate professor of a department of choreography and music-instrumental performance of A. S. Makarenko Sumy National Pedagogical University. (Sumy, Ukraine).
e-mail: inna.dov@gmail.com

Автор туралы мәлімет:

Довжинец Инна Георгиевна — өнертану кандидаты, А. С. Макаренко атындағы Сумы Мемлекеттік университетінің хореография және музыкалық-аспаптық орындаушылық кафедрасының доценті. (Сумы қаласы, Украина).
e-mail: inna.dov@gmail.com

Сведение об авторе:

Довжинец Инна Георгиевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии и музыкально-инструментального исполнительства Сумского государственного педагогического университета им. А. С. Макаренко. (г.Сумы, Украина).
e-mail: inna.dov@gmail.com



МРНТИ 14.35

Макажанова З.Ш.¹

¹ Казахская Национальная Академия Искусств
имени Т.К. Жургенова,
(Алматы, Казахстан)

УРОВНЕВАЯ МОДЕЛЬ ОБУЧЕНИЯ И МЕЖДУНАРОДНЫЕ СТАНДАРТЫ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИНОЯЗЫЧНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ СТУДЕНТА

УРОВНЕВАЯ МОДЕЛЬ ОБУЧЕНИЯ И МЕЖДУНАРОДНЫЕ СТАНДАРТЫ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИНОЯЗЫЧНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ СТУДЕНТА

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы эффективности внедрения в учебный процесс в вузе уровневой модели обучения, включающей в себя тестирование на определение уровня, формирование групп в соответствии с уровнем студентов, выстраивание траектории обучения и в дальнейшем подтверждение уровня путем участия в международных экзаменах с получением престижного сертификата Cambridge English Language Assessment. Вместе с тем в статье рассматривается возможность использования общеевропейской шкалы языковых уровней для определения целей, содержания и контроля обучения на всех уровнях высшего образования: бакалавриате, магистратуре, докторантуре. В результате исследования выявлены такие преимущества данной модели, как повышение мотивации учащихся, приведение целей, содержания, контроля обучения и УМК в соответствие с международными стандартами, возможность внешнего контроля эффективности работы преподавателя.

Ключевые слова: иностранные языки; коммуникативная компетенция; уровневый подход; общеевропейская шкала языковых компетенций.

Введение

Развитие иноязычной коммуникативной компетентности в вузе в современном мире представляет собой многоуровневый процесс, целью которого является формирование знаний, умений и навыков обучающихся в соответствии с требованиями государственных образовательных стандартов высшего образования. При этом выделяются курсы общего английского языка, английского языка для специальных целей и научного английского в соответствии с общекультурными, общепрофессиональными и универсальными компетенциями.

В связи с возрастающим спросом на специалистов, способных использовать иностранный язык в профессиональной деятельности, формирование иноязычной коммуникативной компетентности из разряда целей, стоящих перед отдельной дисциплиной «иностранный язык», переходит в разряд важных стратегических задач, стоящих перед вузом [1 с. 266]..

Методы

Среди методов, использованных в работе следует отметить такие как изучение научного материала, теоретический анализ, диагностический метод (анкетирование, тестирование, интервьюирование), а также метод интерпретирования.

Государственные образовательные стандарты высшего образования, созданные на основе компетентностного подхода, выделяют изучение иностранных языков как приоритетное направление. Для решения задач межличностного и межкультурного взаимодействия, а также ряда

дополнительных общекультурных компетенций, а именно, способности к самообразованию, развитию когнитивных и исследовательских умений, развитию информационной культуры, уважения к духовным ценностям разных стран и народов, у бакалавра при изучении дисциплины «иностранный язык» требуется формирование способности к коммуникации в устной и письменной формах на русском и иностранном языках [2, с. 3]. Для решения задач профессиональной деятельности на уровне магистратуры целью обучения иностранному языку является формирование общепрофессиональных и профессиональных компетенций, выражающихся в готовности к коммуникации в устной и письменной формах на русском и иностранном языках. Третий уровень высшего образования — докторантура — определяет цель как развитие готовности использовать современные методы и технологии научной коммуникации на государственном и иностранном языках. Таким образом, четко прослеживается градация от так называемого General English (для бакалавров) к ESP (магистранты) и далее к Academic English (докторанты), что представляется логичным в условиях, когда на первый курс бакалавриата вуза зачастую зачисляется контингент с уровнем владения A0-A1 (Starter, Beginner), при том, что формирование профессиональной коммуникативной компетенции (курс English for Specific Purposes) возможно только при сформированной компетенции на уровне B1-B2 (Intermediate, Upper-Intermediate), а универсальной компетенции магистранта — с уровня B2 [3, с. 6].

Более того, новые программы по развитию академической мобильности также требует вхождения в пространство единых международных стандартов по иностранным языкам, которые закреплены в Общеввропейской шкале уровней языковой компетенции. Эта система служит для взаимного признания квалификаций, полученных в разных системах образования, и способствует трудовой и академической миграции. Она сопровождается сдачей.

Результаты

Модель уровневого обучения – это унифицированные требования к оценке уровня языкового развития, которая способствует интеграции в мировое образовательно-информационное пространство. Начало этой программе было положено в 1991 году в Швейцарии на Межправительственном симпозиуме, где рассматривались вопросы разработки общеввропейских компетенций владения языком. С 2001 года получил распространение Европейский языковой портфель, позволяющий оценивать языковые знания по видам речевой деятельности по 6 уровням. Предпосылкой разработке Европейского языкового портфеля послужило разнообразие методик, учебников, учебных планов, систем образования и т.п. в Европе, отсутствие системности [4].

Целью стандарта является многоязычность каждого, лучшее знание иностранных языков, более легкая коммуникация и интеграция в мировое образовательное пространство, усиление мобильности и сотрудничества, обоюдное понимание и разрушение стереотипов.

В Казахстане уровневая модель иноязычного образования нашла свое

отражение в следующих нормативных документах [5, с. 12].:

- Концепция развития иноязычного образования РК, которая является научно-практическим, методологическим документом, определяющим общую стратегию, цели, задачи, уровни, содержание и основные направления развития иноязычного образования, направлена на качественное обновление отечественного иноязычного образования и подготовку в этой области профессиональных кадров, квалифицированно отвечающих общемировым стандартам;
- Государственный общеобязательный стандарт образования РК для языковых специальностей;
- Типовые учебные программы (психолого-педагогический, теоретико-языковой, базовый языковой модули) по специальностям ;

Основой уровневой системы является элементарный уровень — «уровень выживания» (A1). Далее от уровня к уровню умения и навыки изучающего иностранный (неродной) язык развиваются, приближая его к продвинутому уровню (C1) [6]. Венчает эту пирамиду уровень «владение в совершенстве» (C2). Педагогам высшей школы неязыкового вуза процесс обучения профессиональным знаниям на неродном языке невозможно начать, если первокурсники находятся на уровне A1-A2 [7, с. 25]. Определение уровня в каждом конкретном случае зависит от результатов входного теста, который проводится до начала обучения. Принято ставить задачу подтянуть студента за первый год обучения в неязыковом вузе хотя бы до уровня B1, с тем, чтобы его знаний в области лексики и грамматики было достаточно для восприятия более сложного материала в рамках

выбранной специальности. Кроме того, необходимо совершенствовать навыки первокурсников в иноязычном общении в течение первого года обучения в вузе еще и потому, что знаний профессионального характера в этот период у них недостаточно. Знания, полученные на занятиях по иностранному языку в рамках специализации, не могут быть полными в силу ограниченного временного (как правило, в неязыковых вузах учебный план для студентов 1 курса предполагает по иностранному языку нагрузку в пределах 3-х часов в неделю), а также в силу того, что преподаватели иностранного языка недостаточно глубоко знают «чужой» предмет (т. е. не обладают обширными знаниями в области юриспруденции, экономики, культуры и т. д.).

Уровневый подход к обучению иностранным языкам в рамках профессиональной подготовки имеет ряд положительных характеристик, например: четкое понимание конечных целей для каждого из уровней владения иностранным языком; обучение профессиональному английскому может быть начато не только с уровня В1, но с любого другого более высокого, также, как и заканчиваться любым другим; возможность обеспечения преемственности обучения; прозрачность и объективность оценивания знаний студентов внутри каждого уровня; использование аутентичного учебно-методического материала [8].

Несомненно, уровневая система в рамках иноязычной профессионализации должна отражать успех каждого студента на протяжении всего периода обучения иностранному языку. Задача педагогов в этом

случае будет заключаться в том, чтобы изначально правильно определить уровень владения иностранным языком каждого студента; сформировать (по возможности) группы таким образом, чтобы студенты схожего уровня обучались в одной группе (подгруппе); ознакомить студентов с системой уровней и совместно определить вектор их индивидуального языкового развития, четко понимать направление иноязычного развития в группе (подгруппе) с целью достижения максимально высоких результатов при переходе с одного уровня на другой; поощрять ускоренное продвижение в рамках уровневой системы и особо одаренных в языковом плане студентов переводить в группы продвинутого уровня (психологические аспекты данного вида поощрения будут положительно влиять на мотивацию не только этого студента, но и остальных обучаемых); активно участвовать в создании и развитии творческой языковой среды вуза [1 с. 267].

Таким образом, говоря о целесообразности использования уровневого подхода к обучению иностранным языкам в вузе в рамках профессиональной подготовки, следует отметить, что его структура, измерительный инструментарий и использование на практике уже наработанных материалов дает четкую картину перемещения изучающего иностранный язык из начальной точки А в конечную точку В. Каждый педагог должен быть заинтересован в полноценном, осознанном, грамотно выстроенном маршруте передвижения студента в этом языковом пространстве [9, с. 83].

Дискуссии

В рамках «Common European Framework of Reference (CEFR) “компетенции” определяют культурный контекст функционирования языка, а также уровни владения языком, что позволяет фиксировать достижения изучающего язык в материалов, учебников и т. д. в рамках общеевропейского пространства. “Компетенции” в доступной и понятной форме определяют течение всей жизни. Они также служат основой для разработки учебных программ, экзаменационных, чем необходимо овладеть изучающему язык, чтобы использовать его в целях общения, а также какие знания и умения ему необходимо освоить, чтобы коммуникация была успешной. Таким образом, предлагая общую основу для четкого описания целей, содержания и методов, «компетенции» способствуют прозрачности курсов, программ и критериев оценки» [2, с. 1].

Данная модель соответствует единым европейским стандартам и позволяет предоставить студентам возможность выстраивания траектории изучения иностранного языка, отвечающей их уровню, интересам и запросам, она также позволяет повышать уровень владения иностранным языком непрерывно и последовательно на всех трех ступенях высшего образования: в бакалавриате, магистратуре и докторантуре, что находится в четком соответствии с градацией общекультурных, общепрофессиональных, профессиональных и универсальных компетенций [10, с. 163].

Внедрение данной модели поможет значительно облегчить осуществление контроля прогресса обучающихся с применением балльно-рейтинговой системы, ощутимо повысить мотивацию студентов к изучению дисциплины в результате возможности подготовки к международным экзаменам и получения престижного международного сертификата, а также облегчается контроль качества преподавания [11, с. 102].

Заключение

Таким образом, перспективы использования данной модели в вузе представляются положительными, что подтверждается ее соответствием современным требованиям к высшему образованию, эффективностью ее использования для повышения качества преподавания иностранных языков. Немаловажное значение имеет тот факт, что коммуникативная компетенция, подтвержденная международным сертификатом, предоставляет индивиду абсолютную свободу в мировом пространстве для учебной, профессиональной или научной деятельности и позволяет профессионалу любой специальности успешно конкурировать на глобальном рынке труда.

Список использованных источников

1. Ирисханова К. М. Общевропейские компетенции владения иностранным языком: изучение, преподавание, оценка / Департамент современных языков Директората по образованию, культуре и спорту Совета Европы. – М.: МГЛУ, 2003. – 259 с.
2. Bachman L. F. Fundamental considerations in language testing. – Oxford: Oxford University Press, 1991. – 408 p.
3. Canale M. On some dimensions of language proficiency / In J.W. Oiler, Jr. (Ed.). Issues in Language Testing Research. – Rowley: Newbury House, 1983. – P. 333–342.
4. Гаврилова О. В. Иностранный язык как средство формирования профессиональных компетенций бакалавра // Молодой ученый. – 2015. – №11.1. – С. 32–34.
5. Манахова Е. Б. Уровневый подход к обучению иностранным языкам в вузе в рамках профессиональной подготовки // Молодой ученый. – 2015. – № 21. – С. 805–807.
6. Беликов В. А. Технологии развития конкурентноспособности специалистов средней профессиональной школы на основе актуализации социально-педагогической инициативы Мир науки, культуры, образования. – 2009. – №4. – С. 213–216.
7. Каргина Е. М. Возможности индивидуализации обучения иностранным языкам в неязыковом вузе / Молодой ученый. – 2015. – №10 – С.1176–1178.
8. Стародубцева Е. В.. Уровневая дифференциация в процессе обучения иностранному языку // <http://collegucoz.ru/publ/67-5408> (дата посещения 10.09.2018)
9. Городецкая Л. А., Кожевникова М. А. Вариативные программы дополнительного образования по английскому языку. – М.: Издательство, 2011. – 290 с.
10. Алексеев Н. А. Психолого-педагогические проблемы развивающего дифференцированного обучения. – Челябинск: Факел, 1995. – 167 с.
11. Полат Е. С. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования. – М.: Академия, 2002. – 272 с.

З.Ш. Мақажанова

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

СТУДЕНТТІҢ ШЕТ ТІЛДІК ҚҰЗЫРЕТТІЛІГІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ КОНТЕКСТІНДЕ ОҚЫТУДЫҢ ЖӘНЕ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ СТАНДАРТТАР ДЕҢГЕЙІНІҢ ҮЛГІСІ

Андатпа

Мақала ағылшын тілін оқытудың көп деңгейлі әдістерінің тиімділігін бағаландыруға бағытталған. Оқу үрдісінде ағылшын тілін оқып үйрену, тестілеу, студенттердің деңгейіне сәйкес топтарды қалыптастыру, оқыту жолын құрастыру және Кембридж сертификатын алу арқылы халықаралық емтихандарға қатыса отырып, деңгейді одан әрі дәлелдеуді қарастырады. Сонымен қатар, мақалада жоғары білімнің барлық деңгейлерінде: бакалавриат, магистратура және докторантураның мақсаттарын, мазмұнын және бақылауды анықтау үшін бірыңғай еуропалық тіл деңгейінің шкаласын қолдану мүмкіндіктері қарастырылады. Зерттеудің нәтижесі бойынша, осы модельдің келесі артықшылықтары анықталды: оқушылардың ынталылығын арттыру, мақсаттарды, мазмұнды, оқытуды және оқу материалдарын халықаралық стандарттарға сәйкес келтіру. Кәсіби оқытудың шет тілі ретінде шет тілдерін оқытудағы деңгейлік тәсіл бірқатар жағымды қасиеттерге ие, мысалы: шет тілін меңгерудің әрбір деңгейіне арналған түпкілікті мақсаттарды нақты түсіну. Кәсіптік ағылшын тілін оқыту тек В1 деңгейінен емес, кез келген басқа деңгейден бастауға, сондай-ақ кез келген басқа деңгеймен аяқтауға болады; оқытудың үздіксіздігін қамтамасыз ету мүмкіндігі; әр деңгейде студенттердің білімін бағалаудың ашықтығы мен объективтілігі; шынайы оқу-әдістемелік материалдарды қолдану мүмкіндіктері қарастырылған.

Тірек сөздер: шет тілдері; құзыреттілік; көп деңгейлі тәсіл; жалпы еуропалық референс негізі

Z. Makazhanova

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

LEVEL MODEL OF TEACHING AND INTERNATIONAL STANDARDS IN THE CONTEXT OF FORMATION STUDENTS' FOREIGN LANGUAGE COMPETENCE

Abstract

The article aims to assess the efficiency of multi-level approach to teaching English as a foreign language being implemented in the educational process, which involves placement testing, collecting groups according to students' level, building up a course and confirmation of the level through passing international examinations with the possibility of collection prestigious Cambridge English Language Assessment certificates. The article considers the use of CEFR (Common European Framework of Reference) to determine objectives, content and means of control at three levels of higher education: bachelor, master, postgraduate. As a result of the study, the following advantages of this model were revealed, such as increasing students' motivation, bringing goals, content, learning assessment and teaching materials in line with international standards, the possibility of external monitoring of teacher performance. The level approach to teaching foreign languages in the framework of vocational training has a number of positive characteristics, for example: a clear understanding of the final goals for each of the levels of proficiency in a foreign language;

Professional English training can be started not only from level B1, but from any other higher level, as well as to end up with any other; the possibility of ensuring the continuity of learning; transparency and objectivity of the assessment of students' knowledge within each level; use of authentic teaching materials.

Key words: foreign languages; communicative competence; multi-level approach; Common European Framework of Reference (CEFR).

Сведения об авторе:

Макажанова Закура Шапиевна — доцент кафедры иностранных языков и АНК Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова, кандидат исторических наук. (Алматы, Казахстан).
e-mail: zakura.makazhanova@mail.com

Автор туралы мәлімет:

Макажанова Закура Шапиевна - Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының шет тілдері және Қазақстан халықтарының Ассамблеясы кафедрасының доценті, тарих ғылымдарының кандидаты.
(Алматы, Қазақстан).
e-mail: zakura.makazhanova@mail.com

Author's bio:

Zakura Makazhanova — Associate Professor of the Department of Foreign Languages and KPA at T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Candidate of Historical sciences, Associate Professor.
(Almaty, Kazakhstan).
e-mail: zakura.makazhanova@mail.com



КОМПЬЮТЕРНОЕ МЫШЛЕНИЕ

МРНТИ 14.31

Курмангалиев А. Ч. ¹

¹ Казахская Национальная Академия Искусств
имени Т.К. Жургенова,
(Алматы, Казахстан)

КОМПЬЮТЕРНОЕ МЫШЛЕНИЕ

Аннотация

Современный мир, где повсеместно используются высокие технологии, предъявляет к появляющимся задачам новые подходы и способы их решения, включая и освоение нового фундаментального типа мышления, который называется вычислительным или компьютерным мышлением. Несмотря на то, что компьютеру передается решение многочисленных вычислительных и аналитических задач, большинство специалистов в своей ежедневной работе используют навыки именно компьютерного мышления. Во многих странах навыкам компьютерного мышления начали обучать уже в начальной школе. В будущем это даст им большое преимущество в освоении выбранной ими профессии. В этой статье рассматриваются положительные и отрицательные аспекты этого явления, влияющие на жизнь человека и его умственную деятельность, что в конечном итоге сказывается на его образе жизни.

Ключевые слова: информационно-коммуникационные технологии, компьютерное мышление, вычислительное мышление, искусственный интеллект.

Введение

Сегодняшнее время, которое характеризуется быстрыми темпами развития во всех областях человеческой жизни, не обходит стороной и систему образования. Специалисты в сфере образования предлагают новые методы в обучении и решении задач. За образец

они предлагают взять компьютерные алгоритмы. Но недостаточно быть квалифицированным пользователем компьютерных программ и интерфейсов. Главным здесь становится четкое понимание логики, которая стоит за этими программами. Отсюда и

возникает интерес к компьютерному или вычислительному мышлению.

Просто мышление – это форма умственной деятельности человека, связанная с познанием реальной действительности. Воспринимая окружающую действительность, человек познает предметы и явления во всем многообразии их связей, которые между ними существуют. Одно восприятие какого-либо объекта еще не активизирует процесс мышления. Когда человек начинает думать о его строении, назначении, строить связи между причинами и следствиями, устанавливать цели и средства их достижения, только тогда начинается мыслительная деятельность. Человек стремится узнать то, что пока ему неизвестно или углубить свои поверхностные знания о чем-либо.

Компьютерное мышление настолько важно, что во многих странах его преподают в средних школах. Оно дает большое преимущество не только тем, кто работает на компьютерах, но и людям многих других профессий, позволяя «не только высказывать блестящие идеи, но и воплощать их в реальность» [1].

Методы

Термин «компьютерное (вычислительное) мышление» появился в 1980 году. Его ввел специалист по разработке искусственного интеллекта доктор Сеймур Пайперт из Массачусетского технологического института [2]. Но сам стиль этого мышления существовал давно, а стал широко распространяться при создании первых электронно-вычислительных машин. С развитием технических и программных средств расширялось и количество решаемых задач, что

приводило к новому содержанию и смысловому наполнению понятия вычислительное или компьютерное мышление.

Одно из определений этого термина следующее: компьютерное или вычислительное мышление – это мыслительные процессы, участвующие в постановке проблем и представлении их решения в форме, которая может быть эффективно реализована с помощью человека или компьютера. Они тесно связаны с проблемами искусственного интеллекта, которые очень сложны.

Человеку свойственно обычное мышление, оно для него является простым, нежели творческое, которое является для него более сложным. А для компьютера, наоборот, творческое мышление более простое, чем обычное. Поэтому проблемы искусственного интеллекта будут решены еще совсем не скоро, так как сравнительная сложность разных видов мышления для компьютера и человека является неодинаковой.

Не следует думать, что компьютерное мышление – это «то, как думают компьютеры». Для людей – это набор разнообразных человеческих навыков для решения задач любого вида. Для приобретения этих навыков надо хорошо понимать, как происходят вычислительные процессы. Но и навыки творческого мышления, умение работать в коллективе, четко понимать и объяснять суть поставленной задачи – все это также важно и необходимо.

Компьютерное мышление использует элементы и других типов мышления, таких как математическое и научное. Но его основу составляют конкретные навыки: способность мыслить логически и алгоритмически, умение находить эффективные способы решения задач.

Квалифицированное использование компьютера дает возможность объединить все эти разнообразные навыки. Все они вместе формируют новый мощный тип мышления, который меняет мир [1].

Для достижения поставленных целей любой человек вначале планирует свои действия, а для этого необходимо использование в том или ином виде компьютерного мышления. Оно позволяет избежать всевозможных ошибок, которые в конечном счете могут обойтись очень дорого.

«Для компьютерного мышления характерны следующие четыре принципа или шага:

- Декомпозиция – это разбиение сложной задачи на отдельные, более простые, задачи.

- Выделение паттернов – это поиск и определение схожих элементов в простых задачах. Они помогают более эффективно решить общую задачу.

- Абстрагирование – это фокусирование на главных деталях и важной информации и игнорирование второстепенных.

- Запись алгоритма – это запись пошаговых инструкций, для решения задачи, которые могут быть прочитаны и поняты компьютером. Они пишутся на основе информации, полученной в ходе выполнения первых трех шагов.

После создания алгоритма выполняется поиск ошибок и их исправление.

Именно такой подход к решению задач соответствует принципам компьютерного (вычислительного) мышления» [3, с. 224].

Результаты

Особенность настоящего времени: компьютерные технологии проникли

во все сферы человеческой деятельности, как профессиональной, так и личной. И наш образ жизни уже немыслим без того, чтобы наша мыслительная деятельность не использовала достижения современных инновационных достижений в области информационно-коммуникационных технологий. Компьютеры, Интернет, сотовые телефоны, различные гаджеты – все это прочно вошло в нашу жизнь.

Молодежь, а в основном именно она, очень много времени проводит, сидя за монитором компьютера. Немало людей изучает программирование, создает сайты, разбирается в Web-дизайне, осваивает многочисленные компьютерные программы. И сами того не замечая, начинают уже мыслить, как кибернетический организм, а не как человек.

Каким же образом проявляется компьютерное мышление и насколько оно полезно для человека? Рассмотрим вначале минусы этого проявления.

Первые электронные калькуляторы, которые появились в начале второй половины прошлого столетия, настолько упростили жизнь многим людям, что им уже не требовалось сильно напрягать мозги, даже при самых простейших вычислениях. А далее появились еще более мощные вычислители – компьютеры, которые стали выполнять еще больше разнообразных вычислений при решении повседневных задач. С одной стороны – это вроде бы и хорошо, так как не нужно тратить драгоценное время и напрягать ум на бесконечное множество сложных или простых вычислений. Но с другой стороны рабочие извилины нашего мозга уменьшаются, поэтому таблицы умножения человеку забывать не следует.

Компьютер – это быстродействующее электронное устройство, которое быстро позволяет получить результаты. Но быстрота содержит в себе и элементы риска. Можно получить не всю информацию или она не совсем соответствует нашим запросам, а мы, подобно компьютеру, быстро принимаем решение, которое может быть неверным, и тем самым наши усилия не достигают цели. А надо было бы включить чисто человеческое мышление: проанализировать проблему и логически подойти к просмотру полученных результатов.

Компьютер позволяет получить мгновенные ответы на многие вопросы. И человек постепенно к этому привыкает. Когда этого не происходит, он начинает нервничать, меняется его отношение к окружающим, особенно близкому окружению, и, в конце концов, может привести его к депрессии.

Нельзя обойти стороной и компьютерные игры. Они по-разному влияют на человека. Играя в них, человек развивает свое мышление. Но злоупотреблять играми, особенно боевыми, не стоит. Они настолько втягивают человека в компьютерный мир, особенно молодого, что он все свободное время начинает проводить за компьютером, а все остальное перестает для него существовать. Появляется так называемая игровая зависимость. «В данном случае компьютерное мышление преобладает над человеческим, а, если точнее, то убивает его. Человек становится грубым, ухудшается его психическое состояние, он становится неадекватным и может насилие, с которым сталкивается в «боевиках», выплеснуть в реальный мир» [4].

Например, много компьютерных игр, в которых стреляют по человеческим

фигурам. Единственным положительным моментом здесь является развитие скорости реакции. Если это и есть основная цель, то хорошо, играй. Но в этом случае мышление падает до нуля. Очень хорошо об этом сказано в одной из популярных пословиц: сила есть – ума не надо. Хотя и силы здесь никакой не нужно, она виртуальная. И самое страшное здесь – это разрушение нервной системы человека.

Лучше играть в обучающие, развивающие, интеллектуальные и логические игры. Но и к этим играм нужно тоже подходить осторожно. Теперь о положительных моментах компьютерного мышления.

Развитие информационно-коммуникационных технологий побуждает человека применять их к решению возникающих перед ним задач. Будущего специалиста необходимо готовить, начиная со школьной скамьи, формируя такие его умения, которые входят в состав информационно-коммуникационной компетентности. Эти умения должны сформировать способности понимания и применения фундаментальных вычислительных принципов к широкому спектру человеческой деятельности.

Но одних таких умений мало. К ним надо добавить определенный стиль мышления, каковым является компьютерное мышление.

Компьютерное мышление развивает и усиливает такие качества человека, как:

- уверенность при появлении сложностей;
- стойкость в работе с трудными задачами;
- способность справляться с незавершенными задачами;
- умение прислушиваться к мнению

других людей, общаться и работать с ними для достижения общей цели.

Компьютерные игры, о которых много говорят, несомненно формируют компьютерное мышление. Развивающие компьютерные игры имеют много положительных сторон. Их разнообразие позволяет удовлетворить запросы практически любого любителя компьютерных игр. Они развивают память, внимание, логическое и образное мышление, которые, в свою очередь, способствуют формированию творческих навыков. Немаловажное значение имеет разгадка различных головоломок и фокусов, составление кроссвордов.

Дискуссия

Как и вокруг всякой крупной идеи, вокруг компьютерного мышления существует большое количество споров – и по поводу его применимости, и по поводу смыслового наполнения. По большому счету – это умение сводить сложное к простому и переходить от конкретного к абстрактному.

Споры ученых-кибернетиков о том, смогут ли информационные процессы в нервной системе быть реализованы с помощью электронных устройств начались со времен создания первых вычислительных машин в 40-х годах прошлого столетия. Бурные споры 50-х годов немного утихли в начале 60-х годов, хотя спорящие стороны остались при своих мнениях, так и не переубедив друг друга.

Начиная с 80-х годов начался следующий этап дискуссий. Если раньше аргументы носили скорее философский характер, то сейчас доводы стали более конкретными, они исходят из реальных достижений вычислительной техники, программирования и искусственного

интеллекта.

Джимс Родман Баррат – американский режиссер-документалист, автор книги «Наше последнее изобретение: искусственный интеллект и конец эры Homo sapiens» пишет, что «ученые достигли исторического рубежа! Впервые человечество встретилося с разумом более мощным, чем его собственный, – «искусственным суперинтеллектом» [5, с. 118-119]. Высказывание довольно смелое и вызывает дополнительный шквал эмоций, мнений и обсуждений в поддержку такой позиции автора. Но немалое количество ученых приводит большое количество аргументов, которые позволяют смотреть в будущее с оптимизмом. Эра полного господства искусственного суперинтеллекта – это все-таки пока тема писателей-фантастов.

И сегодня, спустя почти полвека, спорящие стороны уже приходят к некоторому консенсусу. «Сейчас делают упор на взаимодействие человека и компьютера. Машине поручают не всю работу целиком; она сотрудничает с человеком. Каждый из участников этого содружества выполняет те элементы, в которых его преимущество бесспорно. Например, при проектировании дома оценить удобство планировки сможет человек, а провести все нужные расчеты – машина. «Машинные» и «человеческие» этапы работы многократно чередуются» [4, с. 118].

Многие специалисты в области компьютерных наук считают, что не стоит представлять компьютерное мышление как некую систему навыков, которая имеет преимущество по сравнению с более традиционными подходами. Нет достоверных данных, которые показали бы, что навыки программирования

делают людей более креативными или способными к решению задач. Кроме того, десятилетия исследований в сфере образования показали, что любые навыки не переносятся в другие сферы автоматически.

Но, тем не менее, овладевая компьютерным мышлением, и общаясь с творчески мыслящими компьютерами, человек не должен забывать об обязательном соблюдении соответствующей техники безопасности. Выдающийся американский ученый, основоположник кибернетики Норберт Винер на вопрос «Существует ли опасность, что вычислительные машины когда-нибудь возьмут верх над людьми?» ответил: «Такая опасность, несомненно, существует» [6, с. 319]. Поэтому творческие задачи компьютер должен решать только совместно с человеком и под руководством человека. И это – принципиально важно, так как самостоятельно мыслящий компьютер может представлять для людей очень большую опасность, особенно творчески мыслящий компьютер.

Заключение

Компьютерному (вычислительному) мышлению можно учиться. Британский ученый Стивен Вольфрам в книге «Как обучать вычислительному мышлению?» [7]. рассказывает о языке программирования Wolfram Language и показывает его возможности. Это язык нового вида программирования, в котором максимально непосредственно реализуется вычислительное (компьютерное) мышление. «Новые технологии, встроенные в этот язык, позволяют работать на гораздо более высоком уровне и больше сосредоточиться на компьютерном мышлении нежели просто

программировании» [7, с. 118].

Вместе с развитием технических и программных средств в области компьютерных технологий однозначно происходит и развитие компьютерного мышления. Оно делает повседневную жизнь более продуктивной, помогает человеку не отвлекаться на мелочи, а сосредотачиваться на решении возникающих проблем более целенаправленно [8].

И надо помнить, что компьютерное мышление – это способ решения проблем людьми, а не попытка отождествить человеческое мышление компьютерному. Люди создают компьютеры и делают их полезными и эффективными. Теперь мы решаем те задачи и проблемы, которые не могли решить до создания электронно-вычислительных машин. Людей не нужно учить тому, чтобы они делали работу компьютера, а нужно научить их работать с компьютером, используя его в качестве инструмента.

Но, в то же время, не надо думать, что компьютерное мышление – это ключ к решению всех проблем. Нет необходимости заставлять людей думать также, как компьютер. Знание основ логики никогда не будет лишним, но человек должен мыслить, как человек. Не каждый человек может стать программистом или математиком. Но в системе образования целенаправленное развитие компьютерного мышления должно стать одной из важных задач.

Список использованных источников

1. Керзон П. Вычислительное мышление: Метод решения сложных задач / пер. с англ. // <https://detectivebooks.ru/book/48364021/page=2> (дата посещения 15.09.2018).
2. Пейперт С. Переворот в сознании: Дети, компьютеры и плодотворные идеи. – М.: Педагогика, 1989. – 224 с.
3. Люблинская А.А. Учителю о психологии младшего школьника. Пособие для учителя. – М.: Просвещение, 1977. – 246 с.
4. Название материала // <https://newtonew.com/school/computational-thinking-pro-and-contra/> (дата посещения 20.09.2018).
5. Баррат Д. Последнее изобретение человечества: искусственный интеллект и конец эры Homo sapiens. – М.: Альпина нон-фикшн, 2015. – 362 с.
6. Винер Н. Кибернетика или управление и связь в животном и машине. – М.: Наука, 1998 г. – Приложение IV. – 344 с.
7. Вольфрам С. Как обучать вычислительному мышлению? / перевод с англ. Осипов Р., 2017 // <https://habr.com/company/wolfram/blog/330102/> (дата посещения 29.09.2018).
8. Лук А.Н. Психология творчества. – М., «Наука», 1978. – С. 118 – 125.

Құрманғалиев А. Ш.

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

КОМПЬЮТЕРЛІК ОЙЛАУ ЖҮЙЕСІ

Аңдатпа

Жоғары технологиялар барлық жерде қолданылатын заманауи әлем пайда болатын міндеттерге есептеуіш немесе компьютерлік ойлау деп аталатын жаңа іргелі ойлау түрін игеруді ұсынады. Компьютерге көптеген есептеу және талдау есептерін шешу берілгеніне қарамастан, мамандардың көпшілігі өзінің күнделікті жұмысында компьютерлік ойлау дағдыларын пайдаланады. Көптеген елдерде компьютерлік ойлау дағдыларын бастауыш мектептен бастап оқыта бастады. Болашақта бұл оларға таңдаған мамандықтарын игеруде үлкен артықшылық бермек. Бұл мақалада адам өміріне және оның ақыл-ой жұмысына әсер ететін осы құбылыстың оң және теріс аспектілері қарастырылады.

Кілт сөздер: ақпараттық-коммуникациялық технологиялар, компьютерлік ойлау, есептік ойлау, жасанды интеллект.

Kurmangaliyev A.Ch.

T.K.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

(Almaty, Kazakhstan)

COMPUTER THINKING

Abstract

The modern world, where high technologies are widely used, presents new approaches and methods for solving the emerging problems, including the development of a new fundamental type of thinking, which is called computational or computer thinking. Despite the fact that the computer is assigned to solve numerous computational and analytical problems, most of the specialists in their daily work use the skills of computer thinking. In many countries, computer thinking skills began to be taught already in elementary school. In the future, this will give them a great advantage in mastering their chosen profession. This article discusses the positive and negative aspects of this phenomenon that affect a person's life and mental activity, which ultimately affects his lifestyle.

Key words: information and communication technologies, computer thinking, computational thinking, artificial intelligence.

Сведение об авторе:

Курмангалиев А.Ч. - доцент кафедры «История Казахстана и общественные науки» Казахской национальной академии искусств

им. Т. К. Жургенова. (Алматы, Казахстан).

e-mail:kahmet@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Құрманғалиев А. Ш. — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Қазақстан тарихы және әлеуметтік ғылымдар» кафедрасының доценті.

(Алматы, Қазақстан).

e-mail:kahmet@mail.ru

Authors bio:

Kurmangaliyev A.Ch. - Associated Professor of the Department "History of Kazakhstan and Social Sciences" at T.K.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts. (Almaty, Kazakhstan)

e-mail:kahmet@mail.ru.



REVIEW

MPHTH 18.17.13

E. Howes ¹

¹ Coastal Carolina University
(Conway, South Carolina, USA)

JUNE WORKSHOP SERIES AT THE KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS: A REVIEW OF CONVERSATIONS ABOUT WRITING

JUNE WORKSHOP SERIES AT THE KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS: A REVIEW OF CONVERSATIONS ABOUT WRITING

Abstract: This is a review of a series of workshops presented by scholars from the United States on translation, academic writing, and publishing in English-language journals at the Kazakh National Academy of Arts during June 2018. Written by one of the presenting American scholars, this review outlines our conversations about writing and teaching with KazNAA faculty over the course of the seminar to explore critical questions of translation and experiential approaches to publishing research in high-impact journals.

Keywords: composition, pedagogy, publishing, translation

In June 2018, my colleagues Anna Oldfield, Benjamin Sota, and myself landed in Almaty, Kazakhstan for a month-long visit at academic institutions across the eastern region of the country. We were initially invited by the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of the Arts and came bearing a menu of writing and theatre workshops to share and open conversation about our academic

specialties with the scholars and teachers we encountered. The workshops included presentations and practice in Academic Writing, Translation, Publishing in High-Impact Journals, Physical Theatre, and Contact Improvisation and Writing. Shortly after we landed we met with the Vice-Rector at KazNAA, Kabył Khalykov, and began our journey through North-eastern Kazakhstan. This review focuses primarily

on the Academic Writing and Publication workshops offered at KazNAA, which took place on June 27, 2018.

The Academic Writing Workshop was preceded by two full days of workshops on Physical Theatre, led by our fellow traveler, Ben Sota. These presentations introduced aspects of the field of Physical Theatre to faculty at KazNAA, most of whom specialized in the performing and visual arts. The workshops included numerous exercises, performances, critiques, and discussions that covered mask work in the tradition of Commedia dell'arte, practice in

contact improvisation, and an afternoon of clown. Participants were invited to explore the physical and emotional dimensions of movement and pause throughout these two days, coming together on campus to play with how the body and mind communicate together through performance. The brief and improvised performances by faculty members over the course of these workshops were raw, exploratory, and vacillated from sadness to joy to wonder in their emotional and physical journeys (Figure 1,2).



Figure 1 – KazNAA faculty member performing with Commedia dell'arte mask during workshop, T.Zhurgenov KazNAA, Almaty. 2018.

Our next series of workshops asked our participants to switch gears from the creation of artistic pieces to alphabetic expression through analysis of their scholarly interests, which addressed Poetry and Translation and Publishing in English-language Academic Journals. Anna Oldfield and I were responsible for

this sequence and while these workshops focused more on traditionally academic work, we strove to utilize experiential learning for the participants involved. In this way, we made it a goal for attendees to leave the presentations with something concrete to take back to their writing.



Figure 2 — Group photo with KazNAA faculty, and students with Oldfield, Sota, and Howes at the end of the workshop T.Zhurgenov KazNAA, Almaty. 2018.

To begin, Dr. Oldfield ran a session on the art of translation, calling upon the poetry of Abai Qunanbaiuly and translation theorists including Lawrence Venuti. The lively and rich discussions that resulted from examining multiple translations of Abai's work flipped our workshop space to honor the linguistic expertise of participants in working with the Kazakhstani poet's literary works. Together, we highlighted the processes behind choosing language during translation, which requires translators to decide between maintaining rhythmic elements of a poem or the content expressed by a writer. In this way, we also discussed the ethics of translation, which ask us to make decisions that will follow a work's life into other languages as well as other cultures.

During the second half of our day, we tackled a topic of great interest to

most academics: scholarly writing and publishing with emphasis on English-language journals. Many universities push faculty to share their work in high-impact venues, increasing the value of globalizing scholarship and reaching a wider readership. This kind of publication is often a part of tenure and promotion for academics all over the world and can prove a challenging – and incredibly rewarding – element of our work. In addition, an increased interest in publishing in English is a growing part of Kazakh academic culture following the nation's expressed goals towards trilingualism, including the Plan of Enhancement of Trilingual Education of 2015-2016. As interest continues to grow in reaching English-speaking audiences, faculty are exploring new venues for their work, some of which may hold different expectations of

writing. This laid the foundation for our conversations with participants.

When writing for an English-language journal, we outlined steps to begin a project, including: 1) selecting a journal; 2) looking at articles in that journal to determine their tone, audience, and style; 3) identifying submission guidelines and calls for papers for the journal; and 4) looking for special issues of a journal that might be a good match for scholarly projects. Participants began by reporting their expectations of academic writing, responding to the prompts:

- If you are reading an academic article, what do you expect you will find there? What form do academic articles take? What is their content?
- What conventions of writing do you expect to find? You may even consider describing what an academic article looks like? How does it appear on the page? What elements make up an academic journal?
- What do you think are differences between English-language journals and Russian-language journals?

In response to the first two questions, participants reported their expectations of academic writing to include: decisive and rational claims, clear viewpoint, a presentation that is interesting and creative, reporting of information that moves the field forward, new information as well as a general picture of the topic, definitions and incorporation of terminology and key words, writing that wrestles with difficult questions, and an invitation to dialogue or conversation. They generally felt that articles in English-language journals were bolder in their ideas, more global, and longer than those in Russian-language journals.

The first two prompts framed the rest of the workshop, as we focused on

the elements of decisive claims, new information, and keywords or terminology in academic writing. These are a few of the characteristics that make a particular paper stand out to both journal editors and targeted audiences. Our goal in the workshop was to encourage participants to consider how highlighting these elements in their writing might sharpen their focus in the revision process. In this way, we modeled in our presentation how we teach writing as well as how we practice it ourselves.

After our discussion, we completed hands-on guided exercises, which included creating an audience map to more fully flesh out faculty projects and make time for participants to share scholarship with the group. To create an audience map, we first prompted everyone to think about either a current scholarly project or one recently completed. Then, they were asked to write down 3-5 keywords or phrases that directly related to their project, with special focus on the ideas that were new to the field or specific to the project. These keywords, along with a single sentence that articulated their purpose in writing, made up the center of the map, which they were asked to place in the middle of a piece of paper and put a circle around. By distilling a large-scale research project to a few keywords and a purpose statement, faculty could see the skeleton of their work without the weight of the data, artifacts, or evidence they had collected. It also encouraged them to look explicitly on what they hoped to accomplish in their writing, with attention towards a specific – in this case academic – audience.

As we began our day talking about Poetry and Translation, we used this topic as our common example to create an audience map in the workshop. Keywords for this topic, could include the name of

the poet (Abai Qunanbaiuly); key terms in translation that analysis focuses on (diction, syntax, rhyme); and languages involved in the translation (Kazakh and English). Additional keywords produced by the group included consideration of time period, place, genre, and research methods, though this list is certainly not exhaustive. A purpose for this project might include maintaining important features of Kazakh culture through the

translation process to help international readers better understand Abai’s poetic work. From this information – a distilled summary of the project through keywords and a sentence explaining the purpose of the piece of writing – we brainstormed possible audiences: poets, scholars, readers in Kazakhstan as well as those in English-speaking countries, students. The map looked something like this: (Table 1)

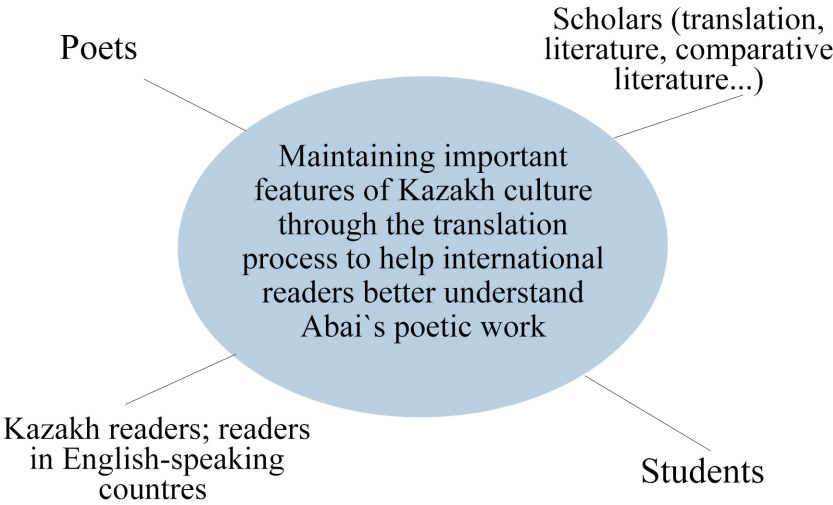


Table 1 – Audience map of a project translating the work of Abai into English

While most participants had academic audiences in mind, this exercise develops multiple publication venues that may include alternative disciplines or open scholarship to more general audiences. For example, an article on translation may be submitted to a high-impact journal focusing on Comparative Literature or Translation Studies. But when we consider a wider range of audiences, we may also submit this work to a journal focusing on the study of poetry, multilingual classrooms, regional studies, or pedagogy and teaching translation to students. Each

of these would obviously require revision from an original text, but our hope was to provide participants with a broader view of their work, which we are not always able to see from the borders of our computer screens or past the walls of our offices. A follow-up exercise to the audience map could include identifying specific journals or publication venues for each audience as well as rewriting one’s purpose the different venues identified. The benefits of being able to manipulate a topic within a variety of contexts (audience and purpose) create appreciation for how

our scholarly work exists within multiple spheres of interest and can be framed in multiple ways for publication. It also encourages us to stretch our boundaries as writers and thinkers, even if the pursuit of these avenues goes no farther than this exercise.

After participants completed their maps, they were invited to share their projects and the results of their workshopping. Projects ranged from genre analysis to film and music studies, historical retrospectives, and cultural explorations through visual and performance art. Through the exercise, participants shared with one another their work, as well as dedicated time and space to thinking about a range of possibilities for their writing,

an action that we hope was valuable for considering how each scholarly project we create takes on (and can take on) multiple manifestations to speak to a variety of audiences and venues.

Our experience with KazNAA was celebrated our last day with food, drink, and an exchange of gifts. The abundant generosity of the University and its faculty, staff, and students was an incredible introduction of Kazakh culture for Ben and me, who had not visited Kazakhstan before, and a welcome back to Anna, who had visited previously. We were incredibly grateful for the opportunity to spend time with the vibrant artists, scholars, teachers, and students we met and left with eager anticipation of returning again soon.



Figure 3 — From left to right, Anna Oldfield, Benjamin Sota, and Emma Howes enjoy a meal in celebration of their visit. T.Zhurgenov KazNAA, Almaty. 2018.

Е. Хоуэс

Костал Каролина Университеті (Конвей, Оңтүстік Каролина, АҚШ)

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫНДАҒЫ МАУСЫМ СЕМИНАРЛАРЫ: АКАДЕМИЯЛЫҚ ХАТТАР ЖАЗУ БОЙЫНША СЕМИНАР ТУРАЛЫ РЕВЬЮ

Аңдатпа

Бұл 2018 жылдың маусым айында Қазақ ұлттық өнер академиясында АҚШ ғалымдары ағылшын тіліндегі журналдарға аударма, академиялық хаттар және мақалаларды жариялау мәселелері бойынша өткізген семинарлар сериясына шолу. Жетекші американдық ғалымдардың бірі жазған бұл шолуда біздің ҚазҰӨА факультетімен оқу және сабақ беру туралы сұхбатымыз сипатталады. Сонымен қатар, семинар барысында аударманың сыни мәселелерін зерттеу мен импакт-факторы жоғары журналдардағы зерттеу мақалаларының тәжірибелік тәсілдері де талқыланды.

Трек сөздер: композиция, педагогика, жарияланым, аудармалар

Е. Хоуэс

Университет Костал Каролина (Конвей, Южная Каролина, США)

СЕРИЯ ИЮНСКИХ СЕМИНАРОВ В КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ: РЕВЬЮ О СЕМИНАРЕ ПО НАПИСАНИЮ АКАДЕМИЧЕСКИХ ПИСЕМ

Аннотация

Это обзор серии семинаров, проведенных учеными из Соединенных Штатов по вопросам перевода, академического письма и публикации в англоязычных журналах в Казахской национальной академии искусств в июне 2018 года. В обзоре, написанном одним из представленных американских ученых, описывается наши беседы о письменной речи и преподавании на факультете КазНАИ. В ходе семинара также обсуждались изучения критических вопросов перевода и практического подхода к публикации исследований в журналах с высоким импакт-фактором.

Ключевые слова: композиция, педагогика, публикация, переводы

Authors bio:

Emma Howes, Ph.D., Coastal Carolina University. Assistant Professor of English.
(Conway, South Carolina, USA).
e-mail: ehoves@coastal.edu

Автор туралы мәлімет:

Емма Хоуэс — Ph.D докторы, Костал Каролина Университетінің Ағылшын тілі кафедрасының доценті. (Конвей, Оңтүстік Каролина, АҚШ).
e-mail: ehoves@coastal.edu

Сведение об авторе:

Емма Хоуэс, доктор Ph.D., Доцент кафедры английского языка Университета Костал Каролины. (Конвей, Южная Каролина, США).
e-mail: ehoves@coastal.edu

Мазмұны / Оглавление / Table of Content

PHILOSOPHY

Moye R. RE-MEMBERING IN TWO ANCIENT CITIES

ART STUDIES

Жарких Т.В. ЖАНРОВО-ИНТОНАЦИОННЫЕ ПРЕДВЕСТНИКИ
ОБРАЗА КАРМЕН В MÉLODIES Ж. БИЗЕ

Джердималиева Р.Р., Смагулова З.Т.
ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ
ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

В.В. Nogerbek, Y.V. Krasnopol'skaya
THE BASIC ARCHETYPAL IMAGES IN KAZAKH SOVIET CINEMA

Жаманқұлов Т.Қ., Жүсіп Д.Ә.
РЕЖИССЕР МЕН АКТЕРДІҢ СУРЕТКЕРЛІК ТАНДЕМІНІҢ МАҢЫЗЫ

Dolidze Z. CLASSIC DRAMATURGY AND ARTISTIC LITERATURE IN
FILM

Кудрявцев В.Ю. ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ПАРАДИГМА
ФРАНЦУЗСКОЙ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПЕСНИ «NOËL» ИЗ
ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА Ж. МАССЕНЕ «ЗИМНЯЯ ПОЭМА»

PEDAGOGY

Dovzhynets G. MUSIC EDUCATION AS A FACTOR OF MUSICAL
ENVIRONMENT FORMATION (USING TEACHING MUSIC IN
UKRAINIAN PROVINCE AS AN EXAMPLE)

Макажанова З.Ш. УРОВНЕВАЯ МОДЕЛЬ ОБУЧЕНИЯ И
МЕЖДУНАРОДНЫЕ СТАНДАРТЫ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ
ИНОЯЗЫЧНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ СТУДЕНТА

Курмангалиев А.Ч. КОМПЬЮТЕРНОЕ МЫШЛЕНИЕ.

REVIEW

Howes E. JUNE WORKSHOP SERIES AT THE KAZAKH NATIONAL
ACADEMY OF THE ARTS: A REVIEW OF CONVERSATIONS ABOUT
WRITING

ҚОСЫМША/ ПРИЛОЖЕНИЕ/ APPENDIX

Moye R.

RE-MEMBERING IN TWO ANCIENT CITIES

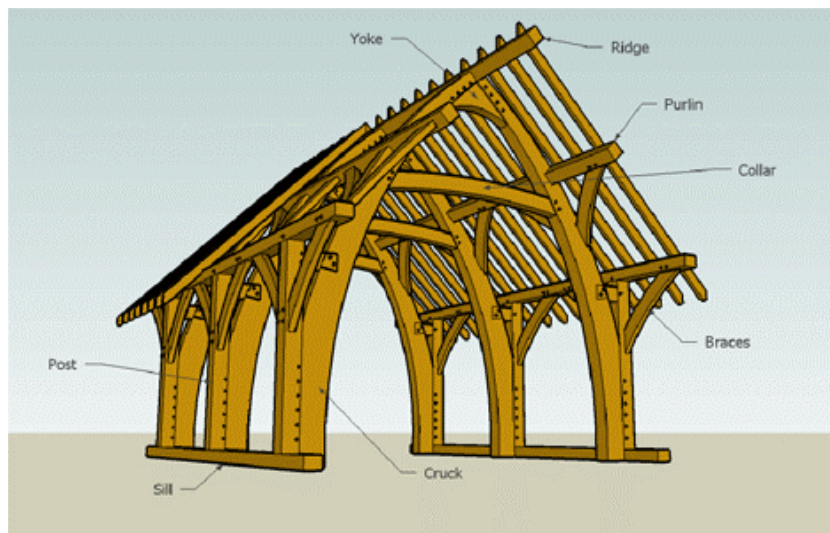


Figure 1 – Cruck Framing.

Howes E.

**JUNE WORKSHOP SERIES AT THE KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF
THE ARTS: A REVIEW OF CONVERSATIONS ABOUT WRITING**



Figure 1 — KazNAA faculty member performing with Commedia dell'arte mask during workshop, T.Zhurgenov KazNAA, Almaty. 2018.



Figure 2 — Group photo with KazNAA faculty, and students with Oldfield, Sota, and Howes at the end of the workshop T.Zhurgenov KazNAA, Almaty. 2018.

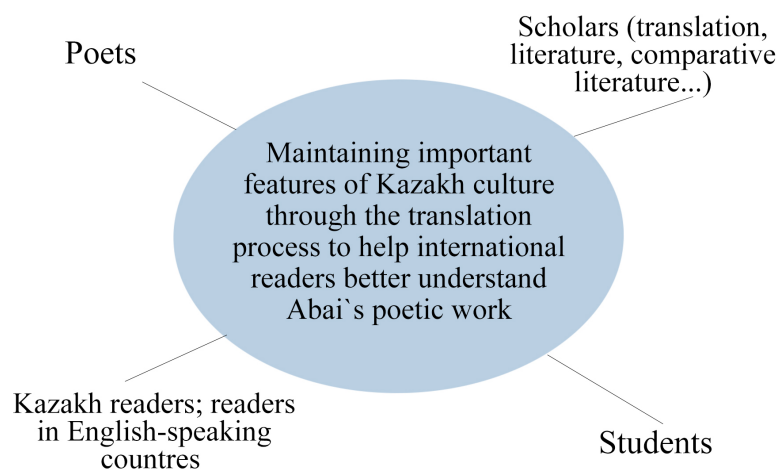


Table 1 – Audience map of a project translating the work of Abai into English



Figure 3 – From left to right, Anna Oldfield, Benjamin Sota, and Emma Howes enjoy a meal in celebration of their visit. T.Zhurgenov KazNAA, Almaty. 2018.

Подписано в печать 19.05.2019. г.
Формат 60 x 84 1/8
Бумага 80 гр. Svetocopy.
Печать Цифровая HP CM 6040
Гарнитура FranklinGothicITC, Literaturnaya
Объем 13,75 п. л.

Тираж 300 экз.
Заказ № 15

Отпечатано в типографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова