

Central Asian Journal of Art Studies

Central Asian Journal of Art Studies

N3 | 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
№3 2019

ҚҰРЫЛТАЙШЫ

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Қабыл Халықов

Бас редактор, филос. г. д., проф., Т. Қ. 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, Аберистут Университеті
Аберистут қаласы (Уэльс, Ұлыбритания)

Ритта Джердималиева

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

Қаржаубаева С.К.

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

Серік Нұрмұратов

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

Бақыт Нұрпейіс

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

Иоханнес Рау

Филос.г.д-ры, проф., Бундесвер жетік кадрлар академ. дүн.
жүзі қауіпсізд.сұрақт. б-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 Хусти

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.
Широков Дмитрий
Тоқаева Ұлпан

Корректорлар Садықова Айгуль

Дизайн Серикпаева Жанар
Беттеген Ахмет Алтынгүль

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

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

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

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

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

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

**ЦЕНТРАЛЬНО–АЗИАТСКИЙ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ**

№3 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. К. Жургенова (Казахстан)

Нигора Ахмедова

д. искусствоведения, вед. н. сотр. инст. 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. К. Жургенова (Казахстан)

Каржаубаева С.К.

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

Серик Нурмуратов

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

Бахыт Нурпеис

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

Иоханнес Рау

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

Еера Тараст

доктор, профессор Университета Хельсинки (Финляндия)

Рафис Абазов

профессор Колумбийского университета г. Нью-Йорк (США)

Жоулт Хусти

доктор PhD, доцент Печского Университета (Венгрия)

Молдияр Ергебеков

доктор PhD, доцент Университета имени Сулеймана Демиреля
(Казахстан)

Анна Олдфилд

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

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве по Инвестициям
и Развитию Республики Казахстан

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

Редакторы Кульшанова Арман
Широков Дмитрий
Токаева Улпан

Корректоры 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

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

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

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

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

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

CENTRAL ASIAN JOURNAL OF ART STUDIES
№3 2019

FOUNDER

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

EDITORIAL BOARD

Kabyl Khalykov

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

Nigora Akhmedova

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

Birgit Beumers

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

Ritta Dzherdimalieva

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

Sangul Karzhaubayeva

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

Serik Nurmuratov

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

Bakhyt Nurpeis

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

Johannes Rau

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

Earo Tarasti

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

Rafis Abazov

Professor of Columbia University (New York, USA)

Zsolt Huszti

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

Moldiyar Yergebekov

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

Anna Oldfield

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
Shirokov D.
Tokayeva Ulpan

Correctors Sadykova Aigul

Design Zhanar Serikpayeva
Page Makeup Akhmet Altyngul

127 Panfilov str. 050000, Almaty, Kazakhstan

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

| <http://cajas.kz/>

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

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

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

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

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



MPHTH 02.31.21

K. Turemuratova ¹¹ T. K. Zhurgenov Kazakh National Nacademy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

SOCIO– CULTURAL BASIS OF POLITICS IN A MULTI– CONFESSIONAL SOCIETY

SOCIO–CULTURAL BASIS OF POLITICS IN A MULTI–CONFESSIONAL SOCIETY

Abstract

The article considers the problem which is extremely important and is caused by increased attention to the issue of the status of ethno–political processes in the States of Central Asia in the new world order. Interethnic relations are often a factor determining domestic and international policy. Ethnic confrontation is one of the most common and intractable types of conflict. Therefore, the development and study of the mechanism of prevention, regulation and resolution of each individual ethno–territorial interethnic conflict is of great scientific and practical interest.

Keywords: multi–confessional community, ethno–cultural, ethno–political process, interethnic relations, ethnic confrontation.

Introduction

After gaining sovereignty in our multi–ethnic state of the Republic of Kazakhstan, the most acute issue was the regulation of relations with religious associations. Therefore, in order to achieve multi–confessional harmony in our country, very important attention was paid to this problem. In his Address, the leader of the nation N. A. Nazarbayev to the people of Kazakhstan “Strategy “Kazakhstan–2050: a new

political course of the established state” emphasized the historical milestone in the development of the Republic. Summing up the results of the implementation of the Strategy “Kazakhstan–2030”, N. A. Nazarbayev stated that the main tasks set in it have been fulfilled. A set of state development programs has been formed and implemented, a policy of systemic industrialization and introduction of innovative technologies has been taken, and Kazakhstan’s foreign policy initiatives

to strengthen security and stability in the region and in the world have been implemented. Nursultan Nazarbayev noted that despite the ethnic, cultural and religious diversity, we have maintained peace and political stability in the country. He also used the form “new Kazakhstan patriotism”, calling it “the basis of success” of the multinational and multi-confessional community of the country. At the same time, he focused on the special role of religion in Kazakhstan in the XXI century. And this is not accidental, because religion has a powerful consolidation, peace-loving potential, at the same time, can be used by destructive forces to divide people and peoples.

In our opinion, the ethno-cultural component of religious views is very important. We think that the deep roots of religion are in the culture of the ethnic group, the people and the nation.

The problem before us is extremely important and is caused by increased attention to the issue of the status of ethno-political processes in the States of Central Asia in the new world order. Interethnic relations are often a factor determining domestic and international policy. In the light of modern integration processes taking place in the region, stability in interethnic relations has a direct impact on the economy and political course of the Central Asian countries, the prospect of their good-neighborly relations and the security of the region as a whole. Timely identification of problem areas makes it possible to develop preventive measures and avoid ethnic tension.

Methods

The dialectical method of studying socio-cultural and spiritual processes in a multi-confessional society, freed from one paradigm-class-deterministic, which

did not allow the possibility of contradiction in interethnic relations under socialism, is applied. Therefore, emphasis is placed on pluralistic approaches and comparative studies.

Discussion

Ethnic confrontation is one of the most common and intractable types of conflict. Therefore, the development and study of the mechanism of prevention, regulation and resolution of each individual ethno-territorial interethnic conflict is of great scientific and practical interest. New studies of the relationship between ethnic and geopolitical processes are extremely important and relevant also because they can contribute to the development and approval of optimal models of the organization of the world community, ensuring the consideration of ethnic (national) differences and interests of each people, which is necessary for the preservation and strengthening of international peace and cooperation.

After the civilization break, the new sovereign States faced the problem of the lack of sufficient scientific and methodological basis necessary for the timely prevention of inter-ethnic tensions, and the shortage of specialists in this field. The widespread inter-ethnic conflicts of the first years of independence, as a rule, were provoked by the unstable economic situation and the lack of state policy, considering this problem as one of the determining factors in the creation of civil society and a favorable environment for the establishment of democratic principles.

Therefore, it can be assumed that the problem of prevention and resolution of interethnic and ethno-territorial conflicts here will remain relevant in the coming years, and requires attention and prevention by the state and the public.

In Soviet science, which was engaged in comparative and theoretical studies of Nations and national processes, the state of interethnic relations was not the subject of special scientific analysis. This was due to the dominance of one paradigm in science – class–deterministic (a combination of elements of the economic approach of K. Marx and F. Engels and the idealistic concepts of O. Bauer), which did not allow the possibility of contradictions in international relations under socialism [1, p. 33]. The analysis of the essence of modern Nations was dominated by the ethnic factor. Therefore, the work of ethnographers, in particular Yu. V. Bromley on the nation as an ethno–social organism and the information theory of ethnos N. N. Cheboksarov and S. A. Arutyunov [2, p.106] of the early 50s laid the theoretical approaches to the study of the social conditionality of the phenomenon of ethnicity.

In the post–Soviet period, a lot of attention was paid to the study of ethno political processes; the main object of the study was the phenomenon of nationalism. Under the influence of national movements in the post–Soviet space, which contributed to the fall of the totalitarian regime, foreign and domestic scientists and politicians have grown interest in the world experience of assessing ethnic nationalism and inter–ethnic conflicts. From the point of view of the objectives of the study, the most significant is the concept of O. Dann, according to which the modern nation is a political model and is not limited to specific social structures that are part of it [3, p. 95]. The role of the state principle in the formation of the national community, which was revealed through the concept of nationalism, was carefully studied by E. Gellner. He considers nationalism as a political principle, the

essence of which is that the political and national units must coincide [4, p. 54].

At present, post–Soviet science is largely at the stage of familiarization with the world literature and is trying to approach the study of ethno political processes from new positions. Modern research based on new methodological principles and based on extensive empirical research in the field of ethno political processes is invaluable. These are, first of all, the works of L. M. Drobizheva [5, p. 18], V. A. Tishkov [6, p. 88], M. V. Jordan [7, p. 156], A. G. Zdravomyslov [8, p. 48], and A.V. Glukhova [9, p. 63].

Result

The experience of interethnic interaction in the newly formed sovereign States of the Central Asian region was the reason for the increased attention to this phenomenon of their scientific elite. To fully disclose this problem, it is necessary to conduct a comprehensive analysis of the state of ethno political processes in the Central Asian region. In turn, it is necessary to solve a number of research problems, among which should be highlighted:

- comprehension of the phenomenon of ethnic communities, their evolution based on the study of the basic concepts of Nations and national relations;
- consideration of methodology for forecasting interethnic conflicts;
- analysis of objective domestic causes of interethnic tensions and conflicts in Central Asian States;
- study of the specifics of regional ethno–nationalism, the main reasons for its growth;
- identification of a system of preventive measures to neutralize the causes of ethnic tension in the Central Asian States.

The analysis is based on historical,

logical and political approaches to the problem of ethno–political processes in the Central Asian region at the present stage, the ways of their course and the conditions affecting them. The application of an interdisciplinary approach in this field of research allowed us to offer our vision of this phenomenon. The methodology of forecasting interethnic conflicts makes possible an attempt to develop a system of preventive measures to neutralize the causes of interethnic tension. A thorough study of the features of ethno–political processes in Central Asia, the positive and negative consequences of democratization and sovereignization of the post–Soviet States, the search for acceptable preventive mechanisms, taking into account not only international experience, but also the mentality of the peoples of the region.

First, it is necessary to consider the concepts of “ethnicity”. Although the term “ethnos” has been used in the scientific literature for a long time, scientific understanding of it as a special concept to designate a special community of people occurred only in recent decades, but to date there has been no generally accepted definition of the essence and structure of the ethnos. Let us consider several approaches to the understanding of ethnicity, which, in our opinion, are of the greatest interest – primordialist, instrumentalist and constructivist.

Representatives of primordialism American biochemist Pierre van den Berg and Russian scientist, defending the socio biological understanding of ethnicity, L. N. Gumilev consider ethnos and ethnicity to be real phenomena that have an objective basis in nature or in society. In General, within the framework of primordialism, ethnos is considered as a General concept, a scientific term that is designed to

characterize the communities of people who appear in history and real life in their specific historical forms. The formation of ethnic groups is a long historical process, in which a whole group of factors plays a decisive role. Among these, the most important are the natural prerequisites of a common language and a common territory. Ethnic groups are seen as based on cultural unity, as ontologically real. This understanding of ethnicity was widespread in the West in the 60s of the XX century in the context of modernization theory.

In the mid–70s of the XX century, another interpretation of ethnicity – instrumentalist, according to whom it considered as a tool used by political leaders to achieve their interests, became widespread in Western Ethnology. Such an understanding of ethnicity, typical for political studies of interethnic relations, has developed in the framework of political science, sociology of power and political anthropology. In this sense, ethnicity is understood as an ideology created by the political elite to mobilize the masses in the struggle for power.

The creators of the instrumentalist approach – ethno politics L. Bell, N. Glazer, A. Cohen, J. Rothschild, M. Esman, H. Colborne, K. Jung and others proceeded from the fact that the differences between groups of people in society could serve as a basis for the formation of ethnic identity of each group which determines, in turn, the nature of intergroup relations and mobilizing ethnic groups for purposeful political activity. An essential feature of all instrumentalist theories is their reliance on functionalism and pragmatism.

The well-known Russian ethnologist V. A. Tishkov, who is also a supporter of this approach, sees ethnicity as just a means “in the collective pursuit of material advantage in the socio-political arena”. An

example of an instrumentalist approach to ethnicity is the information concept of ethnos by ethnographer N. N. Chebokarov and ethno sociologist S. A. Arutyunov. They propose to describe the mechanism of existence of all ethnic communities based on connections that can be described within the concept of information. These information links exist in the form of various forms of communication. Any relationship that people enter into with each other is accompanied by a flow of information. Information is transmitted in different ways – language communication, in the form of display, imitation. The concept of “information” includes the cultural tradition of the people, their creative heritage.

According to the constructivist approach to the understanding of ethnicity, ethnic feeling and the ideas and doctrines formed in its context is nothing but the intellectual construct of writers, scientists, politicians.

The most widespread constructivist concept of ethnicity in world science is associated with the name of the Norwegian ethnologist Frederick Barth, who defines it as the broadest category of social identity, the situational phenomenon created by means of symbolic distinction, emphasizes the contractual nature of the boundaries between ethnic categories. For the first time in Ethnology, as the main criterion of ethnicity, Barth proposed the ethnic boundaries of a group, which it limits itself to. The choice of this criterion is explained by the fact that ethnic borders direct social life in a certain direction, which results in a complex organization of behavior and social relations. For this reason, there are also different cultural phenomena exhibited by members of a group within different ethnic boundaries.

Not all the above approaches to ethnicity are mutually exclusive, and

therefore, a promising way to study the problem of ethnicity in the near future will probably be the integration of their most important aspects and the creation of a coherent theory of ethnicity. In addition, we see that ethnos has turned from a cultural concept inherent in primitive, undeveloped or backward peoples into a political concept, now considered in the framework of ethno politics, referring to any people, which means giving them certain rights, interests and needs.

To do this, it is necessary to study the theory of Nations, presented by K. Marx and F. Engels, in order to trace the parallel development of the theories of the nation and ethnos and to raise the question: why, in the presence of Nations, interethnic problems are relevant. K. Marx and F. Engels concluded that all ethnic communities (tribe, people, actually, ethnos, nation) arose from the needs of the progressive development of society and their essence is determined by the corresponding socio-economic formation (primitive, slave-owning, feudal, bourgeois and Communist). In this connection, the ethnic community in them acts as an ethno-social organism, which at each stage of social development is increasingly complicated, acquiring new qualitative characteristics. K. Marx and F. Engels did not allow the reference to a single nation of people of the same nationality, but do not have a common territory. They considered self-determination of small ethnic groups as a reactionary phenomenon, preventing the formation of a common capitalist market, industrial development and, as a consequence, class struggle within one state. An important condition for the functioning of the nation, they considered the common language [1, p.78].

Conclusion

In conclusion, it should be noted that we analyze the national question of such prominent figures as O. Bauer, K. Renner and K. Kautsky, forced the aggravation of the ethnic situation in Eastern and Central Europe in the early XX century. So, in particular, Otto Bauer deduced the essence of the nation from the category of “national character”. The position of K. Renner

(Springer) was similar. He stated: “Nation is a Union of equally thinking and equally speaking individuals. This is the cultural community of a group of modern people, not associated with “the land”. Proceeding from such theoretical premises, the Austrian leaders reduced the solution of the national problem to the creation of cultural and national autonomy for the multinational States of Europe [10, p. 65].

References:

1. Marx K., Engels F. The German ideology // Vol. – 2nd ed. – Vol. – T.3. – 650 p.
2. Bromley Yu. V. Ethnos and Ethnography. – M., 2013. – P. 225.
3. Dann O. Nations and nationalism in Germany: 1770–1990. – St. Petersburg, 2013. – P. 560.
4. Gellner E. Nations and nationalism. – M., 2015. – P. 126.
5. Drobizheva L. M. Intelligentsia and nationalism. Experience of the post. – Soviet space. – Moscow, 2014. – P. 415.
6. Tishkov V. A. on the nature of ethnic conflict // Free thought. – 2013. – № 4. – P. 516.
7. Jordan M. V. Science of national reconciliation // Social Sciences and modernity. – 2015. – № 4. – P. 7 – 15.
8. Zdravomyslov A. G., Matveyeva S. Y. Interethnic conflicts in Russia and the post–Soviet space. – Moscow, 2017. – P. 415
9. Glukhova A. V. Political conflicts: foundations, typology, and dynamics. – Moscow, 2017. – P. 375.
10. Springer, R. The national problem (the struggle of nationalities in Austria). – St. Petersburg, 1909. – P. 514.

Қ. Төрмұратова

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

КӨПКОФЕССИОНАЛДЫ ҚОҒАМДАҒЫ САЯСАТТЫҢ ӘЛЕУМЕТТІК-МӘДЕНИ НЕГІЗДЕРІ

Аңдатпа

Мақалада Орта Азия мемлекеттерінің этносаяси үдерістері төтенше назар аудартуда және оның негізгі мәселелерін талқылау маңыздылығы жаңа әлемнің реттелуі туралы мәселелермен шартталған. Этностар аралық қатынастары халықаралық саясат пен оны анықтаушы факторлар болып табылады. Этникалық қарсы тұру – бұл шешілмейтін қақтығыстардың едәуір тараған типтеріне жатады. Сондықтан, этнотерриториялық этностар арасындағы жеке қақтығыстарды шешу, реттеу мен алдын–алу тектіктерін

құрастыру мен зерттеу жұмыстары ғылыми–зерттеуге және тәжірибелік қызығушылыққа ие.

Трек сөздер: көпконфессиялы топтар, этномәдени, этносаияси үдеріс, қатынастар, этникалық қарсы тұру.

К. Торемуратова

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

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ОСНОВА ПОЛИТИКИ В МНОГОКОНФЕССИОНАЛЬНОМ ОБЩЕСТВЕ

Аннотация

В статье рассматривается проблема, которая чрезвычайно важна и обусловлена повышенным вниманием к вопросу о состоянии этнополитических процессов в государствах Центральной Азии в новом мировом порядке. Межэтнические отношения часто являются фактором, определяющим внутреннюю и международную политику. Этническое противостояние – один из наиболее распространенных и неразрешимых типов конфликтов. Поэтому разработка и изучение механизма предотвращения, регулирования и разрешения каждого отдельного этнотерриториального межэтнического конфликта представляет большой научный и практический интерес.

Ключевые слова: многоконфессиональная общность, этнокультурный, этнополитический процесс, межэтнические отношения, этническое противостояние.

Автор туралы мәлімет:

Туремуратова Қ. — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының аға оқытушысы, Абай атындағы ҚазҰПУ PhD докторанты (Алматы, Қазақстан)
e-mail: tkanzharkul@mail.ru

Сведение об авторе:

Туремуратова Қ. — старший преподаватель Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, PhD докторант казНПУ имени Абая (Алматы, Казахстан)
e-mail: tkanzharkul@mail.ru

Author's bio:

Q. Turemuratova — senior lecturer of T. K. Zhurgenov Kazakh national academy of arts, PhD student of Abai KazNPU (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: tkanzharkul@mail.ru



MPHTI 18.49.91

Ф. Мир–Багирзаде¹

¹Институт Архитектуры и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана
(г. Баку, Азербайджан)

БАЛЕТ «ДЕВИЧЬЯ БАШНЯ» И СВЯЗАННЫЕ С НИМ СИМВОЛЫ

БАЛЕТ «ДЕВИЧЬЯ БАШНЯ» И СВЯЗАННЫЕ С НИМ СИМВОЛЫ

Аннотация

В этой статье автор исследовала архитектурный символ Баку – Девичью башню, с которой начинается туристическое путешествие в Баку, в Страну Огней и в прошлом огнепоклонников. Девичья башня вошла в список мирового наследия ЮНЕСКО, которая уникальна своей символикой и связанной с ней легендами. Культурное наследие Азербайджана очень ценно. В этом наследии в стихах (Расула Рзы, Тогрула Нариманбекова) и поэмах азербайджанских поэтов (Мансура Векилова) и художников (Марал Рахманзаде, Тогрула Нариманбекова, Алексея Боголюбова, в иллюстрациях народной художницы Азербайджана Марал Рахманзаде отражена и Девичья башня – как символ могущества и стойкости. Ей посвящены и легенды, одна из которых найдёт своё место в балетах на сцене тетра оперы и балета в Баку. Автор исследовала в хронологической последовательности последующие балетные постановки «Девичья башня», премьера которой состоялась 18 апреля 1940 года и была первым азербайджанским балетом на мусульманском Востоке на либретто композитора Афрасияба Бадалбейли. В каждой из этих постановок балета выявлялась новая хореографическая, художественная и музыкальная интерпретация.

Ключевые слова: либретто, Девичья башня, балет, шах, дочь, приближённые, кормилица, мать, жених, Страна Огней

Введение

Первое знакомство туристов с Азербайджаном, в частности Баку – городом и Страной Огней, в прошлом зороастрийских огнепоклонников, начинается с его символом на протяжении многих столетий – Девичьей башней, которая вошла в список Всемирного наследия ЮНЕСКО. В плане

она напоминает цифру 9. А, это цифра означает могущество, выносливость и стойкость. «Одним из символов нашей древней истории, уникальным образцом национальной архитектуры является Девичья башня – памятник, вошедший в список мирового наследия ЮНЕСКО. Многие ученые полагают, что изначально памятник была построен в VIII–VII вв.,

как место для молитв огнепоклонников. Затем из–за распространения Ислама на территории Азербайджана предназначение башни изменилось, и она стала использоваться как форпост, который мог вмещать в себя 200 человек» [1].

Метод

В данной статье автор применила сравнительно–исторический метод в искусствоведении сопоставляя эпоху, легенду и отражение их в образах балета, которые неоднократно ставились на сцене театра оперы и балета в новой хореографической и художественной постановке. А также, автором выборочно исследовано изображение Девичьей башни в картинах художников; посвящение ей в поэмах и стихах; а также балетные постановки «Девичья башня» в Баку в хронологической последовательности, выявляя их хореографические, музыкальные и художественные интерпретации, содержания либретто.

Результаты

Девичья башня в сознании азербайджанского народа создаёт свои ассоциации. Немало создано и легенд о ней. «Одну из них ещё во время экскурсий по городу рассказал наш гид, автор и ведущий радио и телепередач Рахиб Азери. Легенда повествует, что полководец влюбился в дочь шаха и, решив жениться на ней, выдвинул ультиматум: «Если дочь шаха выйдет за меня замуж, я не стану нападать на крепость и захватывать её». У шаха не остаётся выбора, и он просит дочь выйти замуж за полководца. Она, пожалев свой народ, соглашается на этот шаг и просит у отца в день бракосочетания разрешения станцевать

на крыше Девичьей башни. В день свадьбы девушка поднимается на крышу, начинает танцевать и внезапно бросается вниз с башни. Своим поступком она показала, что не может соединить свою судьбу с нелюбимым человеком. Полководец, в свою очередь, был человеком слова, поэтому сразу отвёл войска и не стал захватывать крепость» [2].

Девичью башню воспевали в стихах – народный поэт Азербайджана Расул Рза, поэт и переводчик, сценарист, заслуженный деятель искусств Азербайджана, главный редактор журнала «Литературный Азербайджан» Мансур Векилов, в белых стихах и картинах народный художник Азербайджана и СССР Тогрул Нариманбеков (рис. 1, 2, 3, 4, 5, 6), в своих картинах писал эту башню и А.Боголюбов (рис. 7, 8, 9, 10) и многие другие, созданы марки (рис. 11, 12, 13, 14).

Расул Рза.

Девичья башня

Веков кровавый свет в тебе
Года торжеств и бед в тебе
Неизгладимый след в тебе
Тех лет, Девичья башня.
Неизгладимый след в тебе
Тех лет, Девичья башня.
Шепни, шепни, скажи, скажи
О гордости моей души,
Тебе внимаю я в тиши
Девичья башня.
И ранних облаков полёт
Нетороплив, как мыслей ход,
Не ты ли родины оплот,
Девичья башня?
Шепни, шепни, скажи, скажи
Пусть люди слушают в тиши.
Наступит вечер у воды.
Года, века молчала ты,

Яви слова из темноты,
Девичья башня !
Пора, пора, шепни, скажи –
Планета слушает в тиши [2].

Мансур Векилов.

Девичья башня

Девичья башня похожа
На каменный кубок.
Может быть, в старину
Был великан,
Пригубивший из этого кубка
Пену морскую,
Бросив в него вместо соли
Щепотку звезд

(21 октября 2015).

Тогрул Нариманбеков.

Старый город

Город из камня с чёрными крышами
Овитый реками дорог
Дома со стеклянными ушами
Силуэты морских лесов.
Башня Девичья опёрлась на ветер,
Чёрная от света, пахнущая солнцем
Город из камня с чёрными крышами.
[3, 12 с.).

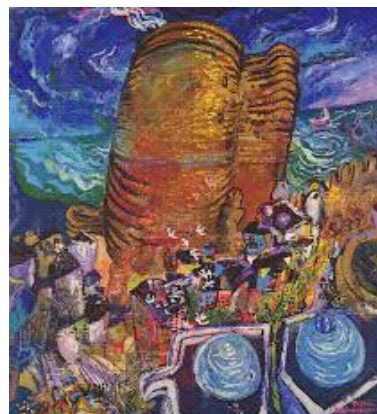
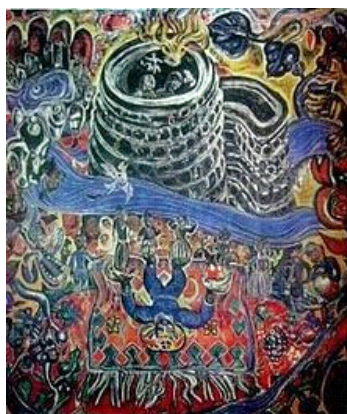


Рисунок – 1,2,3. Девичья башня в картинах Тогрула Нариманбекова.

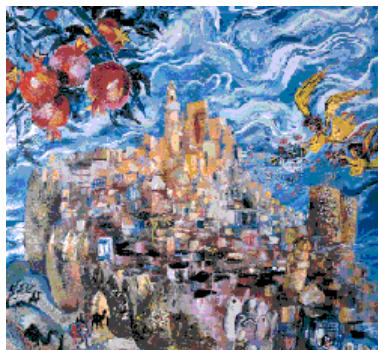
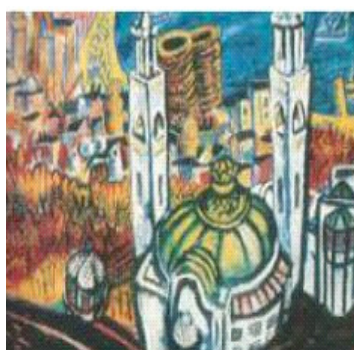


Рисунок – 4,5, 6. Девичья башня в картинах Тогрула Нариманбекова.



Рисунок – 7,8. Девичья башня в картинах А.П.Боголюбова



Рисунок – 9, 10. Девичья башня в картинах А.П.Боголюбова

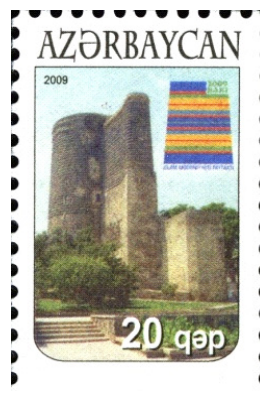
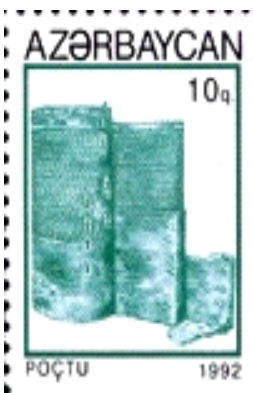
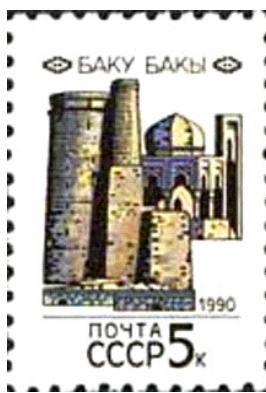


Рисунок – 11, 12, 13, 14. Марки СССР и Азербайджана, посвящённые Девичьей башне.

Существуют и созданные иллюстрации народной художницы Азербайджана Марал Рахманзаде к произведению Джафара Джаббарлы «Девичья башня» (рис. 15, 16, 17, 18). «Её героиня – красавица Дурна в трактовке М.Рахманзаде наделена романтическими чертами. Глубоко эмоциональны листы, в которых передаются сложные переживания Дурны и показан трагический финал её несчастной любви. Иллюстрации к «Гыз

галасы» («Девичья башня») выполнены чёрным углём в свободной манере, что придаёт им живописную мягкость. В этой работе художница отдаёт дань стилизации, используя некоторые приёмы, свойственные средневековой книжной миниатюре. Думается, что таким путём М. Рахманзаде удалось добиться главного – подчеркнуть поэтичность, красоту и изящество популярных в народе литературных героев» [4, с. 39–40).

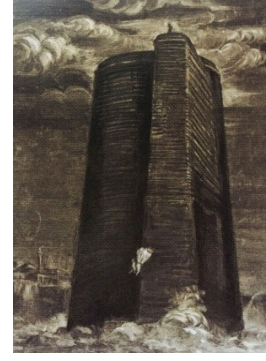
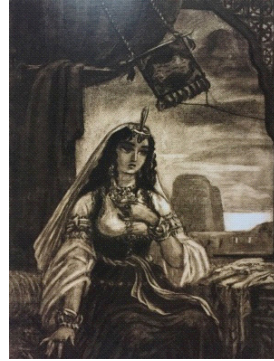


Рисунок – 15, 16, 17, 18. Иллюстрации М. Рахманзаде к произведению Д. Джаббарлы «Девичья башня»

Дискуссия

Автор исследовала балет «Девичья башня», в котором существуют свои символы. Главным достижением азербайджанского народа в его культуре и искусстве явилась его балетная постановка, которая не раз редактировалась хореографами и исполнялась знаменитыми актёрами азербайджанского балета. Балет «Девичья башня» поставлен в трёх действиях с прологом и эпилогом, и считается одним из первых балетов, поставленных на мусульманском Востоке. Музыка балету и его либретто

принадлежит композитору Афрасиябу Бадалбейли. Первая постановка этого балета прошла на сцене Азербайджанского Государственного театра оперы и балета 18 апреля 1940 года. В балете исполняли партии следующие актёры: *Гюльянаг* – Гамяр Алмасзаде, после эту роль исполнила Т. Алиева; *Джахангир-хан* – А. С. Урванцев; *Полад* – Константин Баташев; *кормилица Айпери* – М. Бабаева; *мать Гюльянаг* – Л. Тахмасиб. Декорации, занавес (рис. 19) к балету и костюмы были придуманы художником Ф. Гусак.



Рисунок –19. Занавес балета «Девичья Башня». Рисунок –20, 21. Приготовление к свадьбе.

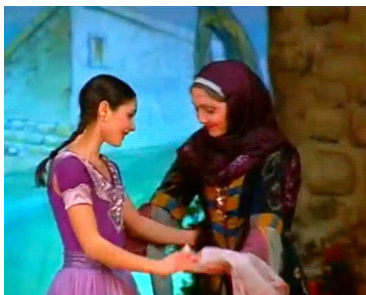


Рисунок – 22. Гюльянаг. Рисунок –23. Гюльянаг и кормилица Айпери. Рисунок –24. Гюльянаг и Полад

«Согласно либретто Афрасияба Бадалбейли, влюблённые Гюльянаг и Полад готовятся к свадьбе. Джахангир–хан разлучает влюблённых – он желает забрать девушку в свой гарем. Кормилица Айпери открывает хану тайну: Гюльянаг, спасённая ею много лет назад от смерти, – нежеланная дочь самого Джахангир–хана (хан хотел сына, но родилась дочь, и он велит убить её, а свою жену сделать рабыней). Однако

хан неумолим. Полада по его повелению заключают в темницу, а Гюльянаг должна последовать в его гарем. Девушка умоляет освободить возлюбленного и за это готова выйти за него замуж. Но, чтобы отсрочить ненавистную свадьбу, просит хана построить для неё высокую башню на морском берегу. Хан начинает строительство и заканчивает её. На строительстве трудился и невольник Полад. Однако ему удается бежать.



Рисунок – 25, 26, 27. Гюльянаг и Полад.



Рисунок – 28. Гюльянаг и Полад. Рисунок 29, 30. Свадебные торжества..



Рисунок – 31, 32, 33. Свадебные торжества.

Начинаются свадебные торжества, собираются гости. Неожиданно приходит старая кормилица Айпери, обращается к гостям и сообщает, что хан захотел взять в жены собственную дочь. Ударом кинжала хан убивает Айпери. Гости в ужасе разбегаются. Хан собирается подняться к Гюльянаг в башню, но его после схватки убивает появившийся Полад. Юноша устремляется к возлюбленной. Заслышав его шаги и думая, что к ней приближается

Джахангир–хан, Гюльянаг бросается с вершины башни в море.

В Баку в то время уже работала профессиональная балетная труппа, освоившая репертуар мирового уровня. Идею создания первого национального хореографического произведения поддержали все. Однако, как непросто пробивается всё новое в жизнь, так и балет на сюжет древней романтической легенды о Девичьей башне рождался в муках.

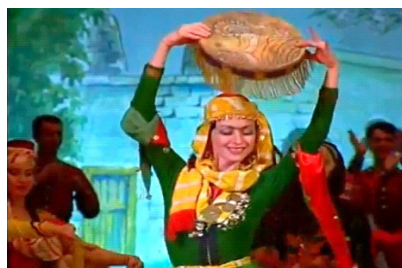


Рисунок — 34, 35, 36. Свадебные торжества, танцы.

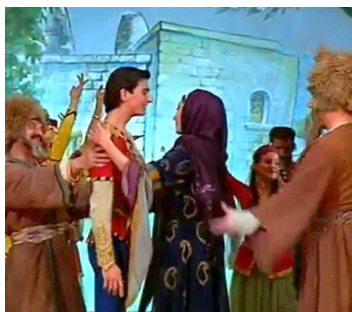


Рисунок — 37, 38, 39. Свадебные торжества, танцы.

Свадебные торжества, танцы

Владея секретами симфонического письма, изучив множество народных плясок и обрядов, даже прочувствовав драматизм легенды, Афрасияб Бадалбейли поставил цель не просто объединить танцевальный фольклор с практикой классической хореографии – он видел своё детище неким единым, эстетически цельным полотном, где органически сольются воедино житейская правда и романтика, где зло и добро, вступив в единоборство друг с другом, возвысят любовь и преданность

как высшие ценности человеческой жизни. Задача была нелегкой, но такой увлекательной!

Пресса, критики и музыковеды (в Баку, и особенно в Москве, где балет был показан не один раз), бурно отреагировали на рождение масштабного и необычного новаторского произведения в достаточно редком по тем временам элитарном жанре. Балет был уникальным, первым в своем роде и достойным стать этапным в национальной азербайджанской культуре» (Буланова..).

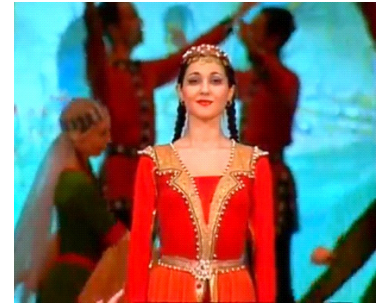


Рисунок – 40, 41. Свадебные торжества, танцы. Рисунок 42. Невеста Гюльянаг.



Рисунок – 43. Гюльянаг и Полад. Рисунок 44. Джахангир—хан. Рисунок 45. Джахангир—хан неумолим

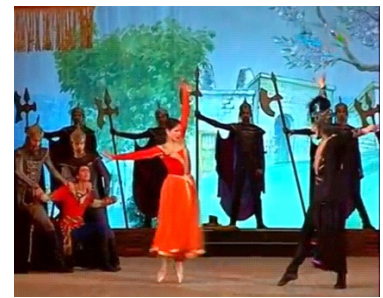


Рисунок – 46, 47, 48. Повязка Гюльянаг, которую Джахангир—хан разлучает Гюльянаг и Полад показывают Джахангир—хану.

Существует и более подробное либретто Афрасияба Бадалбейли к этому балету. «Во дворце Джахангир—хана волнение: ждут возвращения из похода грозного владыки. В отсутствие хана его жена родила дочь. С ужасом ожидает она появления мужа: ведь он хотел сына. Визирь успокаивает её, но она предчувствует беду. Окружённый пышной свитой, появляется хан. Все попадают ниц, а жена, поклонившись своему владыке, смиренно ждёт его улыбки. Приносят ребёнка. Хан доволен. Он дарит ребёнку, будущему наследнику оружие воина и символ власти – браслет. Жена хана, отважившись открыть правду,

кладёт рядом с подарками мужа женский головной убор и говорит ему о рождении дочери. Приказав убить ребёнка, а мать его сделать рабыней, хан вручает начальнику стражи свой кинжал и удаляется. Несчастливая женщина, обнимая колени визиря, молит его пощадить ребёнка. Визирь соглашается, но с условием, что никогда больше девочка не появлялась на глаза приближённым хана. Кормилица Айпери уносит девочку, захватив с собой подарок хана – дорогой браслет. Прошло много лет. В одной из деревень готовятся к свадьбе красавицы Гюльянаг и Полада (рис. 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43).

Старуха Айпери с соседками хлопочет над свадебным столом. С весёлым гомоном вбегают подружки Гюльянаг (рис. 20, 21). Начинаются игры, танцы. Заметив, что с руки Гюльянаг упала завязка, одна из подруг передаёт её невесте. Та, задумчиво поглядев на повязку, снова надевает её на руку. Пообещав скоро вернуться, подружки убегают. Гюльянаг просит Айпери рассказать ей, что это за повязка (рис. 23). Кормилица уклоняется от ответа. В задумчивости Гюльянаг бродит по саду. Появляется Полад. Обрадованный встречей, он говорит девушке о своей любви. Вбежавшие подружки напоминают Гюльянаг, что пора одеваться к свадьбе. Все расходятся. Съезжаются гости. Начинаются весёлые пляски (рис. 22, 24, 25, 25, 27, 28). За ними следует свадебный обряд. Раздаются звуки фанфар. Это Джахангир–хан с приспешниками. Он решил пополнить свой гарем. По знаку хана стража отводит красивых девушек в одну сторону, некрасивых в другую. Увидев Гюльянаг, хан впивается в неё взглядом. Он хочет взять её в жёны (рис. 49, 50). Полад подбегает к хану, объясняет, что это его невеста (рис. 51), что сейчас готовится свадебный обряд, он просит, наконец, грозит. Хана обступает толпа. Все умоляют его не разрушать счастье молодых. Джахангир–хан неумолим. Тогда из толпы выходит Айпери. Она открывает хану тайну рождения Гюльянаг: она его дочь. Хан требует доказательств, и Айпери, сняв повязку с руки Гюльянаг, достаёт оттуда браслет и показывает его хану (рис. 46). Тот узнаёт браслет. Но не меняет своего решения (рис. 47, 48). Гюльянаг вынуждена покориться, но просит хана отпустить на волю Полада, а для неё построить на берегу моря

семиэтажную башню. Простившись взглядом со своим любимым, Гюльянаг закрывает занавески носилок. Берег моря. Рабы строят башню. Джахангир–хан торопит их: башню надо закончить поскорее. Падает обессиленный старик–раб. Надсмотрщики ударами бичей заставляют его подняться, но старик умирает. Полад вырывает плеть у надсмотрщика, бьёт его по лицу и скрывается. Джахангир–хан приказывает разыскать Полада. Чтобы развлечь Джахангир–хан, один из военачальников велит начать воинственную пляску. Но хан рассеян. Он мечтает о скорой свадьбе с Гюльянаг. Ему чудится волшебный сад, полный девушек, и Гюльянаг среди них. Он бросается к ней, но она убегает. Джахангир–хан страется отогнать Полада, появляющегося рядом со своей любимой, но Гюльянаг прячет Полада. Наконец башня готова. Во дворце хана готовятся к свадьбе. Приходят гости. Среди них узбеки, грузины. Начинаются танцы. По приказу хана танцует и Гюльянаг. Еле двигаясь, со скорбью на лице ведёт девушка танец неволи и принуждения (рис. 53). Неожиданно приходит старая кормилица Айпери. Она смело обращается к гостям и говорит о том, что хан захотел в жёны собственную дочь. Ударом кинжала хан убивает Айпери. Гости в ужасе разбегаются. Хан направляется к выходу, но в дверях сталкивается с Поладом. Начинается борьба. Полад убивает хана (рис. 52), затем бросается к башне, куда увели Гюльянаг. Услышав шаги на лестнице и думая, что это Джахангир–хан, Гюльянаг бросается в море. Полад только видит мелькнувшуюся в воздухе фигуру возлюбленной. С рыданием прижимает он к губам шарф Гюльянаг» (рис. 54) [5].

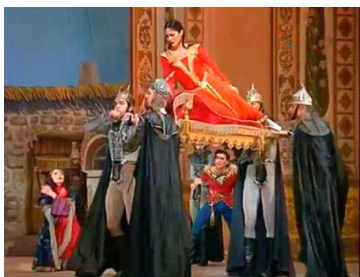


Рисунок — 49, 50, 51. Во дворце хана готовятся к свадьбе Гольянаг и Полад.

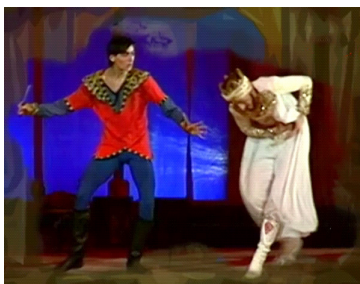


Рисунок — 52. Полад убивает Джахангир—хана.



Рисунок — 53. Гольянаг со скорбью на лице



Рисунок — 54. Полад прижимает к губам шарф Гольянаг

Важно отметить и о музыке Афрасияба Бадалбейли к балету. «С музыкальной точки зрения балет оказался уникальным. С точки зрения композиции и драматургии он был выдержан в классических европейских традициях, с другой стороны Афрасияб Бадалбейли воссоздал образно–интонационный строй, типичный для фольклорных азербайджанских произведений. Примером этого служат пляски крестьян, танец свахи, вступление к первому действию, партия Айпери. Афрасияб Бадалбейли ввёл в балет и подлинные азербайджанские мелодии – лирическую песню «Ай, бэри бах» («Танец девушек» из первого действия), танцевальные напевы «Тэрэкэмэ», «Кикиджан» (танец крестьян из первого действия, вступление к этому же действию), рэнг мугама «Баяты–шираз» (танец Гольянак из третьего действия). Афрасияб Бадалбейли использовал также персидские («Танец персидских гостей»), узбекские («Танец узбекских гостей») мелодии. С помощью народных тем композитор стремился

осуществить «сквозное» музыкальное развитие. Так, «Ай, бэри бах» печально звучит в эпилоге, воскрешая в памяти героини былые светлые дни, а «Кикиджан» – в «Сцене в темнице» [5].

Высоко ценивший творчество Афрасияб Бадалбейли великий композитор Узеир Гаджибеков, указывавший, что «этот молодой композитор ещё в годы учебы стремился не только овладеть техникой музыкального письма, но и глубоко изучать творчество народа, плодотворно учиться у него», написал о «Девичьей башне» так: «Бадалбейли в своём балете свободно развил композиторскую мысль и в то же время любовно и бережно использовал красоты народных мелодий. Особенной свежестью выделяются такие народные мелодии, как «Шалахо», «Ай бери бах», на основе которых созданы эмоционально насыщенные танцы». Следуя примеру Узеира Гаджибекова, Афрасияб Бадалбейли включил в состав оркестра азербайджанские народные музыкальные инструменты – зурну, тар, дэф, звучание которых в оркестре

усиливает национальный колорит музыки балета [6].

Прекрасное исполнение актёров балета нашло своё отражение и в статье. «Умелое сочетание классической балетной музыки с подлинно народными танцами определило содержание и стиль спектакля в целом. К большим достоинствам этого произведения надо отнести также рельефность музыкальных характеристик действующих лиц и сдержанный, глубокий лиризм, которым проникнуты многие сцены. Перед балетным коллективом стояла задача – избежать штампа псевдонародных танцев, показать народную легенду художественно–реалистическими средствами. И эту задачу ему удалось разрешить. В успехе балета сыграли огромную роль прима–балерина Гамяр Алмас–заде, режиссёр–постановщик Идаят–заде, балетмейстеры Вронский, артисты Сара Миралиева, Абилова, Бойман, Джафарова, Баташев, Урванцев и др. Прекрасное стильное художественное оформление спектакля создал художник Гусак. Особо следует отметить талантливую балерину Гамяр Алмас–заде. Она удачно соединила в своём исполнении технику современного хореографического искусства с народным танцевальным творчеством. Созданный ею образ Гюльянаг правдив и целен; он волнует, как воплощённая трагедия азербайджанской женщины, напомнившей нам о себе из далекого безрадостного прошлого» [7].

Этот балет вновь был отредактирован в новой хореографической постановке Гамяр Алмасзаде и вышел в свет в 1948 году, затем в 1958 году. В постановке этого балета 1958 года принимали участие такие актёры как: *Гюльянаг* – Лейла Векилова, потом Рафига Ахундова и Тамилла Ширалиева; *Джахангир–хан*

– Константин Баташев; *Полад* – Максуд Мамедов, после Юрий Кузнецов, Владимир Плетнёв.

Очередная новая хореографическая постановка этого балета Юлана Аликишизаде прошла 24 октября 1999 года. Композитор был Фархад Бадалбейли. Главные роли исполняли: *Гюльянаг* – Медина Алиева; *Полад* – Гюльагаси Мирзоев. Под руководством Афаг Меликовой танцы исполнял коллектив Государственного ансамбля танцев.

В этой статье речь пойдёт о постановке балета сезона 2018–2019 года. «Композитор Фархад Бадалбейли воссоздаёт в балете и образно–интонационный строй, типичный для фольклорных произведений. Примером этого служат пляски крестьян, танец свахи, вступление к первому действию, партию Айпери. Бадалбейли ввёл в балет и подлинные азербайджанские мелодии — лирическую песню «Ай, бери бах» («Танец девушек» из первого действия), танцевальные напевы «Тэрэкэмэ», «Кикиджан» (танец крестьян из первого действия, вступление к этому же действию), рэнг мугама «Баяты–шираз» (танец Гюльянак из третьего действия). Бадалбейли использовал также узбекские («Танец узбекских гостей»), иранские («Танец персидских гостей») мелодии. С помощью народных тем композитор даже стремится осуществить «сквозное» музыкальное развитие. Так, «Ай, бэри бах» печально звучит в эпилоге, воскрешая в памяти героини былые светлые дни, а «Кикиджан» — в «Сцене в темнице» (воспоминания Полада)» [8, 10].

Либретто этого балета в новой постановке было следующим:

«I Действие. Окраина селения на берегу Каспийского моря. На поляну

выбегает с подругами юная Гюльянаг. Они готовятся к предстоящей свадьбе. Появляется её жених Полад. Сельчане пришли поздравить новобрачных. Мать Гюльянаг Айпери радушно встречает и рассаживает гостей. Свадебный обряд прерывают звуки фанфар. Врывается Джахангир – хан со своей стражей, выбирая для гарема самых красивых девушек. Хан восхищён красотой Гюльянаг. Он приказывает отправить Гюльянаг во дворец. Полад готовится сразиться за любимую, но крестьяне удерживают юношу. Хан надевает на палец девушки обручальное кольцо, а её жениха приказывает казнить. Гюльянаг молит хана сохранить жизнь юноши. Она согласна стать женой владыки, только он должен построить для неё на берегу моря башню.

II Действие. Картина первая. Покои хана. Девушки пытаются развлечь Гюльянаг. Ей чудится волшебный сад. Они снова вместе с Поладом. Хан пытается разлучить влюблённых, но девушки преграждают дорогу. Картина вторая. Грёзы рассеялись. Покои хана. Парадный зал во дворце Джахангир – хана. Башня сооружена. Сегодня свадьба. Гости танцуют. Вводят невесту. По обычаю она должна танцевать. Но во время танца силы покидают Гюльянаг. Вбегает Айпери. Хан не может жениться на Гюльянаг: у неё есть жених, с которым её разлучили. Хан приказывает отвести Гюльянаг в башню. Он один в опустевшем зале. Появляется Полад. Убив хана, Полад спешит к башне, чтобы освободить возлюбленную.

Эпilog. Верхняя площадка башни. Сюда приводят Гюльянаг. Слышны шаги. Это Полад торопится к любимой. Гюльянаг думает, что это хан и бросается в море. С тех пор башня называется Девичьей. Она возвышается как символ

преданной, совершенной любви» [9]. В балете главные партии исполняют такие актёры балета: *Гюльянаг* – Нигяр Ибрагимов (заслуженная артистка АР), Джамия Керимова (обладатель Гран – при международного конкурса артистов балета им. Гамяр Алмасзаде); *Полад* – Тимур Одушев (обладатель I премии международного конкурса артистов балета им. Гамяр Алмасзаде), Анар Микаилов, Мурад Керимов; *Джахангир – хан* – Макар Ферштант (заслуженный артист АР), Сеймур Гадиев; *Везирь* – Игорь Кузнецов; *Айпери, мать Гюльянаг* – Елена Черноусова; *Сваты* – Яна Моисеева; *танец «Рянг»* – Джамия Тагиева; *Грузинский танец* – Эльмира Сулейманова, Аян Эйвазова (обладатель III премии международного конкурса балета (Германия)), Фаик Губатов, Сеймур Гадиев, Эдвард Аразов; *Иранский танец* – Лиана Мирабдуллаева; *Узбекский танец* – Фарид Ибрагимов (заслуженный артист АР), Лейла Нариманидзе, Динара Ширинова. Художником постановщиком был заслуженный деятель искусств Азербайджана – Эйюб Фаталиев.

Заключение

Подытоживая вышесказанное, хотелось бы отметить, что эта легенда в либретто балета «Девичьей башни» доносит до нас ту пору, когда жили жестокие ханы и люди не всегда мерились с их желаниями и приказами. Образ Гюльянаг в этом балете яркий пример этому. Её сила воли, стойкость и храбрость говорят о её непобедимости. Девичья башня – символ мощи в этом балете. Музыкальная, хореографическая и художественная постановка этого балета составляла единый сплав творческого коллектива.

Список литературы:

1. Символ Баку–Девичья башня. [Электронный ресурс] // https://azertag.az/ru/xeber/Simvol_Baku__Devichya_bashnya-785808 (Дата обращения 19.05.2019 г.).
2. Балет «Девичья башня». Либретто [Электронный ресурс] // <https://az.sputniknews.ru/culture/20160225/403907171.html> (Дата обращения 16.05.2019 г.).
3. Самед Мохбаддин. Тогрул Нариманбеков. Живопись. Графика: Альбом. – Баку: Издательство «Ишыг», 1984. – С.12.
4. Наджафов М. Марал Рахманзаде. – Москва: Издательство «Советский художник», 1970. – С. 39 – 40.
5. Энтелис Л. Балет «Девичья башня». Либретто [Электронный ресурс] // <https://www.russkoeokino.ru/theatre/ballet-0013.shtml> (Дата обращения 8.06.2019г.)
6. Буланова О. Азербайджанский балет «Девичья башня» – первый балет на мусульманском Востоке [Электронный ресурс] // <https://az.sputniknews.ru/culture/20160225/403907171.html> <https://azerhistory.com/?p=7368> (Дата обращения 09.04.2019г.)
7. Премьера первого азербайджанского балета. Газета «Правда» от 25 апреля 1940 г. [Электронный ресурс] // <http://uzeyir.musigi-dunya.az/ru/article16.html> (Дата обращения 14.06.2019 г.).
8. Девичья башня (Баку). [Электронный ресурс] // <https://az.sputniknews.ru/culture/20160225/403907171.html> .<https://ru.wikipedia.org/wiki> (Дата обращения 13.04.2019 г.).
9. Балет Девичья башня, либретто. [Электронный ресурс] // <https://www.russkoeokino.ru/theatre/ballet-0013.shtml>. (Дата обращения 10.04.2019 г.)
10. 21 октября – день памяти замечательного азербайджанского поэта Мансура Векилова. 21 октября 2015 года. Информационно–культурный портал «inCity.az» // [Электронный ресурс] <https://incity.az/2015/10/21/21> (Дата обращения 21.07.2019 г.).

Мир–Багирзаде Ф.

*Әзірбайжан Ұлттық Ғылым академиясының Сәулет және Әнер институты
(Баку, Әзірбайжан)*

«ҚЫЗ МҰНАРАСЫ» БАЛЕТІ ЖӘНЕ ОНЫМЕН БАЙЛАНЫСТЫ СИМВОЛДАР

Аңдатпа

Бұл мақалада автор Бакудың архитектуралық символы, Бакудегі кез–келген туристік саяхат От Қалаға, бұрынғы отқа табынушылар еліне бастау алатын, – Қыз мұнарасын зерттеді. Қыз мұнарасы өзінің символикасы мен соған байланысты аңыздарымен ерекшеленгендіктен ЮНЕСКО–ның әлемдік мұрасының тізіміне енді. Әзірбайжанның мәдени мұрасы өте құнды. Әзірбайжандық ақындардың поэмалары (Мансура Векилова) мен өлеңдерінде (Расула Рза, Тогрула Нариманбекова),

суретшілердің жұмыстарында (Марал Рахманзаде, Тогрула Нариманбекова, Алексея Боголюбова) және Әзірбайжанның халық суретшісі Марал Рахманзаде иллюстрацияларында Қыз Мұнарасы – құдірет пен табандылықтың символы ретінде бейнеленген. Аталмыш мұнараға көптеген аңыздар арналған, солардың бірі Бакудегі опера және балет театрының сахнасында балетте өз орнын табады. Автор 1940 жылдың 18 сәуірінде премьерасы өткен композитор Афрасияба Бадалбейлидің либреттосына жазылған мұсылман шығысындағы алғашқы Әзірбайжан балет «Қыз мұнарасы» қойылымдарын хронологиялық ретпен зерттеді. Балеттің осы қойылымдарының әрқайсысында жаңа хореографиялық, көркем және музыкалық интерпретация анықталды.

Тірек сөздер: либретто, Қыз мұнарасы, балет, шах, қыз, жақындастары, сүтана, ана, күйеу, От Қала.

F. Mir-Bagirzade

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

BALLET "GIRL'S TOWER" AND RELATED SYMBOLS

Abstract

In this article, the author explored the architectural symbol of Baku, the Maiden Tower, with which the tourist trip to Baku begins, from the Land of Lights and in the past fire worshippers. The Maiden's Tower is on the UNESCO World Heritage List, which is unique in its symbolism and related legends. The cultural heritage of Azerbaijan is very valuable. In this heritage, in poems (Rasul Rza, Togrul Narimanbekov) and poems of Azerbaijani poets (Mansur Vekilov) and artists (Maral Rahmanzade, Togrul Narimanbekov, Alexei Bogolyubov), the Maiden tower is used in the illustrations of the Maral Rahmanzadeh and the symbol is used to include the Maiden tower as a symbol, which is used as a template, and the symbol is used in the patterns, which is a symbol that is used in the patterns, which is used as a template, the symbol is used as a template, and the symbol is used in the drawings. Legends are also dedicated to her, one of whom will find her place in ballets on the stage of tetra opera and ballet in Baku. The author researched the subsequent ballet performances of "The Maiden's Tower" in chronological order, which premiered on April 18, 1940 and was the first Azerbaijani ballet in the Muslim East for the libretto by composer Afrasiyab Badalbeyli. In each of these ballet performances a new choreographic, artistic, and musical interpretation was revealed.

Key words: libretto, Maiden's Tower, ballet, shah, daughter, approximate, nurse, mother, groom, Land of Lights.

Сведения об авторе:

Ф. Мир-Багирзаде — доцент по эстетике, доктор Ph.D философии в области искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела «Изобразительные, декоративно-прикладные искусства и геральдика» Института Архитектуры и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана (г. Баку, Азербайджан).
e-mail: faridamb2013@gmail.com

Автор туралы мәлімет:

Ф. Мир-Багирзаде — эстетика бойынша доцент, өнертану саласы бойынша Ph.D доктор, Әзірбайжан Ұлттық Ғылым академиясының Сәулет және Өнер институтының «Бейнелеу, сәндік-қолданбалы өнер және геральдика» бөлімінің жетекші ғылыми қызметкері (Баку қ., Әзірбайжан).
e-mail: faridamb2013@gmail.com

Author's data:

F. Mir-Bagirzade — Associate Professor of Aesthetics, Ph.D in Art History, Leading Researcher of the Department of "Visual, Decorative and Applied Arts and Heraldry" of the Institute of Architecture and Art of the National Academy of Sciences of Azerbaijan (Baku, Azerbaijan).
e-mail: faridamb2013@gmail.com



САКРАЛЬНО— МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ВСАДНИКА НА КОНЕ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО ГОБЕЛЕНА

М. Ф. Муканов¹, Б. С. Тургынбай¹, Б. Т. Досжанов¹

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

САКРАЛЬНО—МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ВСАДНИКА НА КОНЕ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО ГОБЕЛЕНА

Аннотация

Многообразие сюжетов и образов традиционной кочевой культуры нашло свое отражение в искусстве современного казахского гобелена. Но одним из самых волнующих, несущих сакральное значение образов, для художников остается тема всадника и коня. В данной статье путем искусствоведческого анализа авторских произведений казахских мастеров по гобелену рассматриваются сакрально—мифологические аспекты отображения художественного образа всадника и его коня. Этот тандем, становясь для современных казахских художников символом, опознавательным знаком национальной культуры и традиций, плавно переходит из устойчивого набора архетипов традиционной конно—кочевой цивилизации казахов в архетипы профессионально изобразительного искусства Казахстана.

Ключевые слова: современное изобразительное искусство Казахстана, казахский гобелен, мифология кочевых тюркских народов, художественный образ всадника и коня, архетипы традиционной кочевой культуры.

Введение

Многообразие сюжетов и образов традиционной кочевой культуры нашло свое отражение в искусстве современного казахского гобелена. Но одним из самых волнующих, несущих сакральное значение образов, для художников остается тема всадника и коня.

«Конь и всадник – тема, что не однажды возникала и будет возникать, как в казахской скульптуре, так и в живописи. Каждый раз, находя новое воплощение этому волнующему воображению образу, художники в то же время едины в своем, подчеркнuto серьезном подходе к интерпретации в искусстве этой взаимодополняющей друг друга пары... Как конь, так и всадник в любом случае становится для казахских скульпторов и живописцев символом, опознавательным знаком национальной культуры и традиции, плавно переходят из устойчивого набора архетипов традиционной конно–кочевой цивилизации казахов в архетипы профессионального искусства Казахстана» [1, с. 129].

Методы

Настоящее исследование представляет собой попытку искусствоведческого анализа многочисленных авторских интерпретаций художественного образа всадника на коне в искусстве гобелена современного Казахстана на основе применения герменевтической методологии.

Фактологической базой исследования являются оригиналы, фотографии и репродукции произведений казахстанских и зарубежных художников, а также исторические и искусствоведческие публикации,

изданные в Казахстане, России, Франции, Венгрии и других странах мира.

Результаты

Изучение проблемы поиска и воплощения художественного образа всадника на коне, отражающего сакрально–мифологические аспекты традиционной кочевой культуры, в искусстве гобелена современного Казахстана имеет важную практическую ценность как искусствоведческо–теоретическую, так и учебно–методическую.

Научная постановка вопроса, наблюдения и выводы могут быть использованы и продолжены не только в историко–теоретических трудах искусствоведов, культурологов, но и в исследовательских и учебно–методических работах, при создании курсов по истории и теории изобразительного и прикладного искусств, научных проектах профессорско–преподавательского состава, студентов, магистрантов и докторантов, а также в художественной практике и творческой деятельности художников по гобелену.

Дискуссия

Японский режиссер, драматург и сценарист Акира Куросава в книге из серии «Мастера зарубежного киноискусства» [2], вспоминая пройденный в кинематографе путь, преподносит его в виде аллегории – самурай на коне. Воин не молод, лицо испещрено шрамами, одет в доспехи с потертой от времени лаковой полировкой и вмятинами по всей поверхности. Конь то же старый, медленно бредет он в густом тумане, низко стелющемся по земле, так что

копыт его не видно. Всадник и конь, не спеша пробираются по невидимой тропе лунной ночью, оба, словно плывут в неведомое; кругом никого, и только деревья, с обеих сторон обступившие путников, с подрезанными подножиями (от тумана), словно живые существа, мягко уносятся за их спины...

Чтобы понять сакральное значение художественного образа, данного Куросавой, надо иметь определенное представление о «кайдане». Это особый литературно-фольклорный жанр в виде коротких новелл, являющийся неотъемлемой частью традиционной японской культуры. В переводе с японского языка он означает – устный рассказ об сверхъестественном. Герои подобных новелл (иногда это легендарные личности средневековой Японии – самураи – одиночки, ронины, странствующие монахи и т. д.) сталкиваются с существами потустороннего мира, наделенными мистической силой – привидениями, призраками, демонами и ведьмами, способными воплощаться в человеческий облик, а иногда и в обличье различных животных, таких как кошки, лисицы и змеи. Сюжеты жанра кайдан практически всегда отличаются фатализмом, поскольку построены на буддийской концепции кармы и воздаяния. С развитием искусства кино кайдан трансформировался в жанр, так называемый фильм ужасов.

Одной из самых распространенных характеристик в кайдане, когда мстительные призраки или демоны предстают перед людьми в облике человека, является их способность к левитации. Имитируя человеческую походку, на самом деле они не касаются земли, зависая над ней в нескольких сантиметрах. И при встрече, например, с конным самураем на лесной тропе, низко стелющийся туман помогает им скрывать

свою потустороннюю ипостась. Тогда воину, предстоит непростая задача выявить истинную сущность и мотивы действий встречного путника.

Конечно, помимо мистических аспектов в свой художественный образ всадника и коня японский режиссер заложил и другой смысл – аллегорию, касающегося как темы психологии творчества, так и творческой деятельности вообще. Художник – творец в своей жизни преодолевает не только внешние трудности и противоречия, но и ведет постоянную борьбу с самим собой, со своим эгоцентризмом и различными «демонами», разрушающими его изнутри, то есть, густым туманом, поселившимся в душе.

Приведя пример из классического кинематографа, необходимо отметить, что тандем – всадник и конь, наполненный сакрально – мистическим содержанием, встречается в современных фильмах, снятых по мотивам литературных произведений Майн Рида «Всадник без головы» и Вашингтона Ирвинга «Легенда о Сонной лощине». Интересно, что в сюжетах самих литературных первоисточников эти образы лишены сверхъестественных способностей и выступают всего лишь в качестве отсылок к древним легендам о призраках и погребальным ритуалам индейцев Северной Америки.

Свою книгу Акира Куросава заканчивает словами о том, что самурай к началу рассвету выезжает из леса на проселочную дорогу и, не оглянувшись, продолжает свой путь дальше. Автор не упоминает, встретил он кого – либо ночью в тумане или нет: для него важен был сам образ, наиболее точно выражающий суть его жизнедеятельности, адекватный самоощущению Мастера.

Этот пример из мира кино

приводиться с целью обособить границы круга произведений, которые будут анализироваться в данной работе. В мировом искусстве существует великое множество творческих работ, так или иначе затрагивающих тему всадника и его коня. Большая часть из них, будь то скульптурная композиция или живописный парадный портрет, были решены в реалистической изобразительной манере и посвящены известным личностям, чьи деяния навсегда вписаны в исторические летописи человеческой цивилизации. В нашем же случае будут рассматриваться только те произведения и феномены военно-прикладной культуры, в которых образ всадника на коне наполнен символично-мистическим или мифологическим содержанием. Но прежде снова нужно будет обратиться к примерам, имевшим место в исторических событиях прошлого. Они, эти фактические события, служат неоспоримым аргументом при построении художественного концепта, упоминаемой нами темы.

В истории различных мировых цивилизаций есть факты, когда всадник на коне ассоциировался с мистическими, а порой и с фантастическими неземными образами. В первую очередь, это конечно сообщества кочевого древнего мира, обжившие территориальные пространства Евразийского континента. Но речь о них пойдет несколько позднее.

В 1519 году испанский дворянин и авантюрист Эрнан Кортес (1485 – 1547 гг.) высадился на побережье Мексики. Его небольшая, но технически хорошо оснащенная армия состояла из 400 пехотинцев, вооруженных мушкетами, десятка пушек и всего лишь 16 кавалеристов. В хрониках

точно не указывается число ацтекских воинов – от 20 000 до 50 000 тысяч, выдвинувшихся навстречу испанскому завоевателю. Известно точно одно: битва закончилась, так и не начавшись. Вся армия коренных индейцев Америки в безудержном страхе рассеялась, когда на поле сражения появилась испанская конница – 16 рыцарей, закованных вместе с лошадьми в железные и сверкающие на солнце доспехи. Их броне совершенно никакого вреда не причиняли индейские копья и стрелы с костяными и каменными наконечниками. Ацтеки, не видевшие до встречи с завоевателями даже лошадей, восприняли всадников на конях единым, неземным и сверх ужасающим существом, от которого можно спастись только бегством. Кортес, не встретив сопротивления, занял и разграбил столицу Мексики город Семпоала, тем самым начав эру завоевания конкистадорами Южной Америки.

Фантазмагорично-эпичные образы рыцарей на конях, увиденные глазами индейцев, отобразил в серии монументальных фресок «Кони», «Испания XVI века», «Кортес» мексиканский художник Хосе Клементо Ороско (1883 – 1949 гг.) в самой известной и масштабной своей работе – росписи часовни госпиталя «Осписио-Кабаньяс» в городе Гвадалахара (1936 – 1939 гг.). (Рисунок 1)



Рисунок 1: Х.Ороско. Кони (<http://baci1.livejournal.com/10274.html>)

Теперь рассмотрим ряд всемирно известных произведений мирового изобразительного искусства, раскрывающих образ всадника на коне в символично–аллегорическом ключе.

В первую очередь, это гравюра немецкого художника времен Северного Возрождения Альбрехта Дюрера (1471 – 1528 гг.) «Рыцарь, смерть и всадник» (1513 г.), в которой он мастерски сочетает фантасмагорию происходящего с убедительным реализмом в деталях действий, портретов и одежды героев сюжета. Так, к примеру, человек, изучающий вооружение средневековых рыцарей, может обратиться к гравюре как к точному документу той исторической эпохи.

В картине Смерть протягивает рыцарю песочные часы – символ краткости человеческой жизни. Однако всадник не удостаивает Смерть взглядом. А дьявола с мордой вепря, рогами барана, крыльями летучей мыши всадник уже миновал и едет дальше, не оборачиваясь. Кажется, что его конь шагает медленно, но собаке, которая не хочет отстать от хозяина, приходится бежать. Поступь коня и движение

рыцаря неудержимы. Ни Смерть, ни дьявол не испугают, не остановят его.

Сам художник, когда ему случалось упоминать эту работу, вообще не говорил о рыцаре. Он называл ее просто – «Всадник». Оружие и броня его героя не признак сословия. Они – символ твердости духа, мужества, бесстрашия...

Заметим, что на этой гравюре Дюрера христианских символов нет. Его всадник побеждает страх перед дьяволом и смертью не молитвой, а бесстрашием и неудержимым движением вперед. Это и символ времени, и стремление художника одолеть все страхи, все призраки прошлого открытым бесстрашным взглядом. В нем прославлена сила духа, стремящегося к истине. Это своего рода автопортрет художника, запечатлевший не внешность, а душевное состояние, которое владело Дюрером в трудные переломные годы, на рубеже эпох. Какие страшные встречи ни уготованы ему временем, он полон твердой решимости не сворачивать с пути, не отказываться от поисков высокого совершенства, единства прекрасного и нравственного...» [3, с. 228-231].

В 1912 году на вернисаже художественного объединения «Мир искусств» было впервые представлено вниманию публики живописное полотно русского художника Кузьмы Сергеевича Петрова–Водкина (1878 – 1939 гг.) «Купание красного коня». Сейчас это произведение находится в экспозиции Государственной Третьяковской галереи в г. Москве. В этой работе в полной мере нашли отражения стилистические и духовные искания эпохи и воплотилась сложная образно–символическая система художника. Ю. А. Русаков отмечает, что «...первый вариант картины был уничтожен автором, ...а окончательный вариант картины является сложным образом – символом, в котором воплотились вопросы, идеи и тревоги эпохи на рубеже XIX – XX веков» [4, с. 42].

В картине К. Петрова–Водкина буквально осязается невероятная мощь коня. Он представляет стихийную силу, которую не в состоянии укротить юный всадник. Крупная фигура коня как бы приближается к зрителю, «вырываясь» из пространства живописного полотна. Это иллюзорное ощущение возникает, как благодаря использованию художником приемов сферической перспективы (когда фигура животного «срезается» краями холста), так и введению в композицию резких диагоналей, направлениям которых подчинены движения главных героев сюжета.

«Нереальный красный конь становится символом эпохи, его можно рассматривать как образ неотвратимости приближающихся исторических событий.

Однако в этой работе нет ощущения трагической безысходности, не случайно образ «лучезарного» юноши–всадника

восходит к традиции древнерусского искусства – образу святого Георгия Победоносца. В «Купании красного коня» воплощена и надежда на победу светлых идеалов, и мечта о «Золотом веке», которая также была частью духовных поисков эпохи, и упование на возрождение мира и искусства» [5, с. 119–120].

Автор данной цитаты искусствовед Татьяна Балицкая удивительно подмечает глубинную связь единого образа всадника и коня с мечтой человечества о «Золотом веке». Так, в казахских эпических сказаниях (а в каждом из них с нетленной надеждой отражен этот всевечный идеал), в один ряд встают такие образы батыров, как Кобланды с его боевым конем Тайбурылом, Алпамыс с Байшубаром, а историческое лицо Аблай хан с конем Кок–балак.

С самого начала важно отметить социальную значимость военно–прикладных традиций в кочевом сообществе. Социальный институт жизни кочевников был устроен так, что воинская служба являлась одной из самых важных и общих повинностей в степи. По существу, можно сказать, что мужское население кочевых народов представляло собой хорошо вооруженную массу людей. «Ношение оружия было не только законным правом свободного скотовода, но даже обязанностью, и, к примеру, на народном собрании безоружный мужчина не имел право голоса, а младшие могли не уступать ему места» [6, с. 270].

Всадник на коне, будучи центральным персонажем большинства эпосов кочевых народов Евразии, представляет собой художественно–поэтический образ героя, наделенного выдающимися

личными качествами, снискавшему себе славу, благодаря отличной воинской выучке и принадлежащий к группе избранных. В этом смысле, идеализированный кочевым сообществом образ степных батыров – воинов во многом сопоставим с рыцарями Круглого стола – персонажами средневекового сюжета о британском короле Артуре и его сподвижниках.

В связи с упоминанием о средневековой рыцарской культуре, необходимо сделать небольшое отступление от темы исследования и познакомиться с оригинальной и неординарной версией казахстанского историка, писателя и драматурга Жумабая Байжумина. В своей третьей книге из серии «Туран. Взгляд в историю человеческого общества» автор приводит доводы и факты о том, что европейское рыцарство является не просто технологическим преемником, но и прямым этнокультурным потомком тяжеловооруженных катафрактариев Турана.

Так, в современном казахском языке до сих пор существуют такие понятия, как «сері» – рыцарь, «серілік» – рыцарство. Подобно своим собратьям – палладинам («воин веры», рыцарь сражающийся во имя продвижения канонов христианской веры), для степных рыцарей на первом месте стояли понятия чести и верности. Они вели аскетический образ жизни и не имели никакого имущества, за исключением хорошего боевого коня и качественного оружия и доспехов. Так же они не могли обзаводиться собственными семьями, поскольку принимали обет безбрачия.

«Отмечая данное явление, Лев Гумилев пишет о том, что кочевое общество, имевшее очень прочную

и стабильную родовую структуру, тем не менее, постоянно генерировало особую категорию людей, для которых рамки родовой системы были слишком тесными. Эти люди, которых по его сведениям в средние века у тюркских номадов назывались «людьми свободного состояния», объединялись в степные рыцарские братства» [7, с. 72].

По мнению Ж. Байжумина, эта древняя рыцарская традиция Турана возродилась в средневековой Европе, поэтому при различных описаниях западноевропейских боевых товариществ странствующих рыцарей, неизбежно возникает аналогия с их степными предками – воинами, в течении многих веков сохранивших этот удивительный макросегмент военно – прикладной кочевой культуры.

«... О древней степной рыцарской культуре «серов» так же упоминает древнегреческий историк Страбон (I в. до н. э. – I в. н. э.). Он сообщает о вольных людях, выходцах из среды кочевых фракийцев – «...безбрачных дивных доителях кобылиц...», глубоко почитаемых в своем народе. Такие рыцарские братства являлись объединениями достаточно неординарных людей, происходивших из среды степной знати. Каждый из входивших в него серов был одновременно отважным воином и поэтом, музыкантом – композитором, певцом и ярким оратором, хранителем культурных традиций предков и защитником интересов простых людей» [7, с. 76].

Считается, что в XII веке во Франции, и под ее влиянием в других странах, возник особый рыцарский кодекс, по которому истинный рыцарь должен был быть не только отважным, уметь искусно владеть оружием, но и быть достаточно

образованным, щедрым, великодушным, защищать слабых, находить удовольствие в поэзии и музыке.

И в Европе и в Великой степи конный воин прежде всего символизировал героико–сакральные ценности, связанные с победой над силами зла. Так же с его образом был связан целый комплекс верований, относящихся к потустороннему миру, путешествию в царство мертвых и бессмертию души.

В кочевой культуре он более явственно проявлялся при курганном обряде захоронения племенных вождей, который широко применялся у всех народов скифского мира. Коня, после процесса жертвоприношения, хоронили вместе с ушедшим, чтобы он помог добраться последнему до места назначения и служил ему в ином мире. «Сущность коня, сопровождавшего в иной мир особо значимую персону, трансформирована в мифопоэтическом сознании древних в особо почитаемый образ мифологического существа» [8, с. 134].

В героических эпохах кочевых народов Евразии идеализация главных персонажей – батыра и его коня, доведена практически до абсолюта. Конь, как верный и преданный друг, часто возмужавший вместе с последним, является равноценным батыру героем сюжета и зачастую наделялся самостоятельным сознанием и даром общения на человеческом языке. А это, в свою очередь, не могло не влиять на действия и поступки его соратника.

Что интересно, сами батыры тюркских эпосов – это квинтэссенция народных идеалов воинской мощи и доблести, мужественной красоты и мудрой справедливости. Монументализация их художественного образа и индивидуализация характерных им

признаков экстерьера – физическая сила, достоинство и красота, приводит к определению двух противостоящих друг другу и идеальных в своем выражении моделей: батыр–герой и батыр–враг. Но, в поэтическом описании их качеств, тюркская традиция все же лаконична: «... облик богатыря передается не столько описанием его лица, строения тела и т. д., сколько перечислением нескольких обязательных деталей – голос, взгляд, боевое облачение... Иконография воинов–богатырей древнетюркской эпохи свидетельствует, что существовал определенный изобразительный канон внешнего облика, заменявший собой характеристику индивида. Весь набор реалий, представленных на каменных изваяниях Алтая (головные уборы, оружие, украшения, пояса, сумочки, сосуды), формируют не портрет, а иконографический знак полноценного мужа–воина» [9, с. 208-209].

В 2000 году Алибай и Сауле Бапановы представляют публике гобелен под названием «Воин» («Warrior»), в котором созданный ими образ батыра на коне в полной мере обладает качествами выше названного иконографического знака. (Рисунок 2)



Рисунок 2, А. и С.Бапановы. Воин. 2000 г (В альбоме–каталоге: Сауле & Алибай Бапановы. Алматы, 1999. С. 32)

Великолепно стилизованные фигуры всадника и коня, запечатленные художниками в динамике действия – скакун, как в описаниях героических эпосов, одним прыжком преодолевает горную гряду из трех вершин, занимают всю изобразительную плоскость произведения. Их тандему, эпическому в своей физической мощи и пластической грации, словно не хватает пространства действия, поскольку они ограничены рамками композиции.

На всаднике присутствует весь комплекс вооружения, характерного для военно–прикладной культуры кочевых народов. Это изогнутый меч на бедре, колчан со стрелами и лук, переброшенный через плечо.

Главный герой сюжета – батыр, слегка откинувшись назад в седле, правой рукой сжимает древко короткого копья, а левой поддерживает большой круглый щит, прикрывая им спину. Круглое темное пятно щита вместе с портретом всадника являются композиционным центром гобелена, акцентируя внимание зрителя на себе. Визуальной сосредоточенности так же способствует привлекаемый авторами макроэффект, или как его еще по–другому называют – эффект сферической перспективы. Такой оптический прием характерен для современного искусства кино, когда одновременно камера совершает наезд на лицо или фигуру главного персонажа, а все вокруг окружающее, наоборот, движется от зрителя. В гобелене художники достигают этого эффекта просто. Во–первых; в соотношении физических размеров всадника и коня явно читается диспропорция – воин непропорционально крупнее своего боевого товарища, поэтому конь кажется всего лишь большим и грациозным пони.

Во–вторых; передние и задние ноги лошади, а так же вздыбленный хвост, «срезаются» краями гобелена, словно они не помещаются в общую картину композиции.

С изобразительно–стилистической точки зрения произведение «Воин» решено в лучших традициях эстетики минимализма – культурного феномена, который развивается в искусстве современного казахского гобелена. Колористическая гамма произведения очень лаконична и состоит из гармонично взаимосвязанных между собой серо–голубых, кремовых, охристо–зеленых и черных цветов.

В гобелене Бапановых перед нами предстает не только архетип батыра в виде иконографического знака, найденного изобразительными средствами, а, прежде всего, художественный образ своеобразного «воина света» – степного палладина, живущего по своим правилам достоинства и чести. И, хотя он не одет в белые одежды и не «светится» наподобие ангелов и пророков, и в композиции совершенно не присутствуют какие–либо религиозные символы, образ воина наполнен внутренней одухотворенностью, внутренне сдерживаемым мужеством и единой волей, объединяющей все личностные качества в цельный характер эпического героя, соответствующего значению идеального эталона, выраженного казахской идиомой «Нағыз жігіт сегіз қырлы – бір сырлы болу керек» – «Настоящий джигит должен быть о восьми гранях (владеть восемью талантами) и единой волей», которую мы применяем в отношении салов – степных рыцарей – оплота демократии, царившей в кочевом обществе» [10, с. 46].

В целом, данное произведение, согласно законам жанра героического эпоса, идеализируя своих сюжетных персонажей, несомненно создает запоминающийся художественный образ батыра – степного рыцаря, наделенного многочисленными сакральными значениями для казахской традиционной культуры.

Следующей анализируемой работой является гобелен под названием «Стрелец», («Archer») 205x295 см., 2007 г. (Рисунок 3)



Рисунок 3, – А. и С.Бапановы. Стрелец. 2007 г. 205 х 295 см
(В каталоге: Алибай, Сауле, Агын, Ая Бапановы. – Алматы, 2010, – с. 28 – 29.)

Композиционный строй гобелена выдержан в строго условной манере с большим сюрпризом при размещении главного персонажа в плоскости монументального полотна. Ранее не приходилось видеть ни в одном из произведений визуального искусства, чтобы такой сугубо традиционный персонаж как стрелец, отправлял стрелу из лука лежа на боку в момент скачки боевого коня. Да еще делал это не только с помощью рук, но и обеих ног. Разве что только в одноименной скульптурной композиции бурятского мастера Даши Намдакова, где его отлитый из бронзы герой, в пылу наивысшей экспрессии в момент

пуска стрелы совершает данный акт, согнувшись настолько, что почти касается локтем земли. И, все–таки, там ноги стрельца крепко упираются в землю.

Подобный военный тактический прием, когда всадник–лучник садился спиной по ходу движения лошади был очень распространен ранее, в те времена, когда в сражениях использовалось рукопашное оружие. Таким образом, конный лучник, отступая, или заманивая врага в ловушку, мог наносить ему существенный урон от стрел, летящих навстречу их движению. Но если при натягивании тетивы в обычном луке стрелок использует только руки, то в представленном на гобелене варианте еще задействованы ноги, которыми он упирается в основание–середину рукояти боевого оружия. Данный вариант лука, по сути, является самострелом, технологически более сложным видом стрелкового оружия. И, конечно, он никак не может быть использован на скаку лошади. В основном он применялся при осаде или защите городов и нес задачу морально–психологического давления на противника, чем физического уничтожения живой силы. Ведь в данном луке нет главных качеств этого вида оружия – компактность, мобильность, скорострельность и точность.

Но вряд ли художники, привлекая в изобразительно–композиционный ряд гобелена ножной лук, были очарованы аспектами его прикладного применения. В первую очередь их, конечно, привлек сам образ стреляющего из лука человека. Что интересно, в гобелене мы не видим его цели. Авторы она не интересует, и это не случайно, в виду того, что художники сосредотачивают внимание зрителя на самой фигуре

стрелка перед выстрелом, находящегося в состоянии максимального сосредоточения физических и душевных сил. И вот тут возникает ощущение, что авторы ассоциируют образ воина с сутью творчества, когда важным является не достижение конечного итога (в случае со стрелком это попадание в цель), а сам процесс на пути поиска истины.

Образ главного героя сюжета – Ночного стрелка, уносит зрителя к древнейшему архетипу охотника Аргы–мергена. Читаем у Серикбола Кондыбая: «Аргы–мерген (Арғымерген). Мифологический персонаж, относящийся к категории древнейших охотников – категории особых образов казахской архаической сказки. Его имя буквально означает древний, потусторонний стрелок, где аргы исходит из древнего корня arġg, потусторонний, древний, из другого мира, с противоположной стороны (греческ. архэ – древнейший, архаика).

Аргы–мерген – охотник, в мифологии действовавший во времена, когда людей не было на земле. Подобных охотников, с краткой и часто повторяемой сказочной историей, в казахском фольклоре предостаточно. Они по облику, по действиям повторяют друг друга, составляя единый мифологический архетип древнейшего охотника» [11, с. 72].

В гобелене драматическое напряжение сцены создается аскетически приглушенным сочетанием всего двух цветов – черного и молочно–кремового. При этом черный цвет присутствует только как фон, обрамляя сверху и донизу левую и правую часть полотна. Центральную часть занимает молочно–кремовый цвет. Пограничная полоса между ними дана в мягкой

растушевке, явно образуя собой цветовой столб, в котором и находится центральный персонаж – стрелок. Такое размещение еще больше подчеркивает психоэмоциональное состояние главного героя.

По силуэту луны, присутствующей в верхнем углу гобелена, мы понимаем, что действие сюжета происходит ночью. Думается, что это тоже не случайно. Процесс творчества – это таинство, а все таинственное всегда старается скрыться под покровом своего соучастника – ночи. А если бы представленный сюжет картины происходил днем, непременно бы возник совсем не нужный элемент реализма.

Весной 1996 года в качестве дипломной работы будущий художник–монументалист Муканов Малик (автор данного исследования) представил серию гобеленов – триптих под общим названием «Кочевники» («Көшпенділер»). До этого момента еще не было случая, чтобы кто–то из студентов, завершающих обучение по специализации «Монументальная живопись» в Казахской Государственной художественной академии (Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова после реорганизации), привлекал на защиту дипломного проекта произведения, выполненные в технике ручного ткачества.

На подобный поступок Муканова вдохновил пример руководителя его проекта – Алибая Бапанова, в 1979 году создавшего гобелен на защиту диплома профессионального художника–монументалиста после окончания учебы в Московском Государственном художественном институте им. В. Сурикова.

Центральная часть из вышеназванного триптиха – гобелен «Синий всадник» («Көк жауынгер»), размер – 130 х 210 см., обращается к художественному образу конного воина Тюркского каганата (другие известные названия – Тюркютский каганат, Көк тюрк – небесные тюрки). Это одно из крупнейших в истории человечества государственных объединений кочевых тюркских племен во главе с правителями из рода Ашина, существовавших на обширной территории Евразийских степей в V – VI веках нашей эры. (Рисунок 4)



Рисунок 4. – А. и С.Бапановы. Стрелец, 2007 г. 205 х 295 см
(В каталоге: Алибай, Сауле, Агын, Ая Бапановы. – Алматы, 2010, – с. 28 – 29.)

Художник запечатлел главных героев композиции – декоративно–стилизированных всадника и скачущего во весь опор коня в позах наивысшей концентрации экспрессии движения.

Воин, неустрашимо наклонив голову вперед, сжимает в руках древко поднятого ввысь копья–знамени, украшенного синей головой волка. А его боевой соратник, повернувший на полном скаку голову против движения, изображен в так называемый «момент подвисания», когда лошадь на доли секунды зависает в воздухе и не одно из четырех копыт не касается земли. Эффекту динамизма действия в гобелене, безусловно, помогают экспрессивно развивающиеся грива и хвост коня, а так же шлейф заплетенных в длинные косы волос за головой всадника.

По дошедшим до наших дней преданиям, «небесные тюрки» поклонялись Синей волчице – мифологическому персонажу, способному принимать человеческий облик. Она спасла от смерти их родоначальника Ашину в детском возрасте, когда враги, истребив всю семью мальчика и изощренно покалечив его, бросили умирать. Синяя волчица, вскормив и воспитав Ашину, впоследствии становится спутницей жизни юноши и рождает ему, по разным источникам, от 5 до 10 детей мужского пола.

Поэтому, когда «мифический прародитель тюрков Ашина стал главой их «народа» (родоплеменного объединения), он выставил над своей ставкой знамя с волчьей головой. Как сообщают китайские летописи, золотая волчья голова всегда красовалась на тюркских знаменах. Знамена древних тюрков первоначально представляли собой штандарты с фигурой волка, а впоследствии были заменены полотнищами с изображением волчьей головы» [7, с. 76].

Подчеркивая «небесное» происхождение своего народа, воин одет в синю–голубую одежду и островерхий шлем золотисто–желтого цвета. В стилизованной манере изображения на нем представлен основной комплекс оружия и доспехов, характерных для тяжеловооруженных всадников той исторической эпохи. Это – широкий пояс и нагрудник, чешуйчатые пластины из железа или бронзы, нашиваемые на основу из кожи и прикрывающие руки, бедра и шею древнего кавалериста, небольшой компактный щит, изогнутый в форме крыла птицы, длинное копье, оно же знамя и вымпел с головой волка и прямой, на привязи, одноручный меч.

В тот период, когда Муканов работал над созданием анализируемого произведения, он еще находился под влиянием творчества своего наставника и учителя Алибая Бапанова. Этим обстоятельством вполне логически объясняется чрезмерное насыщение визуальной структуры гобелена абстрактно–локутными элементами, вследствие чего, например, фигура коня, а местами и самого всадника, кажутся раздробленными и лишенными изобразительной цельности. Но, с другой стороны, ритмически выверенная архитектура абстрактных пятен за фигурами главных персонажей организовывает пейзаж, в котором читаются холмы, предгорья, изломанные линии далеких гор с восходящим ало–красным солнцем, проплывающие облака и саблевидный силуэт зарождающейся луны.

На лице всадника черная маска с узкой прорезью для глаз. В военно–прикладной культуре древних кочевых цивилизаций для устрашения противника и одновременной защиты лица во время боя, воины одевали

маски из кожи, железа или бронзы.

«Мы смотрели на мир сквозь бойницы глаз...» – эта строка из поэмы казахского поэта, писателя –литературоведа и общественного деятеля Олжаса Сулейменова «Земля, поклонись человеку», написанной им в апреле 1961 года, посвященной полету первого человека в космос, не только наполняет предложенный Мукановым художественный образ устремленного вперед воина, символа кочевой культуры номадов, но и отождествляет его с личным мужеством и стойкостью человека, способного преодолеть страх перед лицом неизвестного.

В 2013 году в духе канонов эстетики минимализма молодой казахский художник Бауыржан Досжанов создает произведение под названием «Воин ветра» («Жел батыр»), размер – 125 х 125 см. (*Рисунок 5*)

Визуальное решение гобелена максимально лаконичное и отличается изобразительным единством формы, все части которой взаимодействуют и находятся в убедительном, с точки зрения развития логики образа, соподчинении. Необычно стилизованный конь (поскольку, если его лишить гривы и хвоста, он будет больше напоминать стройную собаку из породы гончих) занимает центральное место в композиции, а небольшая фигура батыра, стоящего спиной к зрителю и положившего правую руку на эфес кривой кыпчакской сабли, висящей на перевязи у него за спиной, располагается в правом нижнем углу гобелена.

Колорит гобелена так же минималистичен и, по сути, определяется двумя группами цветов, противостоящих друг другу. Это глубокий черно–фиолетовый оттенок

в паре с серо–зеленым цветом на фигурах главных персонажей против кораллово–розового, охристо–розового и кремового, заполняющих пространство фона и развивающиеся на ветру плащ–накидку воина, роскошную гриву и хвост коня. Названные изобразительные элементы, решенные автором в единой декоративной стилистике запараллеленных и изгибающихся линий, в немалой степени способствуют теме единства и неразрывности всадника и его коня. Их волнообразные движения, особая мелодичность пластики и ритмическая организация архитектоники объемов во многом обогащают изобразительную структуру гобелена, сообщая ей динамику и духовно наполняя художественный образ метафизикой содержания.

Привлекая стихию движущегося воздуха – ветра в качестве символического начала авторской интерпретации темы воина и его коня, Досжанов создает сложный, наполненный многочисленными подтекстами художественный образ, в котором отражаются саркально–мифологические аспекты мировоззрения тюркских народов. Так, «... одной из важнейших характеристик жизни в тюркской ритуально–мифологической традиции была категория тын («дух», «душа», «жизнь», «дыхание»). С помощью этой лексемы обозначалось все живое на земле, будь то растение, животное или человек, ею же пользовались для наименования «души» фольклорных персонажей... Способность живых существ дышать явилась той семантической основой, вокруг которой сформировался сложный комплекс представлений, где неразрывно переплетались реальные наблюдения и мифологические образы»

[12, с. 237].

Обретение дыхания было заключительным актом сотворения человека, началом его жизни. У алтайцев, входящих тюркскую группу народов, существует космогонический миф, в котором божество Верхнего мира – Ульгень, выстраивает на земле среди белых хвойных лесов и гор дворец и наполняет его созданными им телами людей. Затем он следует к основанию Мирового Древа, где собирает души – опадающие лепестки, еще не коснувшиеся земли, и поручает Ворону отнести их во дворец. Однако, по дороге птица роняет души из клюва. Они, падая на хвойные леса, делают деревья вечнозелеными и проходят сквозь землю, попадая в подземный мир, где их собирает Эрлик – владыка Нижнего мира. Ночью, когда Ульгень не властен в Среднем мире, он выходит из подземелья и находит дворец с телами первых людей. «Все это будет моим достоянием», – сказал Эрлик и вдунул в тела собранные души. Люди ожили. Тут были дети, юноши, девушки, мужчины, женщины, старцы и старухи. Так на земле появились люди» [9, с. 80-83].



Рисунок 5. А 31. Б. Досжанов. Воин ветра. 2013 г. 125 x 125 см (В каталоге к выставке художников по гобелену: Тюркские образы Евразии. Алматы. 2016. С. 47)

Рассматривая гобелен «Воин ветра», проникаешься ощущением, что главные герои представляют собой положительных персонажей, наполненных дыханием, вибрирующей энергией жизни и существующих в гармонии с окружающим миром. Героические эпосы кочевых народов Евразии, поддерживая сюжетное равновесие, создавали идеальные в своем эпическом содержании оппозиционные модели: батыр – герой и батыр – враг. Существенная разница между ними выражалась не только в принадлежности к противостоящим силам добра и зла, но и в физиологии существования их организмов. Так, батыр – враг, представляющий темную, иную сторону жизни в отличие от батыра – героя вообще был лишен такой характеристики, как дыхание. «Дыхание – ветер, при жизни наполнявшее тело, после смерти покидало его, возвращаясь в свою исконную стихию... Здесь архаичное сознание приближается к представлениям об абсолютном в своем совершенстве инобытия» [9, с. 76].

В итоге, затронутые Бауыржаном Досжановым в гобелене «Воин ветра» сакрально – мифологические аспекты древнетюркского понимания категории тын («дух», «душа», «жизнь», «дыхание»), создают неординарный и запоминающийся художественный образ всадника и его коня.

Заключение

В заключение сказанного подведем основные итоги: мастера современного художественного текстиля в своем творчестве часто обращаются к образу всадника и его коня, поскольку он раскрывает многочисленные сакрально – мифологические аспекты,

характерные для традиционной казахской кочевой культуры. По мнению авторов исследования, наиболее значимым произведением в искусстве гобелена наших дней, обладающим значением иконографического знака – образа батыра – степного рыцаря, является работа Алибая и Сауле Бапановых под названием «Воин» («Warrior»). С момента своего «выхода в свет» в 2000 году, она становится во многом изобразительным эталоном для других художников по гобелену, соприкасающихся с темой всадника и коня.

В нашу эпоху глобализации, когда идет неизбежный процесс стирания границ между этносами и традиционная национальная культура, несущая сакральные ценности каждого отдельного народа, постепенно погружается в забвение, «... мифология и символизм... есть те области знания, которым только еще предстоит обрести свою подлинную актуальность и значимость, поскольку образ героя, преследующего грандиозные задачи, настойчиво ищущего истину, образ титана духа, размыт в современном искусстве» [13, с. 78]. Поэтому, для творческих людей существует настоятельная необходимость в поиске художественных образов свободных, независимых, наполненных энергией жизни и созидания героев – «титанов духа», способных вдохновить людей на великие деяния и поступки.

Превращение воина в рыцаря или степного батыра – сери осуществлялось сложением особого образа жизни и социальных правил поведения, военно – прикладного профессионализма, и пожалуй самое главное – этической миссией. Единство отваги, физической силы, мудрости и культа справедливости,

олицетворяющее самосознание степных батыров оказалось прочным, «... способным преодолеть рубеж средневековья и, следуя неведомым для нас путями подсознания и извилистыми тропами семантики, войти составной частью в систему ценностей, которой мы стараемся придерживаться и по

сей день. Быть может, именно в этом и состоит та коренная причина, в силу которой средневековый рыцарь и для нас, сегодняшних людей, граждан мира, лишенных покровов сакральности, прекраснее какого-нибудь банковского служащего» [14, с. 360].

Список литературы:

1. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. – Алматы: Ғылым, 2002 г. – 305 с.
2. Куросава Акира // В кн.: Мастера зарубежного киноискусства, Москва, Искусство, 1977. – 288 с.
3. Львов С. Альбрехт Дюрер, Москва: Искусство, 1985. – 318 с.
4. Русаков Ю. А. Петров – Водкин. Ленинград, 1975. – 136 с.
5. Балицкая Т. В. Творчество К. С. Петрова–Водкина в контексте современных художественных поисков. Купание красного коня // ЮНЕСКО и изучение феномена Великого Шелкового пути в современном мире : сборник материалов конференции: – Алматы, 2009. – С. 119 – 120.
6. Кляшторный С. Г., Султанов Т. И. Государства и народы Евразийских степей. Древность и средневековье. – Санкт-Петербург: Orientalia, 2004. – 368 с.
7. Байжумин Ж. Туран. Взгляд историю человеческого общества. Тетрадь третья. – Арыс: Алматы, 2012. – 177 с.
8. Самашев З.С. Некрополь Берель // В кн.: Археология Казахстана. – Алматы: Өнер, 2006. – С. 134 – 189.
9. Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Салагаев А.М., Усманова М.С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Человек. Общество. – Новосибирск: Наука, 1989. – 243 с.
10. Кажгали улы А. Ою и Ой. – Алматы: Ласкин и К, 2004. – 389 с.
11. Кондыбай С. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. – 272 с.
12. Гринцер Т. П. Эрлик // В кн. Мифы народов мира. – Москва, 1982. – 1392 с.
13. Нурпеисова Ш. Вступление к 2–ому тому антологии Мировая культурологическая мысль. Мифология: структура и символы // Рух–мирас, Ex–libris. – Алматы, № 1 (4), 2005. – С. 78 – 81.
14. Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. – Москва: Прогресс, 1987. – 360 с.

М. Ф. Мұқанов, Б. С. Тұрғынбай, Б. Т. Досжанов

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

ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚ ГОБЕЛЕН ӨНЕРІНДЕГІ САЛТ АТТЫ КӨРКЕМ БЕЙНЕНІҢ ӘДЕТ–ҒҰРЫПТЫҚ–МИФОЛОГИЯЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ

Аңдатпа

Дәстүрлі көшпелі мәдениеттің сюжеттері мен бейнелерінің алуан түрлілігі қазіргі қазақ гобелен өнерінде өз көрінісін тапты. Бірақ суретшілер үшін ең қызықты да әдет–ғұрыптық мәні бар бейнелердің бірі салт атты және жылқы тақырыбы болып қалады. Бұл мақалада гобелен бойынша қазақ шеберлерінің авторлық шығармаларына өнертанушылық талдау жасау арқылы салт атты және оның атының көркемдік бейнесін бейнелеудің әдет–ғұрыптық–мифологиялық аспектілері қарастырылады. Бұл тандем қазіргі қазақ суретшілері үшін ұлттық мәдениет пен дәстүрлердің символы, танымдық белгісі бола отырып, қазақтардың дәстүрлі ат–көшпенді өркениетінің архетиптерінің тұрақты жиынтығынан Қазақстанның кәсіби бейнелеу өнерінің архетиптеріне біртіндеп ауысады.

Тірек сөздер: Қазақстанның заманауи бейнелеу өнері, қазақ гобелені, көшпелі түрік халықтарының мифологиясы, салт атты мен жылқының шығармашылық бейнесі, дәстүрлі көшпелі мәдениет архетиптері.

M. F. Mukanov, B. S. Turgynbay, B. T. Doszhanov

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

SACRED AND MYTHOLOGICAL ASPECTS OF THE ARTISTIC IMAGE OF A HORSEMAN ON A HORSE IN THE ART OF A MODERN KAZAKH TAPESTRINE

Abstract

The variety of plots and images of the traditional nomadic culture is reflected in the art of modern Kazakh tapestry. But one of the most exciting images, bearing sacred meaning for artists, remains the theme of the horseman and horse. This article considers through an art history analysis of the author's works of Kazakh masters of tapestry, sacred mythological aspects of the display of the artistic image of the horseman and his steed. This tandem, becoming for modern Kazakh artists a symbol, an identification mark of national culture and traditions, is smoothly moving from a stable set of archetypes of the traditional equestrian nomadic civilization of the Kazakhs to the archetypes of professional fine art of Kazakhstan.

Key words: modern pictorial art of Kazakhstan, Kazakh tapestry, mythology of nomadic Turkic peoples, artistic image of a horseman and horse, archetypes of traditional nomadic culture.

Сведения об авторах:

Малик Флоберович Муканов – доктор PhD, доцент кафедры «Изящных искусств» КазНАИ им. Т. К. Жургенова.

e-mail: malik_flober@mail.ru

Болат Сырлашулы Тургынбай – профессор, заведующий доцент кафедры «Изящных искусств» КазНАИ им. Т. К. Жургенова.

e-mail: Bolat_Turgynbay@mail.ru

Бауыржан Таттибекович Досжанов – преподаватель кафедры

«Декоративно–прикладное искусство» КазНАИ им. Т. К. Жургенова.

e-mail: Dos_baur@mail.ru

Авторлар туралы мәліметтер:

Малик Флоберович Муканов – PhD докторы, Т. К. Жүргенов атындағы ҚазҰОА «Сәндік өнер» кафедрасының доценті.

e-mail: malik_flober@mail.ru

Болат Сырлашулы Тургынбай – профессор, Т. К. Жүргенов атындағы ҚазҰОА «Сәндік өнер» кафедрасының доценті.

e-mail: Bolat_Turgynbay@mail.ru

Бауыржан Тәттімбетұлы Досжанов – Т. К. Жүргенов атындағы ҚазҰОА «Сәндік–қолданбалы өнер» кафедрасының оқытушысы.

e-mail: Dos_baur@mail.ru

Author's bio:

Malik F. Mukanov – Doctor of Philosophy of Arts, Associate Professor of the Department of Fine Arts at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

e-mail: malik_flober@mail.ru

Bolat S. Turgynbai – Professor, Head Associate Professor of the Department of Fine Arts at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

e-mail: Bolat_Turgynbay@mail.ru

Bauyrzhan T. Doszhanov – Lecturer of the department Decorative and applied art at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

e-mail: Dos_baur@mail.ru



МРНТИ 18.45.15

N. Mohammadi ¹¹Kabul University, Faculty of Fine Arts
(Kabul, Afghanistan)

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ ВОКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

THE ROLE OF WOMEN IN MODERN THEATER OF AFGHANISTAN

Abstract

During the last four decades of Afghanistan, appearing the women's face and broadcasting the voice of them was prohibited in public. Especially in visuals media like Theater, Cinema, TV and Radio just men were in focus points. Still the presence of women in public in some provinces is considered a disgrace. Only in some large provinces and cities of Afghanistan, women freely can appears in public and do their daily and artistic activities. In this article you can briefly read about the history of Afghan Theater and the first pioneer women and the current situation of theater for women in Afghanistan.

Key words: Theater, Maddahan, modern theater, Sados, arts, culture.

Introduction

Theater arose Thousands of years ago in ancient Greece. Since heroines and Goddesses were the pinnacles of Greek society, they were often the stars of drama productions. Early in Greek theater, women were not appear on stage.

Women were strictly prohibited from being on stage, because it was considered "too dangerous". Even the most renowned characters, like the tragic heroine, Antigone, were portrayed exclusively by male actors. During the following centuries, there were few women participating in

Greek theater and day by day the number of women participant changed.

In early performances, like the other countries, that men played the roles of women and Afghanistan was no exception. Afghanistan's society is a traditional one, and women's role in social activities was diminished and limited from the past. In early Afghan performances, men played the role of women. «If we ignore the aggression of Alexander Macedonian in Afghanistan in (4th century BC), the theatrical history in Afghanistan begins with the era of Shah Amanullah Khan (1919). At that time, many theatrical show have been performed on the scene» [1, p. 22-23]. There were brave women to break the borders and come on the stage and play different rolls and sing songs beside the men. The number of these women are not more than number of our two hands fingers. Today they are the first pioneer of modern theater in Afghanistan.

Methods

The Western tradition of theatre has its origins all the way back in ancient Greece and Rome. The Greeks started their theatre practice with tragic plays, which started around 532 BC. The problem was that Greek culture put women in a position of being inferior to men. So in this case women's role in society was very restricted in many ways. Women were not allowed to be on the stage because it was considered «dangerous». Men played male characters as well as female characters! The Greeks believed that allowing women to perform in public it would be too dangerous and that having men portray them neutralized the danger (NCTheater.2015). Afghanistan was no exception. Afghanistan's society is a traditional society and women's role in social activities has been diminished in the beginning. In early Afghan theaters

men were playing the role of women too. In this article i tried to collect all information about origin of Afghan theater and the role of women in theater. Unfortunately we don't have much historical and scientific resources in the field of Afghanistan Theater. But I tried my best to collect credible scientific sources. The methodology of this research is includes the method of qualitative and descriptive–analytic, and data collection will be done using library and interactive resources. In this research, we can use limited sources of literature, such as books about the history of Afghan Theater and artistic journals and interview with artists.

Results

Finding the role and position of women in the country's theater. Does the Afghan theater has an artistic value without an actress? Theater without female actors cannot be counted a basic one. Why men were played roles instead of women in the past? Is it a gender differences in contemporary theatrical performances of Afghanistan?

Discussion

Though much of women's history has been distorted or forgotten, we can be sure that women have always had a powerful presence within the history of Performing Arts. Amid controversy, triumph, and occasional public backlash, the women have continued to shine throughout the arts.

The first theatrical performances which were held in Afghanistan was the 11th century, in the heyday of the Ghaznavi state. Since old days, for the audience, the great popular or amusing performances were the stray comedians – tamers animals, puppeteers and others. Development of theatre in Afghanistan,

like the most of countries is rooted in myth and religion. The presence of Maddahan in Afghanistan is considered to be the initiator of acting art in Afghanistan especially in Kabul. All the Maddahan were men.

Dr. Muhammad Naim Farhan has written about the history of the theater: Theatrical arts in Afghanistan, especially in Kabul, begins with the storytellers and the Saen-e-Qanat's performances. In ancient city of Kabul, storytellers national poets and Sados were in the city and markets, gardens and taverns, the tales of the heroes of Islam and the stories of love, Lily and Majnun, Shahzada mumtaz, Wamaq and Uzra, Najmae Khaki etc... And with a dazzling expression, and with their heads and gestures they portrayed the scenes. The local poets, with their own bands, read legends and war letters with special songs and they showed the emotional scenes and dragged people into the imagination. The Sados set up parties and gathering the people. During the Ramadan nights, Muharram months and Nowrooz days, the events of Karbala, the courage and masculinity of the warriors of Islam, showed dramatic and terrible scary and disturbing scenes, affecting each spectator and listener. The listeners enjoyed hours of their story and narratives and tears appear in their eyes and the sense of zeal and courage awakened and learned from their advices. [2, p. 119]

At the beginning most of the theater's performances in Afghanistan were educational productions and teachers of schools were the first people to start promoting the art of theater. At that time theatrical performances were held in Kabul and since 1926 – in Paghman (a suburb of the capital Kabul), where it was built a special building for theatre. In the late 20–century, because of the worsening

domestic situation and interior wars the theater was closed.

The purpose of encouraging the people to developing the national drama, Afghan Arts Association organized a competition in 1939 for best play. In 1941 the Department of Press (Kabul) was created in Kabul which was supposed to help the development of theatrical art and the national drama. The plays and the playwrights were popularized by Afghan national press and radio Kabul. [3, p. 20-21.]

In the late 1940s, based mobile amateur troupes emerged to permanent drama groups. A group of employees of the Office of Kabul folk spectacles became part of the theater «Pohani Nindare», which initially led by well-known Afghan writer and playwright R.Latifi. Since 1950 this theater is a permanent building with auditorium with 300 seats. In 1947, at the initiative of the Kabul Municipality opened the theater «Kabul Nyndare», the head of which was one of the most prominent contemporary Afghan artist M. Ali Raunaq who were tried to follow the methods of work of Stanislavsky. Since 1959, the theater provided a special building (800 seats) in the area of Chaman Huzoori. On that theater they performed the show from Afghanistan and other countries. Those plays were translated from the classical drama like Moliere, Shakespeare, Hugo, Chekhov and others. In the intervals between the acts performed folk songs and dances. Among the works of the Afghan drama stage plays by A. Karimi, A. Kohzada, Mohammed Haidar, A. Breshna, G. Muhayuddina Ayoubi, A. Benawa, Ikhlas A., R. Latifi, A. Pazhwak and others.

In 1958 there was a big change in the Afghan theater. This change resulted from a strong management and strong ideas of Engineer Ali Raynaq Regarding the theater.

These changes occurred in spheres of the selection play, implementation and play, the right words to express their tribute, the Interior and clothing, in makeup, space in the building, the light and power technique Which had never been used in the theatres in Afghanistan.

In 1960 (Shams Qyamov) the first foreigner director from Tajikistan came in Kabul and started his work with (Pohany Nendari) on theory as well as practical theater with artists and helped with several plays performed on stage.

During the period of the Democratic People's Party (1965–1992), because of the Soviet Union, a transformation happened that could positively or negatively impact the Theater arts. It could be positive because of the establishment and performances of standard theater shows in the country on stage, which was absolutely indicative of the ability of the Afghan artists and these plays were from Anton Chekhov, Gogol, Pushkin, Astrofsky, and other writers. From my point of view, it was a good job that afghan artists could perform such great pieces on stage, but this resulted transformation made the artists slightly away from interior subjects of our social issues. However, afghan shows were also performed in this period, but not as much as those plays which were brought from the Democratic People's Party

In the Mojahedin's period, in our country, we had artistic performances just those performances were occasionally, although a kind of censorship was imposed on theater performances by the government rulers, but our country was not without theater performance during this period and theater play were also performed in this period and presented to the people. [4]

From 1992–2001 the beginning

of the Civil War, the building of Kabul National Theater was destroyed and with no reconstructions until today. When the national culture of a country dies, that country would become deprived of it's the spiritual roots. There was such a circumstance in the country. This was primarily due to the political situation – the Taliban, the militant Islamists led the country to the fact that lots of population were illiterate. Until 2001 in Afghanistan, there weren't open any schools for girls. After coming to power the Taliban in 1995, imposed a severe prohibition of any creative activity. Theater and cinema, which are an integral part of culture of any nation, were razed to the ground, and any kind of art works come to be considered a crime.

Since 1995–2001, all artistic and cultural infrastructure destroyed. On the other hand, during the Taliban regime, as all art fields were confronted with stagnation, the theater arts were also in a situation of recession. But in this period the department of theater Fine Arts Faculty of Kabul University was open and just one or two plays have been performed in a year that the theme of that performance focused on the topics of the same period for the Taliban and there was no significant artistic activity on that period. [5, p. 274]

In 2001, Afghanistan finally freed from the yoke of religious extremists. Like other aspects of social life in Afghanistan, theater stood up on new feed with the Ministry of Information and Culture on the first days of the interim government after a break of several years.

The broken and burned seats of that theater halls were the hostess hundreds of local and expat audiences. Those shows were hopeful for artists, resulting in large numbers of afghan artists returned back to Afghanistan. In 2003 three private

theater groups under the names of (Farohk Theater, Asemai Theater and Assad Theatre) by fine artists in the country. Qader Farohk, Asad Tajzai and Muhammad Sediq Daraie created and established and also the Ghorbat Theater was active in Pakistan during migration and immigrate in to the country within the Department of Theatre and cinema Faculty of Fine Arts began its activities. [6, p. 32]

The presence of women in the Afghan theater spend many steps. On those times, women were under specific environmental condition such facilities were not available for them to go to the theatre and play roles on stage. Going out without a veil was a big problem for a woman on that time.

Women didn't participate in the theatre plays and the female roles were performed by the men. This was a big problem for director and theater staff because, the actor couldn't play the Women's roles that the director wanted and also they didn't want to play the women's roles. They would say that it's shameful for me to play the Woman's roles. These problems were at the beginning of formation of Afghan theatre in 1919. Later women appear on the scenes of theatre besides the men and began to play the roles.

In 1958 the first woman was Zainab Saraj that created a theater for women in Kabul under the name of Zainab Nindare. Women were working for their purposes by themselves in this theatre. The first actresses were Habiba Ackar, Zolaikha Ngah and Najiba Dina that they played the performance on stage of Zainab Nindare [3, p. 276].

Afghan Immigration Theater

After the migration of the artists out of Afghanistan, scattered activities took place in Pakistan, Iran and European countries. Most of these activities took place in

Pakistan. Later, a number of these artists performed radio shows called New Home and New Life for BBC Radio.

In recent years, a number of young artists have performed in Pakistan. There were performances in Iran as well. In the early years, most artists collaborated with political parties that were active in Iran. Gholam Mohammad Farhat Heravi, Barry Javad Mohajer, Ali Javadi, Hossein Ebrahimi, Abdolhakim Vafa, Ghaffar Hosseini Murid were among the artists who played a major role in performing the first two decades of migration in Mashhad. Most of the plays performed in Pakistan and Iran over the first two decades has all been ideological in support of the Mojahedin and against Soviet forces and their domestic supporters. But in the following years, a new generation of young Afghans in Iran began to work in the theater and formed art groups, most of which were based in Mashhad and Tehran. Most of these works have been about the migration and personal experiences of the authors of these plays. Swallows, Flying, Standing, Dandelion and Afghan Theater are the names of some of the show's bands that have worked in Mashhad in recent years. Theatrical groups were formed in Tehran during the same period, most notably the Cultural Association of Afghanistan under the leadership of Hamira Qaderi, the bitter and sweet group led by Wahid Negah and Goli Akbari, and the Blue Canopy group led by Abdullah Bektash.

After 2001 and the interim government, the art was revived in Afghanistan. Cooperation with foreign countries and domestic institutions, especially Kabul University Faculty of Fine Arts Theatre Festival was held. In fact the festival spirit brought back the body of dead Afghan theater. Fortunately in present time we

have servile theater group that all the members of them are girls. Also the women and the girls are working actively in artistic group beside the men however there is lots of challenges. We are optimist for the future of Afghan theater. Because there is a faculty of fine arts in Kabul University that taught by academics. This means that the future of theatrical art is in the safe hands of a new young generation of Afghanistan.

The first pioneer women in theater in Afghanistan

Women who played in the theater include Habiba Askar, Parvin Sanatgar, Sharifa Danesh, Makhfi Kabuli, Zarghona Aram, Zulikha Nourani, Norton Nourani, Mazida Sarwar, Zakia Kohzad, Eqlima Makhfi, Jamilah Iman, Zulikha Nigah, Hma Mustamandi, Najeba Dina, Maemona Ghazal, Fatema Paya and some other figures.

Neqib Arvin, Afghan writer and journalist says that, one of the challenges in the history of Afghan theatre is the lack of access of women to the theater scene. During the theater's career in Afghanistan, they were the men who took on the burden of the lack of presence or presence of women on the stage, and even worked instead of women instead of women by performing grim and changing voice.

The national and international theater festivals in Afghanistan:

Since 2004 – 2018 *National Theatre Festival* were held for eight times and student's theater festival was held for five times. In these festivals of theater many groups participated from the provinces and the center of the country and even from foreign countries.

First National Theater Festival was held in 2004. In that theater festival, eight theatre groups participated from provinces

and 16 theatre groups from center of Kabul province and in that festival, they performed about 22 theatre shows from provinces and center of Kabul.

The Second National Theatre Festival was held in 2005. The second National Theatre Festival was nominated as the Summer of Theater, because on 2005 a lot of artists came back from different countries and gathered in Kabul and training workshops were held for youth. Aryan Mnvshkyn the French director with the group came back to Afghanistan and held a workshop for two months for the youth Afghan artists.

The third National Theatre Festival was held on 2006. In that year the participants also came from different provinces and in the center, more were people interested to participate to that festival.

Fourth National Theatre Festival opened at the University of Kabul in 2007. These festivals represented the development, promotion of the theater and the number of enthusiasts was increasing day by day.

Fifth National Theatre Festival was held in 2008.

Sixth National Theatre Festival was held in 2009.

In these festivals presence of women and girls were sensible. The theater groups came from many provinces which girls and women actively participated. In addition, the Theatre Department in Fine Arts of Kabul University between 2013 to 2018 held five *Afghan Student's theatre festivals* in Kabul.

The future of the Afghan theater looks bright and hopeful because to date the Theatre Department of Fine Arts Faculty in Kabul University had extensive activities and great achievements.

Women theatre group in Afghanistan:

1. *White Star Theater Company* was formed in February of 2008 by an

educated young generation of Afghanistan. The White Star Theatre Coalition is a non-profit company, by the gathering of the girls' and boys' who are students of Theatre Department of fine Arts Faculty of Kabul University. They create innovative theatre works that are relevant and accessible to diverse audiences by using a physical performance. To manifest

the artists' ability to illuminate social, political, and environmental themes with wit and eloquence to further intercultural understanding by participating in and initiating arts projects in a wide range of communities. This company has two separate group of girls and boys and also, they both work together too (Figures 1&2).



Figure – 1. Performances of (Rights are Not Given; They Are Taken) in fall 2011.

Figure – 2. Performances of (Rights are Not Given; They A

Afghan Girls' Theater Group performing since 2016 in Kabul. All of them are school girl (Figure 3).



Figure – 3. (Afghan Girls group Theater)

The biggest challenge for the Afghan Girls' Theater Group at the beginning was the community's deterrent exposure to theater. People and their families believed that theater is an absurd phenomenon and doesn't have any connection with art. Members of the group believe they want to change the view point of their friends and relatives in the theater over time. Shmila one of the group member says, «Most people don't agree that theater is an art». The Afghan Girls' Theater Group has been on stage at least twenty times a year. Shmila says subjects such as domestic violence, immigration, insecurity and life expectancy have been the focus of their performances: «We have performed on different occasions and places. We have performed at the Marble Palace, the Presidential Palace, the University of Kabul, the French Cultural Center in Kabul and in some private and public schools» [4, p. 119].

The Challenges of Artist Girls in Afghan society (interview)

Female Artists in today's Afghan society sometimes encountered by parents, family, social, and cultural problems because of their artistic activities. Mahdieh Aziz is a 10th grade student at Chaharqala–e–Chahardihi high school. She is 16 years old and an active member of the Afghan Girls' Theater Group. She believes from this perspective that can clearly explain the suffering, needs and concerns of society, especially women. When she was still a young child, watching theatrical performances at school occasions and celebrations, she desired to be a member of a theater group, just like other girls. When the «Afghan Girls' Theater Group" started performances in Mahdia's friends house, she was determined to be a member of the group. Her family were opposed of her joining to a theater

group. She got her mother's consent and through her mother got family consent for her official membership in the Afghan Girls' Theater Group. Mahdieh says that her family was mocked at the first talks about her working with a girl theater group. Her family believed that performance of a girl was a source of frustration for them, but now Mahdia enjoys the support and encouragement of her mother and father, but her sisters still disagree.

Shmila Bayat, a 12th grade student at Chahaqala –e– Chahardihi high school, is another member of the Afghan Girls' Theater Group. Shmila remember the time when she with only two people, formed their own theater group. The Afghan Girls' Theater Group had 5 members in the first year of formation, and now has 16 members. Shmila and her companion says that the secret of their success was motivation and effort: «In the beginning, we even had to keep our workouts secret. If we didn't try and keep our motivation, it wouldn't be a step up». Shmila says that because of being in the context of society, they have more tangible understanding of social problems, especially violence against women. She believes that women cannot remove the challenges and violence that they face from their home. «The Afghan Girls' Theater Group wants to show and reconstruct the widespread violence against women in families. We are the voices of women who can't get out of their homes and talk» [6].

Conclusion

Not only in Afghanistan, women were the most vulnerable part of society, but women throughout the history of humanity have suffered a lot of troubles. They were not allowed to attend on the scene early, but over time, they found their place in the theater and completed this fine art with

their presence.[7] The absence of women makes the art of theater meaningless. With the presence of various countries around the world in Afghanistan to bring reform, from 2001 to 2019, billions of dollars aided to Afghanistan, but it can be said that less than one percent of it has been consumed in the growth of women's culture and art. That one percent was in the form of projects that did not effect too much. Therefore, with such an attitude of art and culture, we cannot see the artistic and cultural advancements in Afghanistan, especially for women. But in today's society of Afghanistan, especially in villages and in some provinces, the presence of women in the public is considered a disgrace. Only in several large provinces and cities of Afghanistan, women can freely appear in public and do artistic activities. For the growth of the intuition and culture of the people who

are illiterate, we must strengthen their art and it is only possible way by mass media, visual media, audiovisual media and print media to boost the arts and culture of a society.

One of the biggest reasons of women problems in Afghan society is that, most of the women are illiterate, which can overcome this problem by raising the level of education of women. In this section, the Department of Theater of Fine Arts Faculty of Kabul University is already provided a platform for improving of girls and boys who have an interest in the arts. They provide artistic opportunity for them and graduate more than a tens boys and girls annually in order to join the art community of Afghanistan. These girls mostly work in visual media and artistic groups. Only in Kabul Lots of large and small artistic groups are mostly graduates of the Faculty of Arts of Kabul University.

References

1. Doague. M. History of Afghan Theater // Kabul: Ariana Press. – Artists Union, 1990. – 245 p.
2. Mohammad. N. Farhan // Theater in Afghanistan. – 1984. No 3 & 4. – P. 119 – 120.
3. Hosseinzade, Mohammad Azim. Review of the situation of theater in Afghanistan // Tehran. – Samt, 2003. – 115 p.
4. Mojahedin period in Afghanistan [Internet resources:] // <https://fa.wikipedia.org/wiki/> (Data of Access: 24.07.2019)
5. Mohammadi S. Nazar. Rebirth and problems of theater in Afghanistan after three Decades of War Ravage // Proceedings of International Conference. – Almaty, 2015. – P. 274 – 279.
6. Asad-Ilah, T. Theater in Afghanistan from yesterday and now. – 2010. – 166 p.
7. Neqib Arvin. Writer and journalist [Internet resources:] // <http://www.bbc.com/persian/afghanistan/story/2007> (Data of Access: 20.07.2019)

С. Н. Мохаммади

Кабул университеті, Көркем өнер факультеті

(Кабул, Ауғанстан)

АУҒАНСТАННЫҢ БҮГІНГІ КҮНГІ ТЕАТРЫНДАҒЫ ӘЙЕЛДЕРДІҢ РӨЛІ

Аңдатпа

Соңғы төрт онжылдықта Ауғанстанда әйелдердің халық алдына шығуына және олардың дауыстарын радио арқылы таратуға тыйым салынған. Әсіресе, театр, кино, телевидение, тіпті радио сынды бұқаралық ақпарат құралдарында да басты рол тек ер адамдарда болды. Және елдің кейбір провинцияларында әйелдердің халық алдына шығуына әлі де рұқсат берілмейді. Тек елдің үлкен провинциялары мен қалаларында ғана әйел адамдар халық алдына еркін шығып, күнделікті және шығармашылық қызметпен айналыса алады. Аталмыш мақалада Ауған театрының тарихы қысқаша баяндалып, өнер саласындағы алғашқы жол салған әйелдер мен жалпы қазіргі таңдағы Ауғанстан театрындағы әйел адамдардың жағдайы баяндалады.

Трек сөздер: Театр, Маддахан, замануи театр, Садо, өнер, мәдениет.

С. Н. Мохаммади

Университет Кабула, Факультет художественных искусств

(Кабул – Афганистан)

РОЛЬ ЖЕНЩИН В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ АФГАНИСТАНА

Аннотация

В течение последних четырех десятилетий в Афганистане появление женских лиц и вещание их голосов было запрещено на публике. В особенности в зрительных средствах информации, таких как театр, кино, телевидение, а также радио главная роль отводилась только мужчинам. До сих пор присутствие женщин на публике в некоторых провинциях считается порочащим. Только в некоторых больших провинциях и городах Афганистана женщины свободно появляются на публике и занимаются повседневной и творческой деятельностью. В данной статье кратко изложена история Афганского театра, рассказывается о женщинах «первопроходцах» и о текущей ситуации с женщинами в театре Афганистана.

Ключевые слова: Театр, Маддахан, современный театр, Садо, искусство, культура.

Personal details:

Sayed Nazar Mohammadi –Kabul University, Faculty of Fine Arts

(Kabul, Afghanistan)

e-mail: nazarm415@gmail.com

Автор туралы мәлімет:

Саид Назар Мохаммади – Кабул университеті, Көркем өнер факультетінің өнер магистрі (Кабул, Ауғанстан).

e-mail: nazarm415@gmail.com

Сведения об авторе:

Саид Назар Мохаммади – Университет Кабула,

Факультет художественных искусств. (Кабул, Афганистан).

e-mail: nazarm415@gmail.com



THE CHALLENGES OF MUSIC EDUCATION IN AFGHANISTANA

MPHTH 18.41.15

G. Maliknezhad ¹

¹Music Department, Faculty of Fine Arts, Kabul
University
Kabul, Afghanistan

THE CHALLENGES OF MUSIC EDUCATION IN AFGHANISTAN

Abstract

Afghanistan has a rich, ancient and unique history and culture, and a geopolitical and geo-strategic and central location in Asia, where many cultures and civilizations such as Greek, Buddhist, Aryan, Turkish and Indian have come together. Music in Afghanistan, along with other arts, has had a profound interaction with these civilizations, and the variety of music in this country today is a testament to this. Music education in Afghanistan has long been a teacher-centered and oral tradition, and modern music education came into the country with the advent of Western music in the context of military music for the first time under Abdul Rahman Khan (1880–1901). Although Western classical music and its teaching has never really been reflected in Afghan culture, our music community is still faced with limitations and shortcomings to this day due to political developments and the lack of familiarity with up-to-date educational practices. Most of the Afghan masters and musicians are familiar with Eastern music education, which is rooted in India, and a very few music education centers teach using international methods. This article seeks to address the major challenges that hinder the growth and development of music and its standard education in the Afghan music community in order to bring the necessary reforms.

Key words: music education, western classical music, traditional Afghan music, methods, notation

Introduction

Traditional music in Afghanistan has been transmitted orally. By imitating the master's performance, the students were able to master the vocals and songs and gain mastery in the skill of playing. But this cannot be justified in many more complex pieces with richer textures. For example, in a Western piece of music on the piano, the student will not be able to play the piano precisely with repeated repetitions. Because when a piece of music goes beyond a certain level of complexity, the memory will not be able to retain it, and it will need to be performed in partial analysis and cannot be learned and repeated. This is where music writing comes to the aid of the musician and helps him to perform the piece accurately. What is certain, of course, is that any music writing system will not be responsive to accurate performance [1, p.3]. Unfortunately, traditional musicians are little interested in up-to-date methods of music education. They rely on methods that are scientifically flawed but are still used to train their students. The main characteristic of traditional music teaching methods is a teacher-centered authority and the belief that the teacher has the main role of knowledge transfer to students who are ready to accept it. In this regard, little attention is paid to the interests of the students in the education process, as to preferences to literature or styles. In this music method, the student must do exactly what the teacher says [2, p.2].

There are many different systems of music writing today in the world, the most accurate being the writing of Western classical music. Western classical music writing is an international method that is widely used worldwide [3, p. 31]. Although this writing system may not be partially

responsive to the music of some cultures, it is clear that Western music writing has reached a high level of development and is a modern form of writing that has had a constructive impact on other musical cultures.

Many cultures, using Western writing, have made their national and traditional instruments academically sophisticated, and this has accelerated and improved the process of music education of all ages.

Modern music education in the country came about with the advent of military music within the government. Since military music is an important part of government rituals, the later Afghan kings paid particular attention to the training of military music and the formation of military orchestras and bands. But political developments have negatively influenced the growth of military music. In Afghanistan the military sector did not exist until the reign of Abdul Rahman Khan (1880–1901).

Methods

Undoubtedly one of the most important ways that will revolutionize the music education process in the country will be to familiarize all musicians with the western writing style, which will provide the basis for academic teaching and isolate oral and time-consuming methods.

The most important benefits that music writing can have are as follows: 1) in music education western music notation is a factor that enables the transfer of music knowledge to future generations in the best possible way; 2) by learning to write music in this method, musicians will be able to play any piece of music that has a notation, even if they have not heard it before; 3) music notation provides the convenience and facility of playing small and large groups, bands and orchestras,

and 4) writing is a full-fledged linguistic music that allows musicians to share their ideas, even in different languages [4].

Result

In Afghanistan, western music notation has not yet been institutionalized, except in a few academic music training centers, and authentic Afghan musical instruments are played without notes or in Indian style, which includes the names of the notes, without duration, dynamics or expression. Indian writing in Afghanistan is more popular with musicians in the Kharabat, where they have never learned Western music notation.

Discussion

Traditional musicians have long opposed the influence and promotion of Western music in the country. They see the arrival of Western music as a weakening and forgetting of national Afghan music. But looking at similar cultures in other countries, we come to the conclusion that studying and understanding the music of other cultures need not mean weakening and forgetting national and folk music, and it cannot be claimed that Western classical music or any other music is incompatible with the growth and development of national and folk music. In fact, the use of notation can preserve national and folk music and make it accessible to musicians around the world.

On the other hand, music is constantly changing and evolving, and the path to creativity and excellence in art cannot be closed under the pretext of saving traditional music. Today in American culture, each of western classical music, jazz, folk, pop music and rock music have a special place, and over time, they evolve and even grow in response to the needs of their audiences.

It is clear that in order to safeguard Afghan national music, proper measures are needed. Today, in many cultures, besides traditional and national music, there is a great deal of interest in Western classical music as a kind of universal and reference music. Perhaps by studying and promoting classical music, their national music has also been preserved and has accepted the constructive influences of classical music. Unfortunately, most of the ideas that have been raised about the prohibition of promoting other cultures, and in particular the great classical music, are rooted in ignorance. Most of these minorities are rooted in diverse, unscientific, and even unrelated positions in the field of music. Studying and accepting the high values of Western classical music, on the other hand, makes the Afghan artist aware of his/her weaknesses or newer dimensions in other types of music, a challenge to their self-esteem and superiority. They should correct these flaws and gain more skills by studying and applying the outstanding features and artistic techniques of any kind of music, especially western classical music.

Today, Western or European classical music has a strong academic presence in other cultures. The richness and evolution of this type of music in all its dimensions has transformed it into a model to engage with or influence some of the most varied types of music around the world and in many aspects such as theory, harmony, notation, forms, orchestration and etc. had a great influence in other styles of music in the world and even late genres and styles of popular music in the West.

Western classical music is highly regarded in all prestigious and professional schools such as conservatories, universities, academies, institutes, bands

and orchestras, as well as in our country, including the Department of Music of Kabul University and the National Institute of Music of Afghanistan. This will ensure the growth of music education in the country in a standard way.

However, some people find any influence of Western music on Afghan music unnecessary and unacceptable. Referring to the different structure of Afghan music to Western classical music, they consider the Western classical music's influence on Afghan music as a way to undermine and ultimately obliterate and destroy Afghan music. The following are some of the reasons this group has always put forward to prove their claims:

First, Afghan music includes special modes that have quarter-tone intervals, and since the smallest distances in western music are half-tone, many western instruments are incapable of playing quarter-tones, such as:

- Clavier instruments such as piano, organ and accordion
- Pizzicato stringed instruments such as guitars with frets. (Although by embedding sub straps between the main straps and even by changing the tone by swiping up or down with the fingers, the quarter-tone can be played in a limited way, but is not standard on guitar instruments).
- Western percussion instruments, except for instruments that can be tuned, such as timpani
- Woodwind instruments such as flute, oboe, clarinet, and saxophone (though some special techniques of fingerprinting and mouth placement can also be performed on some of these instruments).
- Brass wind instruments such as tuba, trombones and trumpets (as with woodwind instruments, these can perform quarter-tones with the special techniques,

for example the horn can also create quarter-tones by using the right hand in the bell section).

Second, the difference between other types of traditional Afghan and Western classical music is in their texture. As Afghan music is mostly mono-phonic and often has a strong connection with poetry and singing, the accompaniment is such that singers and musicians only emphasize one melodic line, sometimes in general and sometimes it is presented separately and intermittently. Although some instruments may have a decorative role, they do not depart from the original melody at all. Counter-polyphonic and polyphonic forms, as they exist in Western classical music, can never be present in Afghan music because the nature and quality of Afghan music is seriously damaged.

Third, the interplay or influence between traditional country music and western classical music is to embrace new styles, new elements and more modern instruments of Western classical music, since these instruments are not compatible with the Afghan musical system and their learning has different methods are dedicated to themselves, it is feared that Afghan music may lose its identity [5, 28 p.].

Lastly, music is undoubtedly an integral part of a nation's culture, and the music of each culture reflects the sentiments, feelings, values, beliefs and traditions of a nation in the form of art, literature, religion, and mysticism. The ancient country of Afghanistan is one of the oldest in the world in terms of its ancient civilizations and has a rich and productive culture that has even influenced other cultures. For example, with the spread of Islam in North Africa, the language changed to Arabic, but not in Afghanistan. The Persian language is one of the living languages of the

world which has retained its authenticity despite the many ups and downs. Various sovereignties in the Persian language enjoyed the supreme values of this language, and even Persian literature was transferred to other territories to the extent that Persian was the official language of the Indian Empire before the British domination, and was the language of the Indian Empire. It even had influence in the Ottoman Turks.

Afghan music like Persian language is ancient and they have a very close relationship with each other. Afghan poetry and music have been transmitted from ancient times to the present to tell tales and stories about Afghan religion, love, goodness, joy, sadness and courage. Afghan traditional musicians fear that with the emergence of classical Western music and the young generation's keen interest in this type of music, the culture of the country will be greatly transformed and young people will forget to learn and appreciate their spiritual possessions that have been valued in our culture for many years. They will blindly follow Western culture.

They also fear that as a result of changes in the attitudes and lifestyles of subsequent generations, the country's original music will be forgotten. Western music is one of the most important tools of cultural invasion in its many forms such as classical, pop, rock and rap with the slogan of modernism, science and globalization. With such immoral content, such music will lead to misguidance, vulgarity and a shift in values and beliefs, and eventually to exploitation and colonization. Today, many young artists have dominated the Afghan music scene without evidencing the slightest appreciation of Afghan national music by recording songs with poor content and making fun and humorous

music videos. Our national music is based on the poetry of classical Persian poets, such as Rumi, Saadi, Hafiz, Bidel, etc. and they lose face in this cultural assault.

In addition, as scientists believe that culture is the most important source of identity of a nation, so the globalization of culture will present new challenges such as the emergence of new identities. This confrontation of a particular culture with universal world culture may cause the destruction of a particular culture. Some theorists believe we should combat and resist against the phenomena of globalization. The result of globalization in the art of music is the formation and promotion of popular western styles such as pop, rock, and rap, the content of which is incompatible with original and national music. Traditional and folk music introduces the cultural instincts and prompts them to perform, sing, and dance through their performances, and these performances evoke national sentiments [6, p. 91-92].

However, there are those who believe that the development and promotion of classical music tools of notation and analysis and their proper use can enrich the art and music of Afghanistan, especially in the field of music education. There are theories that support their claim and they have come up with a number of responses to the opposition to the influence of Western classical music.

Proponents of promoting Western classical music believe that quarter-tones, as stated above, can be played by many Western instruments, such as stringed violins and guitars with or without frets and string instruments with moveable frets, and also woodwind and brass instruments using special techniques. The quarter-tones can be shown with new signs in Western music notation. Furthermore,

promoting western classical music will never mean abandoning traditional instruments. Rather, they can be expanded by preserving their former functions and by upgrading their capacity by adding new roles and colors.

Secondly, as for the use of polyphonic textures, which is one of the most valuable features of classical music, it has been the case that in Western music history the use of polyphonic textures has had many ebbs and flows over time. Today, counterpoint and polyphonic knowledge is one of the most important factors influencing the music of other nations and the formation of national bands and orchestras. The failure of bands in this country's history is evidence that Afghan musicians were less familiar with counterpoint and polyphonic knowledge. An emphasis on the foregoing – the promotion of Western classical music and the application of polyphonic knowledge – will not deteriorate authentic Afghan and national music, but enrich the music and allow us to form standard music bands and orchestras.

Also, as we look at the history of Afghan music and even western classical music, we must concede that no culture remains the same. Cultures always influence each other and are influenced by one another toward excellence. During the reign of Sher Ali Khan and the appointment of a number of Indian musicians to the royal court, Afghan music was greatly influenced by the Indian music culture. Western classical music has also had a profound impact on the interaction of Eastern and Western cultures throughout history. These influences can have both positive and negative consequences depending on the level of knowledge of the musicians and audiences of a nation. For example, some of the negative consequences of Indian music, especially in the field of music

education in the earlier periods, are the following:

- Most music teachers (*ustads*) at that time were illiterate. Therefore, there has been no useful teaching method for a student to appropriately learn music.

- Some *ustads* were very unprofessional in their teaching habits, and as they had had to struggle to learn music for many years, they also were reluctant to teach their students and even their own children all the secrets of the profession. The student almost had to steal the mastery from his master and, as a result, was reluctant to pass it on to others. Also, there are many musicians in the history of Afghanistan who had no interest in teaching students.

- One of the common practices of the time was the “enslavement” attitude of the masters towards the students. By the wearing of a “*panera*” on his wrist and participating in the “*gurmani*” ceremony, the student, like a slave, had to obey his master's material and spiritual pleasures and had no right to learn music from anyone else. In every encounter with his master, he had to kiss his hands and feet and even rub his shoes and etc [7, p. 36-37].

Some music professors in Afghanistan believe that by transferring the knowledge of music to the students effectively, one day their position as a professor will be shaken, and they always fear that their students may be more proficient than they were. Many professors refuse to teach talented students and accept medium-talented students, prolonging the teaching process which in turn brings in more money. In addition, the *ustads* were not interested in teaching all the techniques of music to the students. It must be said that this is a common practice among scholars of all disciplines in Afghanistan.

Lack of government support for promoting music

For a long time now, with the changes of political sovereignty, governments have had an indifferent attitude toward music. As mentioned, during the reign of Amir Abdul Rahman and Amanullah Khan, efforts were made to properly develop music and institutionalize music education. But with the advent of other sovereigns, the anti-artistic and anti-musical attitude eradicated all achievements. During the *mojaheddin* and the Taliban's regime, music completely disappeared and no attention was paid to the promotion of music education. Music was considered forbidden, and those involved with music were considered criminals and punished. After 2001, with the advent of the new government and the support of the international community, there was a renewed focus on the development and promotion of the arts, especially music, and the music education institutions that had been closed for years resumed their activity.

It should be noted, however, that the government has not yet paid serious attention to the development and expansion of music in Afghanistan. The Faculty of Fine Arts at Kabul University is the only institution in the country that teaches music at the university level, and the National Institute of Music within the Ministry of Education and the Agha Khan Music Courses, founded in 2003, still rely on foreign aid and art lovers as important factors in sustaining their artistic activities. The state budget for capacity building for these institutions is scant. The government has no institution other than Kabul University in its educational system that can teach music academically. While there are two military bands, one resident in the Presidential Palace, they only teach how to

play brass and woodwind instruments, but have a very limited repertoire and very little interest in development.

The meaning of music in Afghanistan is quite a bit more restrictive than the general understanding of the concept of music. It is secular, never religious. It is more instrumental than vocal and it is performed mainly by professional musicians and sometimes by amateur musicians.

There is a general view that music is religiously forbidden in Islam. The definition of music and its standing is dependent upon an understanding of its perceived distance from religiously sanctioned or praiseworthy activities. For example, Quranic recitations or calls to prayers *Azan* and many other religious singing – not such as *Naat*, *Rawza* and *Nawha Khani* no matter how musical they sound – are never considered music. When the voice is accompanied by musical instruments and sung by singer to a public audience, they are called music [8, p.1].

To date, many people in Afghanistan believe that music is one of the arts that causes youth to be morally corrupt and divorced from God and religion. Despite these perceptions, listening to music is an important part of their daily routine. But they refuse to learn music because of their respect for Shari'a and custom. As a result, Afghans are somewhat "schizophrenic" in their attitudes towards music. Many students who start studies in music at the schools are forced to abandon their studies due to cultural pressures.

Conclusion

According to the studies, the challenges facing music education in Afghanistan can be addressed in several sections. First, many traditional musicians have always been less interested in knowing methods with emphasis on traditional and

master-based methods. Undoubtedly, in order to develop and improve the music situation in Afghanistan, one has to study the music of different cultures, especially classical western music as other cultures which have had great achievements in this regard.

The governments in Afghanistan had a different approach to music. Some of these governments, with the exception of need in the military music sector, paid no attention to the development of music academically, and some of these powers considered music forbidden according to the Sharia of Islam. Today, most government policies in field of the development of music remain slogans. In 2011, *Sayed Makhdoom*

Rahin at the Afghan Music Festival at the Babur Bagh in Kabul announced the Ministry of Culture's goal to include music as a subject in the school curriculum, but nothing has been done since then. Academic music education institutions are heavily dependent on friendly collaborations and budgetary assistance from foreign countries. These institutions will not be able to improve music education and promote it effectively, given the many constraints on student recruitment, professionals, facilities and funding. Now in 2019, there is a discourse of bringing peace between the government and Taliban which if this occur, it could have negative outcomes

References:

1. Qavami M. Interview with Perry Berkeley on Radio Farda's Culture and Art section. – Tehran: "Traditional music has been in decline for several hundred years". – 2019. – P. 3 – 4. [Internet resources:] // https://www.radiofarda.com/a/f4_Music_Barkeshly_changes/460697.html (Date of Access: 05.05.2019.)
2. Jalilvand H. A review of the semantic components of traditional music and its critique. Ethnomusicology Website. – 2017. – P. 2. [Internet resources:] // <http://ethnomusicology.ir/index.php/articles/82/>. (Date of Access: 09.06.2019)
3. Mansouri P. Fundamental theory of music. Tehran: Karname Publication, 2013. – P. 31 – 32.
4. Why is musical notation important? [Internet resources:] // <https://study.com/academy/answer/why-is-musical-notation-important.html> (Date of Access: 05.05.2019.)
5. Tawfiq, Soleiman. Take a look at Arabic music and its evolution. Translated by Manouchehr Amirpour, Goethe Institute, Journal of Thought and Art, 2011. – P. 28 – 29.
6. Mohammadpour, Ahmad and Hassanpour, Tafgheh. Globalization and the representation of cultural identity in Kurdish music // Iranian Anthropological Research. – Volume 2, 2012. – P. 91 – 92.
7. Madadi, Abdul Wahhab. The Contemporary History of Music in Afghanistan. Tehran: Erfan Publications. – 2011. – 478 p.
8. Sakata, Hiromi Lorraine // Afghanistan: Multidisciplinary Prospective. – Volume 17, N 2, 2012. [Internet resources] // http://media.nationalgeographic.org/assets/file/asia_3.pdf (Date of Access: 03.04.2019.)

Ж. Маликнежад

*Кабул университеті, «Көркем өнер» факультеті
(Кабул, Ауғанстан)*

АУҒАНСТАНДАҒЫ БІЛІМ БЕРУДІҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аңдатпа

Ауғанстан тарихы бай, бірегей, әрі өте тереңде жатыр және де ол грек, буддистік, ариялық, түрік және үнді сияқты көптеген мәдениеттер мен өркениеттер біріккен Азиядағы геосаяси, геостратегиялық және орталық орынға ие. Ауғанстанның Музыкасы да өнердің басқа түрлері сынды осы өркениеттермен терең қарым-қатынаста және бүгінгі күні оның осы елдегі алуан түрлілігі соның дәлелі болып табылады. Қазіргі заманғы музыкалық білім елге алғаш рет Абдул Рахман Ханның (1880-1991 жж.) тұсында Батыс музыкасымен бірге әскери музыка контекстінде келді. Батыс классикалық музыкасы мен оның оқытылуы ауған мәдениетінде ешқашан толығымен көрініс таппаса да, саяси оқиғалар мен қазіргі заманғы білім беру тәжірибелерінен жеткіліксіз хабардар болуына байланысты біздің музыкалық қоғамдастықта әлі күнге дейін шектеулер мен кемшіліктер бар. Ауғандық мамандар мен музыканттардың көпшілігі Үндістанда негізі қаланған шығыс музыкалық білімімен таныс және халықаралық әдістемеге сүйене отырып сабақ беретін музыкалық мектептер санаулы ғана. Бұл мақалада музыканың өсуі мен дамуын тежейтін негізгі кедергілер мен қажетті реформалар жүргізу үшін ауған музыкалық қауымдастығында оны оқыту стандарттарын ашып көрсетуге тырысады.

Трек сөздер: Музыкалық білім беру, батыс классикалық музыкасы, дәстүрлі ауған музыкасы, әдістер, музыкалық таңба (ноталар).

Ж. Маликнежад

*Факультет изящных искусств, Кабульский университет
(Кабул, Афганистан)*

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В АФГАНИСТАНЕ

Абстракт

У Афганистана богатая, древняя и уникальная история и, он занимает геополитическое, геостратегическое и центральное положение в Азии, где смешались многие культуры и цивилизации, такие как греческая, буддистская, арийская, турецкая и индийская. Музыка в Афганистане, наряду с другими видами искусства, глубоко взаимодействует с этими цивилизациями, и ее многообразие в этой стране на сегодняшний день является тому подтверждением. Музыкальное образование долгое время полагалось на устную традицию, где центральное место отводилось учителю. Современное музыкальное образование пришло в страну вместе с западной музыкой в контексте военной музыки впервые при Абдул Рахман Хане (1880–1991 гг.). Хотя западная классическая музыка и ее преподавание никогда в полной мере не отражались в афганской культуре, наше музыкальное сообщество до сих пор сталкивается с ограничениями и пробелами из-за политических событий и недостаточного ознакомления с современными образовательными практиками. Большинство афганских мастеров и музыкантов знакомы с восточным музыкальным образованием, которое уходит корнями в Индию, и только немногие музыкальные школы преподают, опираясь на международную методику. В настоящей статье дается попытка раскрыть основные преграды, которые тормозят рост и развитие музыки и стандарты ее преподавания в афганском музыкальном сообществе, чтобы произвести необходимые реформы.

Ключевые слова: музыкальное образование, западная классическая музыка, традиционная афганская музыка, методы, музыкальные обозначения (ноты)

Author's bio:

Ghafar Maliknezhad – Assistant professor Music Department of Kabul University, Master in Music, Kabul University (Kabul, Afghanistan).
e-mail: ghafar.mn@gmail.com

Автор туралы мәліметтер:

Гафар Маликнежад – Кабул университетінің музыка кафедрасының доценті, Кабул университетінің музыка магистрі (Кабул, Ауғанстан).
e-mail: ghafar.mn@gmail.com

Сведения об авторе:

Гафар Маликнежад – доцент кафедры музыки Кабульского университета, магистр музыки Кабульского университета (Кабул, Афганистан).
e-mail: ghafar.mn@gmail.com



MPHTI 18.45.17

E. Jafarov ¹¹ Azerbaijan State University of Culture and Arts
(Baku, Azerbaijan)

THE CREATIVE WORK OF VAGIF IBRAHIM AS A BIFURCATION POINT FOR WESTERN AND EASTERN THEATRES

THE CREATIVE WORK OF VAGIF IBRAHIM AS A BIFURCATION POINT FOR WESTERN AND EASTERN THEATRES

Abstract

The article explores the work of Vagif Ibrahimoglu as a point of bifurcation of the theatre cultures of East and West and notes that from the very beginning of theatrical activity East and West constituted a single whole in the work of Ibrahimoglu. Vagif Ibrahimoglu before the creation of the YUĞ theatre, as well as in the performances of this theater has been using theatrical forms of the East, he managed to harmonize them with the European type of theatre of the West.

In the article the performances “Son”, “Key”, “Way”, “Oar”, “Shalom from Kafka” are considered as works based on theatrical traditions of folk culture of performing art, on the verge of ethnic culture with Western culture, as well as best practices of the world theater process.

The article notes that the first performance of the YUĞ Theatre “Salam” based on the poem “Heydar Babaya Salam”, which is the theatre’s creative manifesto, was tuned to the aesthetic codes of the “yuğ” ritual, which also used the elements “mersiye”, “teziye”, “mezdeke” and the art of ashıqs.

The article also provides information on the theater poetics of “psychosophy”, developed by Vagif Ibrahimoglu, examines the vagueness of the East–West paradox in the essence of this poetics.

Key words: East, West, culture of performance, poetics, conceptual art directing, yuğ.

Introduction

In Vagif Ibrahimoglu’s creative activity East and West were knotted together at the East and West. Actually, for better understanding the subject, we need to

know Vagif Ibrahimoglu’s attitude toward the East–West. For him there wasn’t a serious confrontation between East and West. It means that, for Vagif Ibrahimoglu the East and the West didn’t contradict

each other, they weren't like the polar concepts of night and day, good and evil, regress and progress. "For him East and West were two sides of a medallion. They complete each other. Anyway, Vagif Ibrahimoglu advocated convergence between the East and the West, not confrontation. In the the works of Vagif Ibrahimoglu the East–West paradox is solved from this aspect. Because, at first glance, the paradox is only a strange, inconsistent and controversial view of ideas, judgments, situations or events. [1, pp. 418 - 420]

Unlike some Western artists, East attracted Vagif Ibrahimoglu with its spirituality, not his exoticism. Exotic view is only possible from the outside. The essence of the human being cannot be regarded as exotic.

Methods

It is not easy to determine the distance between Vagif Ibrahimoglu as a creative person and the East and the West. First of all, we are talking about a living person, not a scientific category. The person who is in the living process is a transformative one. A "person's thoughts, preferences, and essences" change within him. [3] Therefore, all the considerations we make when we speak of the East–West bifurcation in Vagif Ibrahimoglu's creativity are relative, not necessarily. As the corporeal body can move either linear or wavy after the point of bifurcation, it is not possible to predict in advance whether Vagif Ibrahimoglu would move a straight line (straight, West) or a wave (East).

We can only establish the fact that from the time he began his career as a director, the East and West have always been in unity with Vagif Ibrahimoglu. Maybe we can talk here more about symbiosis than bifurcation.

Results

Vagif Ibrahimoglu still used Eastern theatrical forms during his pre–YUG activities, and was able to integrate them with the Western–European theatre model. In the performances, such as "Chain", "One's going to plateau", "Act is going", "Long live the Sun", staged in the Experimental Studio and Educational Theatre, there were used different forms of street performances in the East in the field of theatre in , "ashuq" (minstrel) art.

But in the YUG Theatre this process is moving to a new phase. The YUG Theatre of Vagif Ibrahimoglu was created at the point where the East and the West converged.

The main factor that characterizes YUG is that the theatre addresses the national artistic thinking, theatrical traditions derived from the folk play–performance culture, and combines these traditions with the best practices of the world theatre process. All the performances on this stage can be seen in the elements of national play–performance culture. In fact, the name of the theatre also serves as a coding factor for its major creative lines. It is well known that "yug" is one of the earliest Turkic rituals and can be regarded as a model of YUG Theatre performances. Yughs were the ceremony of commemoration of the ancient Turks. Before islam in Azerbaijan at the funeral of brave people for memory of the famed warrior, professional fencers, musicians, singers, groups of men and women took part in this ritual. "Yughchu" group remembered the deceased, told and show off his life. The philosophy of the "yugh" ceremony can be perceived as a challenge to death. [2, pp. 348 – 391] According to some sources, in the cemetery, after burying the dead, people's making a love was understood to undermine the absolute

death and destructive power of the newly created life.

V. Ibrahimoglu, who thought of his mission as creating national theatre poetry, in the first performance of YUG Theatre “Salam” used the forms of East epic theatre, folk play–performance elements. Mainly, the stage works, embedded in the aesthetic codes of “yugh” ritual, used the elements of folk play–performances as “mersiye”, “teziyye”, “mezheke”, and as well as elements of ashug art.

Discussion

The performances of “Son”, “Key,” and “Heaven” were staged on ethno-culture, but they were extremely modern. Modernity was evident in both the director’s interpretation and the performing style. This performances combined in the organic way by the director the traditional theatre forms, street theatre with its carnival aesthetics, ashug art with elements of modern Western theatre cutting-edge trends, were skillfully coordinated with the actual problems of the present. [3]

It is enough to look at the theatre’s repertoire at that time to see the director’s desire to create a national theatrical poetry with performances based on classical Oriental poetry and mythical heritage. But Ibrahimoglu, who was always looking for novelty and considers every performance as a springboard to the next level, was not content with it and, although paradoxically, he began to look for new ways of creating national theatre poetry in new tendencies of Russian and European theatre. If the director was looking for the ways to create a true ritual theatre on ancient texts and classical poetry, we can see that as of 1994, his directorial search led him in a new conceptual direction. As Jerzy Grotowski, V.[4, pp. 198 – 220] Ibrahimoglu refused

the ritual to reach it. In his theatre search turned not to classical poetry, folklore as an excuse, but to one of the newest examples of modern Azerbaijani drama – the plays of Kamal Abdulla and staged a performance “One, Two, Our” (the words of children playground rhyme). Famous singer Alim Gasimov participated in the “Way” performance, based on M. Fuzuli’s “Hagigatus–Suada” poem. The text of the poem was shared between the actor and the singer with the mirror principle. Actor Mammad Safa was presented as a leader, narrator. Alim Gasimov acted as a mercenary. The performance, which was made in accordance with the principle of assembly, which has a special place in oriental culture, was minimized. The spectacle of the Divine Revelations focused on meditation. About ten years later the director applied to Storyteller theatre aesthetics and on 10th of February, 2006 he presented a new performance “He remained silent”, based on Sugoro Yamamoto’s “Hairy crab” and “Dried tree” stories and on the principle of narrating.

Actors, as it was told about Chekhov’s characters “came, talked and went”. Only four times throughout the performance – the players, standing up in the passage and performing various nonsense chants, sat down on the stage, quietly telling the stories of Yamomoto. [5]

The director used the synopsis experience of the Western theatre’s latest achievements in the “Vesl” (“I, Muhammad Fuzuli ...” theatre project), based on the works of Muhammed Fuzuli, considered one of the peaks of the Eastern poetry. [6] He refused drama and prepared a performative action, a characteristic feature for western theatre. The play “Shalom from Kafka”, based on the works of Franz Kafka, one of the most brilliant representatives of 20th century European

literature, solved the shamanic spirit call and the ritual of “yugh”. This performance was to a certain extent, the western “Kafka” of the east.

V. Ibrahimoglu tended to national roots, but he was very sensitive to Western theatre experience, as well. He had been following trends in the world theatre and trying to introduce exciting innovations to the national theatre. Since the mid–1990s, the effects of postmodernism have been evident in YUG Theatre performances. It was a time when not only postmodernism, even modernism weren't accepted in the theatre. Everything apart from classical art regarded as speculation, antic. At that time, Ibrahimoglu tried to eliminate the old theatre thinking and to form a completely different world of art, with the idea of palimpsest .

YUG Theatre in 1990s is possible to be considered as a testing area for new theatre ideas. Interested in the trends of Western theatre, Ibrahimoglu applied to the experience of performative action and installation in the 90s. In 1995 he presented “Stone. Horse. Woman” performance was based on the installations of Teymur Daimi. In this action actresses Mehriban Zaki, Gulzar Gurbanova, Sonakhanim Mikayilova, Nelya Sadovskaya, Afet Hajjigizi, Yagut Pashazade and Natavan Geybullayeva took part as performers.

Vagif Ibrahimoglu's “Psychosof”

theatrical poetry also arose from the synthesis of Eastern and Western theatre thinking. The basis of V. Ibrahimoglu's method of working with actors is the “fuzzy set theory” (Lutfi Zade). This framework defines the time and place, aims, objectives, and means of the mediator's (actor's) existence in the context of PSYCHOSOF poetry. [7]

Conclusion

Psychosophical theatre poetry is so modern and relevant that it is far from canonization and dogmatism, open to any development and interpretation. This poetry is not focused on the actual issues of the modern era, on the conventional themes, but on the highest, most universal understanding of humanity and the human spirit. But the spirit has no age, no nationality, no time. In this sense, this poetry can become a part of the world cultural universum. This universality gives psychosophical poetry a longevity and the potential to spread, understand, and be recognized in a wider range. Because the main material of Ibrahimoglu's poetry is the human spirit, and the human spirit is the masterpiece of the director's creativity. According to the director, the main focus of performing arts is to influence the human spirit, to enter into a spiritual contact with the audience, and to let the soul relate to what it sees. The Spirit neither knows the East nor the West.

References:

1. Jafarov E. Returning of Azerbaijan Theatre to its Roots after Collapse of Soviet Union and Main Tendencies in New Dramaturgy // Post–Soviet dramaturgy – Main Accents after No Censorship. Ilia State University: Georgi–Tbilisi, 2012. – P. 418 – 420.
2. Барт Р. Смерть автора / Пер. с фр. Г. К. Косикова // Барт, Р. Избр. Работы: Семиотика. Поэтика. – Москва: Прогресс; Универс, 1994. – С. 384 – 391.
3. Бердяев Н. А. Философия творчества, культура и ИСКУССТВО. – Т. 2. Москва: Искусство, 1994. – 509 с.

4. Готовский Е. О. Театр и ритуал // Теория и практика мастерства актера. – Москва, 1990. – С. 198 – 220.
5. Делёз Ж. Логика смысла. – М.: Академический проект, 2015. – 470 с.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – Москва: Восточная литература РАН, 2000. – 406 с.
7. Корниенко Н. «Приглашение к хаосу» Театр (художественная культура) и синергетика. Попытка нелинейности. – Киев: Нац. центр театрального искусства им. Леся Курбаса, 2010. – 277 с.

Э. Джафаров

*Әзірбайжан Республикасы Мәдениет және өнер университетінің оқытушысы
(Баку, Әзірбайжан)*

ШЫҒЫС ПЕН БАТЫС ТЕАТР МӘДЕНИЕТІНІҢ БИФУРКАЦИЯ НҮКТЕСІ РЕТІНДЕ ВАГИФ ИБРАГИМОГЛУ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ АЛАТЫН ОРНЫ

Аңдатпа:

Мақалада Вагиф Ибрагимоглу шығармашылығы Шығыс пен Батыстың театр мәдениетінің бифуркация нүктесі ретінде зерттеледі және Шығыс пен Батыс Ибрагимоглуның театр қызметінің басынан бастап шығармашылығында біртұтас болғандығы да айтылады. Вагиф Ибрагимоглу ЙУГ театрын құрғанға дейін, сондай-ақ аталмыш театрдың спектакльдерінде Шығыстың театр формаларын Батыс театрының еуропалық типіне сәйкестендіре алды.

Мақалада «Сын», «Ключ», «Путь», «Шалом от Кафки» спектакльдері батыс мәдениетінің ықпалы бар этно-мәдениет шегінде тұрған орындаушылық өнердің халық мәдениетінің дәстүрлеріне, сондай-ақ әлемдік театр үрдісінің озық тәжірибесіне негізделген шығармалар ретінде қарастырылады.

Мақалада «Приветствие Гейдарбабе» поэмасының негізінде сахналанған «Салам» спектаклі ЙУГ театрының шымалдығын түрген алғашқы және өнер ошағының шығармашылық манифесті болған қойылым ретінде «йуг» ритуалының эстетикалық кодына негізделгенін және онда «мерсийе», «тезийе», «мезхеке» мен ашугтер өнерінің элементтері де қолданылғаны айтылады.

Сондай-ақ, мақалада Вагиф Ибрагимоглу әзірлеген «психософия» театрлық поэтикасы туралы ақпарат беріледі, осы поэтиканың негізінде Шығыс-Батыс қарама-қайшылығының екіұштылығы да қарастырылады.

Тірек сөздер: Шығыс, Батыс, ойнау-сомдау мәдениеті, поэтика, тұжырымдамалық режиссура, йуг.

Э. Джафаров

*Преподаватель Института культуры и искусства Республики Азербайжан
(Баку, Азербайжан)*

ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА ВАГИФА ИБРАХИМА КАК ТОЧКА БИФУРКАЦИИ ЗАПАДНЫХ И ВОСТОЧНЫХ ТЕАТРОВ

Аннотация

В статье исследуется творчество Вагифа Ибрагимоглу как точка бифуркации театральных культур Востока и Запада и отмечается, что с самого начала театральной деятельности Восток и Запад составляли единое целое в творчестве Ибрагимоглу. Вагиф Ибрагимоглу до создания театра ЙУГ, а также спектаклях этого театра использовал театральные формы Востока, смог согласовать их европейским типом театра Запада. В статье спектакли «Сын», «Ключ», «Путь», «Весл», «Шалом

от Кафки» рассматриваются как произведения основанные на театральных традициях народной культуры исполнительского искусства, стоящие на грани этно–культуры с западной культурой, а также передового опыта мирового театрального процесса.

В статье отмечается, что первый спектакль Театра ЙУГ «Салам» на основе поэмы «Приветствие Гейдарбабе», являющийся творческим манифестом театра, был настроен на эстетические коды ритуала «Йуг», где также были использованы элементы «мерсийе», «тезийе», «мезхеке» и искусства ашугов. Автором в своей работе рассказывает о театральной поэтике «психософия», разработанная Вагифом Ибрагимоглу, рассматриваются расплывчатость парадокса Восток–Запад в сути данной поэтики.

Ключевые слова: Восток, Запад, культура игры–исполнения, поэтика, концептуальная режиссура, йуг.

Автор туралы мәлімет:

Эльчин Джафаров – Азербайжан Республикасы Мәдениет және өнер институтының оқытушысы (Баку қ., Азербайжан)
e-mail: e_jafarov@gmail.com

Сведения об авторе:

Эльчин Джафаров – преподаватель Университета Культуры и Искусств Азербайджанской Республики (г.Баку, Азербайжан)
e-mail: e_jafarov@gmail.com

Author's bio:

Elchin Jafarov – Teacher of Azerbaijan State University of Culture and Arts (Baku, Azerbaijan)
e-mail: e_jafarov@gmail.com



МРНТИ 18.67.28

Ж. А. Маматкосимов ¹

¹ Государственный институт искусств и культуры
Узбекистана
(г. Ташкент, Узбекистан)

УЗБЕКСКИЕ НАРОДНЫЕ СЕЗОННЫЕ ПРАЗДНИКИ КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ СВОЕОБРАЗИЯ

УЗБЕКСКИЕ НАРОДНЫЕ СЕЗОННЫЕ ПРАЗДНИКИ КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ СВОЕОБРАЗИЯ

Аннотация

В статье рассматриваются культурно–исторические основания узбекских народных сезонных праздников Навруз, Ангом, Мехржон, Сада, Олов – их история, социальное значение, порядок празднования и методы этнического выражении своеобразия узбекского народа. Исследуются традиции от сезонных праздников до религиозно-обрядовых, которые дошли до наших дней. Анализируется календарь сезонных праздников, праздники времен Ахеменидov и их культурно–мировоззренческая роль в формировании нематериального культурного наследия народа, уникальные особенности празднования, традиций, обрядов и ритуалов.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, Навруз, Ангом, Мехржон, Сада, праздник, представление, обряды, народное творчество.

Введение

Духовные и культурные ценности народа, его материальное и нематериальное наследие тысячелетиями служили прочной основой духовности, истоками национальных традиций, они являются доказательством богатой и древней

истории народа, отражают его мечты и мысли о великом будущем.

Систематическое отношение к духовности и культуре в обществе базируется на силе его истории и одновременно является гарантией развития и роста во всех направлениях. Как утверждал первый президент

Узбекистана И. А. Каримов: “Самые древние наскальные надписи и рисунки, от примеров народного устного творчества, до тысячи рукописей, которые хранятся в библиотеках сегодня, есть результат творения великого ума и гения наших предков. Содержащаяся в них информация об истории, литературе, искусстве, политике, философии, медицине, математике, минералогии, химии, астрономии, архитектуре, сельском хозяйстве и другие – составляет наше великое духовное богатство. Очень мало народов в мире которые имеют такое великое наследие” [1, с. 30–31].

В социально–культурной жизни каждого народа традиции, обряды, праздники и представления имеют свое особое значение и является особым выражением жизнедеятельности людей.

Наш народ с самых древних времен формировался с особой любовью к праздникам и творчеству. В примерах устного и письменного творчества предков, до нас дошли богатые сведения о разных праздниках, традициях, обрядах и представлениях нашего народа в стародавние времена.

Разные праздники и представления получили свое развитие на основе знаний и навыков, связанных с природой, мечтаний и грез о будущем и о мифологических представлениях народа. К таким праздникам относятся сезонные праздники, празднуемые в разные времена года. Эти праздники отмечаются в период весеннего и осеннего равноденствия и в середине зимы и лета.

Методы

Благодаря многолетним исследованиям и поискам ученых, сегодня мы можем гораздо глубже и

многостороннее изучать эти праздники. Систематизировать эти знания и передачу опыта поколениям остается главными задачами сегодняшнего дня в этом направлении.

Дискуссия

Согласно утверждениям исследователя И. Жабборова этническое происхождение и особенности узбекского народа включает в себя очень сложный и долгий период. Наши предки – обладавшие высокой культурой в античности, пережили ранний Ренессанс – Ренессанс Востока, в средние века, формировали свой этнический вид во время правления Тимуридов и хорезмийцев на базе древней цивилизации. В результате такого процесса сформировалась своеобразная духовная и материальная культура и до наших дней в основном сохранила свои национальные особенности [2, с. 3].

По сведения исторических источников и исследователей, первые сезонные праздники появились во времена начала охотнических игр. При изучении этой эпохи используются следующие вещественные артефакты: орудия труда и охоты, декоративные и предметы быта, останки жизнедеятельности людей, останки тел животных и людей, барельефы и наскальные рисунки, этнографические данные, результаты изучения исторических наук– антропология, лингвистика, геология, народное устное творчество, мифы и легенды, физика, химия и т. д.

Результаты

Результаты мышления о природе и обществе, мифические понятия первобытного человека привели к появлению первых легенд и представлений.

Первыми занятиями человека древности было собирательство и его повседневные занятия по сбору фруктов и злаковых, зародили традиции, конкурсные игры, застолья и обряды, связанные с этими видами деятельности. На основе охоты формировались игры, имитирующие движения животных и представления о подготовке к охоте. Исследователь М. Умаров отмечает следующее: «...В те времена, охота являлась коллективной деятельностью и все вместе боролись за выживание. Для благополучного исхода охоты люди использовали разные религиозные обряды, методы и хитрости. Например, первобытные люди облачались в кожу (костюмы) разных животных и птиц, таким образом они имели возможность добыть пропитание путем незаметного

приближения к предмету охоты.

С появлением скотоводства появились и свои особые игры, убеждения, традиции, песни и пляски которые послужили толчком для возникновения сезонных праздников. Особенно близки традиции и песни, связанные с периодом размножения животных, выполнения хозяйственных занятий с привлечением домашнего скота и т. д.

С повышением сознания первобытного человека и на основе этого появлением оседлого образа жизни возникает крестьянство и его стремительное развитие создает праздники – традиции по земледельческим работам весной и к моменту сбора урожая осенью [5, с. 25].

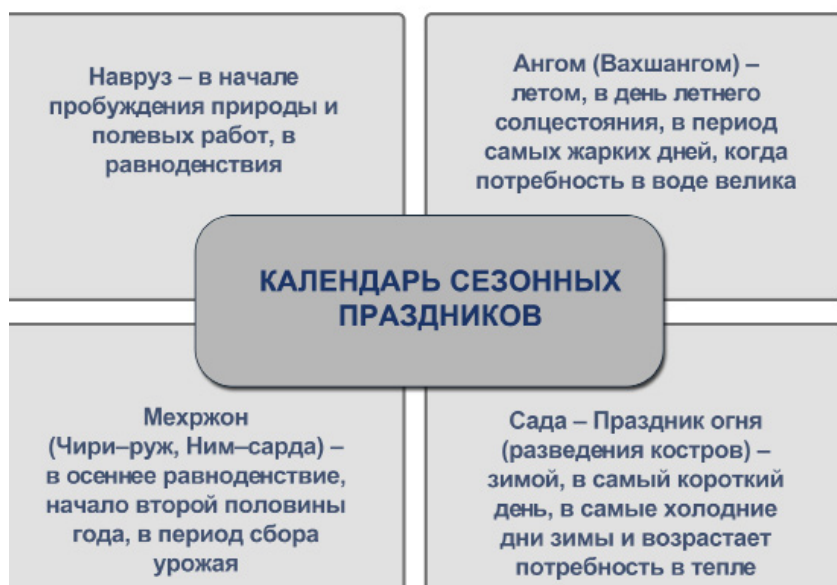


Рисунок №1. Календарь сезонных праздников

Выводы

В развитии сезонных праздников особое значение имеет зоростризм, в котором нашло отражение знание и об экономической, социальной жизни, о традициях, о вере и культуры, о музыке, танцах и о театрализованных обрядах народов и населения. Об этом

свидетельствует “Авеста” – священная книга зорострийцев. Так же сезонные праздники, связанные с осенним и весенним равноденствием и зимним и летним солнцестоянием стали популярными у народа именно в это время.

Наши предки, определив четыре основных элемента жизни (солнце, воздух, земля, вода), выявили четыре священных дня и ввели обычай отмечать их. Исследователь У. Коробоев отмечает в своих трудах календарь сезонных праздников, представленных в рисунке №1 [5, с. 33].

Исследователь Г. Соатов изучал праздники времен правления династии Ахаманийцев по второму рисунку [3, с. 28].

Вместе с распространением ислама в Центральной Азии пришли и его праздники. Как известно, в исламе два официальных религиозных праздника: Курбан байрам (через 70 дней после окончания месяца вислового поста Рамадан) и Руза байрам (в честь окончания священного месяца Рамадан). Немного позже, народ начал праздновать праздник Мавлуд.

Но, несмотря на завоевания арабов, потребность в праздниках, связанных с природой была сильна у народа и такие праздники как Навруз, Сада, Мехржон сохранялись.

В X – XII века Навруз праздновался как государственный праздник в Хорасане, Мавареуннахре, Хорезме и Ферганской долине. Празднику Навруз уделялся больше внимания, чем осеннему празднику Мехржон и зимнему Сада. В праздниках Навруз и Сада сохранились больше обрядов, игр и представлений от Зороастризма. Особенно в празднике Сада легенда о Аши Дахака исполнялась сценическими символами, разжигали костры, освобождались дикие животные и голуби из плена человека [4, с. 27].

В средние века Мехржон (в некоторых источниках Мехргон) тоже праздновался как один из важных праздников. В некоторых государствах имел

государственный статус и выделялись средства из государственной казны для празднования, подарков и в качестве приза разных конкурсов, которые перетекали в массовое народное гуляние и в бесплатную раздачу плова населению. Летописец Байхакий рассказывает о том, что Амир Масъуд больше любил праздник Мехржон. Например, в 1031 году 20 сентября Мехржон праздновался во дворце и в нем участвовали послы и правители Ирака и Туркестана, выступали знаменитые поэты, музыканты, певцы, танцоры и мастера смеха и веселили участников [5, с. 46].

ПРАЗДНИКИ ВРЕМЕН АХАМАНИЙЦЕВ



С приходом ислама в Среднюю Азию празднование и порядок проведения таких праздников изменилось не только форменно, но и содержательно. Например, праздник Мехржон, хотя и был связан с земледелием и крестьянством, представители религии объявили его связанным с Зороастризмом и запретили праздновать. Поэтому праздник Мехржон стал праздноваться все меньше и меньше, потом и вовсе перестал отмечаться.

Еще один сезонный праздник Сада, к этому времени полностью потерял свою социальную значимость и праздновался только в мелких государствах или в узких семейных кругах.

Праздник Навруз, потерявший свою значимость во время правления арабов, с приходом во власть Амира Тимура и его династии восстановил свои позиции и даже имел развитие. Этот праздник праздновался целый месяц по всей стране. Благодаря такому масштабному празднованию получили популярность и развитие некоторые виды спорта и уличного представления, такие как, кураш (борьба), купкари (конный вид спорта), стрельба из лука, скачки, петушиные и барный бои.

На эту тему исследователь Б. Шодиев говорит следующее: Древние представления претерпели некоторые изменения и получили актуальное содержание, смешались с играми и обрядами возникших после принятия ислама населением Центральной Азии и получилось нечто синтетическое целостное. Но они чаще всего были частью празднования Навруза, которое длилось семь дней. Первая часть гуляния, обряды, игры и представления, связанные с огнем, водой, землей, природой и цветами. Вторая часть – традиции, ритуалы и др., связанные с

памятью умерших, жертвоприношениями и милостынями. Третья часть – традиции, связанные с священными ритуальными блюдами, сладостями, нектаром и распитием напитков. Четвертая часть связана с играми, конкурсами и представлениями, направленными на хорошее настроение и веселье.

К эпохе правления ханств эти сезонные праздники с некоторыми изменениями все же сохранили свои позиции как традиционные праздники. Все правители – ханы Хивы и Коканда и эмир Бухары пытались внедрить свою политику в эти праздники.

Сезонные праздники, обряды и традиции этого периода изучены исследователем У. Карабаевым: Весной – Навруз, Сумалаяк, Вывоз скота, Шох мойлар (обмазывание рога скота маслом), Посадка саженцев, Куш оши (в первый день начало земледельческих работ), Дарвишона, Праздник красного цветка, Праздник тюльпана, Праздник лилии, Подснежник, Праздник цветения айвы, Песня соловья и др; Летом – праздник воды, Чой момо (призывание дождя); Осенью – Мать рожь, Сбор урожая; Зимой – Первый снег (Снежные письма), обряд Ясьюна, Гап–гаштак (культурные вечерние мероприятия), Курултой (встреча коллег), Купкари (конный вид игр) и т.д. Кроме этого, были популярны народные представления: “Маленькие представления (в Харезме “Туква”, Ферганской долине “Смешной рассказ”), “Большие представления” (в Фергане “Большое лицедейство”, в Бухаре “Чавки”, в Харезме “Опасные игры”) и серия представлений “Каландар”.

Но, из вышеперечисленных праздников только Навруз дошел до нас, сохранив свое значение и содержание и нашел свой расцвет после

независимости. Именно благодаря этому историческому событию, не только Навруз, но и другие праздники, такие как Мехржон, восстанавливаются. В честь сбора урожая, праздник проводится по всей стране и даже в образовательных учреждениях.

Заключение

Узбекские народные сезонные праздники считаются средствами самоидентификации и выражения особенностей нации, в целях глубокого изучения сезонных праздников, систематизации полученных данных и способов обработки материалов, и повышения социальной значимости в процессе воспитания молодежи предлагаем следующие методические рекомендации:

Во-первых, достичь научной определенности в освещении истории праздников и

представлений, формулировать более глубокое осознание истинной ценности и содержания этих праздников, освещать историю возникновения не только праздника Навруз, но и Мехржон, Сада, Ангом и проводить работы по популяризации этих праздников;

Во-вторых, внедрить в учебные процесс образовательных учреждений сведения об этих праздниках;

В-третьих, при организации духовно-просветительского начала в школьном и внеклассном образовании активно внедрять эти праздники.

С самого появления человека, его счастливые дни отражаются в праздниках и представлениях, которые становятся символом нации и общества, а также обеспечивает устойчивость нематериального культурного наследия нации, вобрав в себя уникальные особенности празднования, традиций, обрядов и ритуалов.

Литература:

1. Каримов И. А. Высокая духовность – непобедимая сила. – Ташкент: Маънавият, 2008. – 176 с.
2. Жаббаров И. Узбеки. – Ташкент: Шарк, 2008. – 240 с.
3. Карабоев У. Народные узбекские праздники. – Ташкент: Шарк, 2002. – 240 с.
4. Соатов Г. Поэтические особенности фольклорных произведений в составе узбекских народных традиционных праздников. – Ташкент: АНРУз Институт литературы им. А.Наваи, 1993. – 144 с.
5. Шадиёв Б. Праздник Навруз. – Ташкент: Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси, 2001. – 128 с.

Ж. А. Маматкосимов

*Ўзбекистан Мемлекеттік өнер және мәдениет институты
(Ташкент қ., Ўзбекистан)*

ЎЗБЕК ҰЛТЫНЫҢ ӨЗІНДІК ЕРЕКШЕЛІГІН ТАНЫТУ ФОРМАСЫ РЕТІНДЕ ҰЛТТЫҚ МАУСЫМДЫҚ МЕРЕКЕЛЕРДІҢ АЛАТЫН ОРНЫ

Аңдатпа

Мақалада өзбек халқының Навруз, Ангом, Мехржон, Сада, Олов ұлттық маусымдық мерекелерінің мәдени–тарихи қалыптасуы, олардың тарихы, әлеуметтік маңызы, тойлау тәртібі және өзбек халқының этникалық ерекшелігін таныту әдістері қарастырылады. Маусымдық мерекелерден бастап осы күнге дейін жеткен діни–әдет–ғұрыптық мерекелерге дейін зерттеледі. Маусымдық мерекелердің күнтізбесі, Ахеменидтар уақытындағы мерекелер және халықтың материалдық емес мәдени мұрасын қалыптастырудағы олардың мәдени–дүниетанымдық рөлі талданады.

Тірек сөздер: материалдық емес мәдени мұра, Навруз, Ангом, Мехржон, Сада, мереке, көрініс, әдет–ғұрып, ұлттық өнер

J. A. Mamatkhasimov

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

UZBEK PEOPLE'S SEASONAL HOLIDAYS AS A FORM OF EXPRESSION OF UNIQUENESS

Abstract

The article discusses the cultural and historical foundations of the Uzbek folk seasonal holidays Navruz, Angom, Mehrjon, Gardens, Olov – their history, social significance, the order of celebration and their methods of ethnic expression of the uniqueness of the Uzbek people. The traditions are studied, from seasonal holidays to religious ceremonies that have survived to this day. It analyzes the calendar of seasonal holidays, holidays of the time of the Achaemenids and their cultural and philosophical role in the formation of the intangible cultural heritage of the people, unique features of the celebration, traditions, rites and rituals.

Key words: Intangible cultural heritage, Navruz, Angom, Mehrjon, Sada, holiday, performance, rituals, folk art.

Сведения об авторе:

Маматкасимов Жахангир Абиркулович – доцент Государственного института искусств и культуры Узбекистана (г.Ташкент, Узбекистан).
e-mail: jahongir.80@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Маматкасимов Жахангир Абиркулович – Өзбекстан Мемлекеттік өнер және мәдениет институтының доценті
e-mail: jahongir.80@mail.ru

Author's bio:

Mamatkhasimov Jakhangir Abirkulovich – Assistant professor of State Institute of Arts and Culture of Uzbekistan (Tashkent city, Uzbekistan).
e-mail: jahongir.80@mail.ru



МРНТИ 18.41.07

М. Н. Ахманов¹

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

СПЕКТАКЛЬГЕ ДАЙЫНДЫҚ ПРОЦЕССТЕРІНДЕ ТЕАТР АКТЕРІНІҢ М. ЧЕХОВ ҰСЫНҒАН ТӘСІЛДЕРДІ ИГЕРУІ МӘСЕЛЕСІ

СПЕКТАКЛЬГЕ ДАЙЫНДЫҚ ПРОЦЕССТЕРІНДЕ ТЕАТР АКТЕРІНІҢ М. ЧЕХОВ ҰСЫНҒАН ТӘСІЛДЕРДІ ИГЕРУІ МӘСЕЛЕСІ

Аңдатпа

Бұл мақалада спектакльге дайындық процесстерінде театр актерінің М.Чехов ұсынған тәсілдерді игеруі мәселесі туралы жазылған. Сахна педагогикасындағы және жалпы театр өнеріндегі артистерді даярлауда М. Чехов әдістерінің әмбебаптығына баса назар аударылған. Мақалада М. Чеховтың шығармашылық әдісінің негіздері зерттеледі. Сонымен қатар, Станиславский жүйесінің негіздерін Чеховтың бейне жасау туралы принциптерімен синтездеу мүмкіндігі дәлелденеді. Станиславский жүйесінің маңызды элементтері, сондай-ақ М. Чехов әдістемесінен тұратын актерді тәрбиелеу үшін қажетті тренинг құру процесі егжей-тегжейлі сипатталады.

Трек сөздер: театр, қойылым, актер, Станиславский жүйесі, Чехов әдістері.

Кіріспе

Режиссердің көрерменге әсер етуіне бастайтын күш спектакльді дайындау кезеңінде, актерлерді бейне тудыруға жұмылдыратын жолдарды айқындайтын тұста пайда болады.

Театр режиссері – актердің ізденісіне жол ашып, оған образ жасауына көмектесуші, бағыт сілтеп, кеңес беруші. Сондықтан дайындық барысында актерлер қолданулары қажет тәсілдерді режиссерлер үнемі орындаушылардың

естеріне салып отырғанда ғана өнімді жұмыстың іргетасы қаланбақ.

Серіктес туындатқан «ерік толқыны» [1] М. Чеховтың импровизициялық тәсіл, «психологиялық жест» туралы ой қозғауына негіз болды. Актерлік мектепте оқытылатын «бес сезімге» М.Чехов актердің «алтыншы» сезімін – серіктеспен өзара әрекеттестік сезімін, яғни «актердің кез–келген сәтте кез келген серіктестің әсерін, тіпті, ең нәзік сезімін қабылдауға дайын болу» [2] қабілетін де қосты.

М. Чехов серіктестерімен өзара әрекеттесу үшін және сол әрекеттесуде ашық болу үшін актерлерді іштей ерік–жігер тұрғысынан күш салуға шақырды. Сол күштен эмпатия туындап, актерлер мен көрермендердің арасында бөлек атмосфера, басқалай байланыс орнайтындығына баса назар аудартты.

К. Станиславский, өмірін өнерге арнай отырып, театрды таптауырындылықтардан (актерлік штамптардан), жасандылықтардан тазарту үшін өзінің аналитикалық ойларын қолданды. Ол актер ойыны мен сахнадағы актердің өзіндік «жан» күйі арасындағы байланысты мұқият талдады.

Әдістер

Заңдылықтарды анықтай отырып, оларды жүйелендіріп, «Театр өнері туралы» [3] және «Актердің рөлмен жұмысы» [4] кітаптарында қисынды түрде баяндады. Оның жүйесінің пайда болуы театрда нағыз революция болды, К. Станиславский: «менің мектебім – тек таланттылар үшін!» деп ұрандады. Реформатор «актер өзі сомдайтын кейіпкерінің қорқынышын, үрейленуін, ұмтылысын, үміті мен мақсатын саналы түрде түсініп жасайтындығын» терең ұғынды.

Актердің «Егерде мен» [5] ұстанымы арқылы сезімдерді таба отырып, оларды оятатындығын, күшейтетіндігін және кейіпкер өмірінің ұсынылған мән–жайларын өрбіте отырып өнер тудыратындығын алғаш айтқан да осы К. Станиславский. Михаил Чехов К. Станиславскийдің шәкірті ретінде «реформатор мектебінің» жетістіктерін жетік игере отырып, актердің дене қозғалысы мен осы қозғалыстардың әсерінен сезімдерді ояту арасындағы ортақ психофизикалық заңдылықтарды анықтады.

К. Станиславский жүйесіне актердің «елестету» [4] қабілеті де кірді. М. Чеховтың қиял туралы ойы К. Станиславскийдің «елестету кинолентасы» [5] деген ұғымымен егіз. М.Кнебель бұл тұжырымдардың ұқсастығын көрсетеді: «елестету» таңғажайып күшке ие, ол әрекетпен бекітіліп қана қоймай, сонымен қатар, суретшінің ойы бұл мәселеге қайтып келіп отырған сайын одан бетер байып және ауқымы одан да кеңі түсетіндігі туралы К. Станиславскийдің ойы М. Чеховтың «қиялдау арқылы бейнеге дайындық жасау» пайымдауына өте жақын еді» [6]. М. Чехов «қиялдың жетілуін белсенді күту керек» [7, 18 б.] деп түсіндірді. К. Станиславский «елестетумен» жұмыста бейнені жасаудың көптеген жолдарының қайталанбас бірегейін тапты. Сол секілді М.Чехов «қиялды жетілдіру» [7, 19 б.] тәсілдерінің ішіндегі ерекше психотехникалық тәсіл – сұрақ қою жолдарын тапты. Бұл тәсілді М.Чехов Америкадағы өмірінің соңғы жылдарында да ұтымды пайдаланды [8].

Жақсы дамыған, суреткердің ерік – жігеріне бағынышты қиял актер үшін ең нәтижелі спектакльде бейне жасауға бастайтын тиімді тәсілдерінің бірі болуы

мүмкін екендігі туралы да алғаш рет сөз қозғаған М. Чехов болатын.

Ол: «әріптестермен сахнада тұрақты жұмыс бастағанға дейін, актер өзінің рөлін қиялында жүйелі түрде ойнап көруі керек» [1] деп тұжырымдады.

Нәтижелер

М. Чеховтің тәсілі бойынша мұндай дайындықтардың тиімділігі сол актер денесін немесе дауысын нақты қатыстырусыз, серіктестермен және мизансценалар тудыруларға байланысты болатын сыртқы қиындықтарсыз, шығармашылық түйсігі бұйырғандай ойынға толық беріле алады. Бірақ кейінірек, режиссер және серіктестермен жұмыс істеу кезінде, актер жалпы дайындық үдерісінде қиялдағы ойынын жалғастыра алады. Енді ол өз қиялындағы ойынын режиссердің мизансценалық кеңес – нұсқауларымен және серіктестерінің ойынымен сабақтастырады. Осылайша ойнай отырып, актер сахнада бейне жасауда көп жетістікке қол жеткізе алатындығы сөзсіз, ол осылай өзін сахнаға дайындай алады, ол қиялда жасай алатын мүмкіндіктерден де көп нюанстар бірте – бірте оның психофизикасына және сахнадағы нақты ойынына өтеді.

Қиялға дайын болғандай, актердің уайымынан, жан ізденістерінен шығатын жұқа импульстер өте нәзік әрі терең иірімдерге баруға жол ашады, дайындық процессінде бейне қиялдағыдан кем емес пысықталады. Сахнадағы дайындық кезеңінде қиял актердің бейнесіне айналады, оның сипаты мен қимыл мәнерін меңгеріледі. Актердің қиял белсенділігінен туындаған шығармашылық сезімдер оның психофизикасына әсер етіп, тұлғасына сіңеді, актерді қиялы іштей қолдайды.

М. Чехов актердің шығармашылық табиғатының алуан түрлі қоздырғыштарын көрсетті. М. Чехов студиясында атмосфера мәселесіне үлкен көңіл бөлінді. М. Чеховтың «атмосфера» [1] ұғымын дамыту бойынша ойлары мен тәжірибелік қызметі театр педагогикасына үлкен және ерекше үлес қосты десек те болады. М. Чехов атмосфераны спектакльдің тұтас бейнесін жасауға ықпал ететін құрал ретінде және рөлді жасау технологиясы ретінде қарастырады. Студиядағылар атмосфераның не екенін түсіну үшін көптеген жаттығулар мен этюдтерді орындады. «Атмосфера» сөзіне Михаил Чехов нақты терминологиялық мағына берді. Чехов – актер атмосферасының теориясы, ең алдымен, Чехов – драматургтің көркемдік қағидаларын түсіну нәтижесі ретінде пайда болады дегенге сенді. М. Чехов үшін атмосфера өмірден өнерге (және керісінше) көпір болып табылды [9, 294 – 308 бб.].

Сонымен қатар, М. Чехов өзінің «Актер жолы» [2] атты еңбегінде дайындық белсенділігін арттыратын бірден – бір тәсіл атмосфера бола алатындығын атап өткен.

Бұл еңбектен түйгенімізді тырысып көрейік. Пьесалар немесе спектакль атмосферасында тұрып, актер олардың барлық жаңа психологиялық тереңдігін ашып, мәнерліліктің жаңа құралдарын табады. Қойылым атмосферасына ену арқылы актер өз бейнесінің қалай үйлесімді өсіп, серіктестерімен арасында өзара байланыс орнатылатынын сезінеді.

Атмосфераның дайындық барысында шын мәнінде актерді шабыттандыратындығын театр табиғатын терең түсінетін маманның білмеуі мүмкін емес. Атмосфера – актер көзіне көрінбейтін қол, сезімтал, дана, шынайы

«режиссер» [7, 16 б.].

Актер «көрінбейтін режиссерге» сенім артқанда, шығармашылық жұмысқа кедергі келтіретін өзімшілдік, шектен тыс қобалжушылық, жиырылу, жасандылық, әсірешілдік секілді көптеген қажетсіз дүниелер өзінен – өзі жоғалып кетеді. Актер бір атмосферадан екінші атмосфераға еркін ауысып, бүкіл пьесаның жолын жүріп өту арқылы бейне жасауға шабыттанады, өз бейнесін байыта түседі.

Мұндай партитураны құрастырған кезде пьесаны сахнаға немесе актілерге бөлуге қажеттілік жоқ — сол атмосфера көп сахнаны қамтуы немесе сол сахнада бірнеше рет өзгеруі мүмкін.

Осылайша ұйымдастырылған жұмыс актерлік ансамбльге жетелейді. Актерге мұндай кезде кездейсоқ келген көңіл – күйді күтудің қажеті болмайды, ол оның қалауы бойынша атмосфера ретінде пайда болады.

Бірақ сахнадағы дайындыққа кіріскенге дейін, рөлмен және пьесамен бірінші танысу кезінде актердің жанын шығарманың жалпы атмосферасы баурап алады. Актер ол атмосфераны жалпы өзінің болашақ сахна туындысына әсер етуші ретінде, бейне жасауға бастайтын тылсым күш ретінде алдын – ала болжап, уайымдайды.

Әр суретші өзінің болашақ қалыптасуының осы бірінші, қуанышты кезеңдерімен таныс. Жазушы, ақын немесе композитор өзінің шығармашылық жұмысын бастағанда, кенеттен оған келген атмосфераны іске асыруға ниеттенетіндігін жиі аңғарады. Туынды әлі дайын болмауы да мүмкін, бұл атмосферадағы бейнелердің айқын тақырыбы да, айқын көрінісі да болуы мүмкін, бірақ суретші біледі: оның санасының тереңінде жұмыс басталды. Тек бірте – бірте, бірінен кейін бірі пайда

болады; олар жоғалады, қайтадан пайда болады, өзгереді, әрекет етеді, іздейді және бір – бірін табады. Интригаларға байланады, тақырыбы анықталады, жоспар жасалады, эскиздер сызылады. Бірте – бірте және жалпы атмосферадан күрделі бүтін атмосфера пайда болады. Актер өзі де атмосфера тудырушы жасампазға айналады.

Егер актер де осы бірінші шығармашылық кезеңді — жалпы атмосферадағы өмірді бағалай алмаса — өз рөлінің бөлшектеріне назар аударып қана қойса, көп жоғалтады. Дәннің болашақта үлкен өскінге, гүлге немесе ағашқа айналатындығы секілді, атмосфера да актер жұмысының болашақ негізін қалайды [7, 14 б.].

Бірақ, дән сияқты, атмосфера да мерзімінен бұрын жеміс әкеле алмайды. Жалпы атмосферамен шабыттану кезеңін елемей, актер алғашқы күннен бастап оны жарықтан, жылудан, ылғалдан айырғандай болады.

Белгілі бір бояумен әрекеттену қиял мен атмосферамен қатар түйсікті босатады, және сіздің сезімдеріңізді күштеу қажеттілігінен қорғайды. Дайындық кезінде актер ең қажетті болып көрінетін бояуды орната отырып, тұтас көріністерді қамти алады. Бір немесе екі қарапайым әрекет бояуы көлемі бойынша ауқымды сахналарды дайындау үшін негіз бола алады.

Шығармашылық сезімдерді тікелей күштеп тудыруға болмайды. Олар түйсіктің – сананың тереңінен келеді және мәжбүрлеуге бағынбайды. Оларды қызықтыру керек. Белгілі бір бояу берілген әрекет актердің сезімдерін қызықтырады, оятады. Осыдан актер іс – әрекет (әрқашан оның ерік – жігері), егер оған белгілі бір бояу (сипат) бере отырып жасаса, оны сезімге жетелейтіндігін жақсы түсінеді.

Дискуссия

Бірақ актерде заңды сұрақ туындауы мүмкін: күрделі әрекеттер мен сезімдер болса, бұл тәсіл дәл солай әсер ете ала ма? Күрделі әрекеттер дегеніміз не? Егер бұл әрбір адамға тән қарапайым, табиғи әрекеттер комбинациясы болса, онда актер оларды қайталағаннан кейін (бекітіп тастағаннан кейін) қайталаудың жеткілікті мөлшері ол әрекеттерді қарапайым әрекеттерге айналдырып жібереді. Шын мәнінде, актер акробат болмайынша, трапецияда сальто – мортале жасай алмайтындығы рас, іс – әрекет ретінде ол үшін бұл әрекет күрделі болады. Демек, актер үшін орындай алмайтын іс – әрекеттер бар, бірақ күрделі іс – қимылдар жоқ.

Актер күрделі бояу комбинациясын жасады делік. Ол бір уақытта сақтықты, күдіктілікті және қорғанушылықты жасайды. Актердің іс – әрекетінде осыншалық неғұрлым көп «түс» болса, соғұрлым оған қиын болады. Бірақ, актер өз әрекет бояуларын бекіту керек, солай ол күрделі қозғалысты бекітеді. Қайталау (бекіту) әрекеттегі күрделілікті жояды.

Актер таңдаған бояуларды алдымен жеке – жеке, содан кейін екі және үш бөліктен қайталай алады, олар әрекетпен бірге актер үшін қарапайым, үйреншікті және оңай орындалатын бірлікке айналғанға дейін дайындай алады [7, 11 б.].

Осылайша нығыздалған бояу және оларға сәйкес әрекет актерге сезім кешенін шақырады және бұл кешен шын мәнінде күрделі болуы мүмкін. Бірақ оның күрделілігі актердің күрделі емес техникалық тәсілдерді қабылдап – қолдануының нәтижесі болады.

Реакция актердің дарынының күшіне байланысты күрделі болуы мүмкін, бірақ бұл реакция тудырған жолға

тәуелді емес. Дегенмен, іс жүзінде актер сезімдерін ояту үшін күрделі бояу комбинациясын құрудың қажеттілігі жоқ екендігіне көз жеткіземіз, бір – екі әрекет бояулары актерде сезімдердің тұтас гаммасын тудыруға жеткілікті.

Белгілі бір әрекет бояуларын қолдану актер санасының қазынасын ашады және ол көп ұзамай күтілген нәрсені байқайды. Сезімдер актер оларды ояту үшін қолданатын бояулардан гөрі бай және мазмұнды болмақ.

Әрекет бояуларын пайдалану сезім тудырудың кілті болса, ал әрекеттенудің өзі ерікке бастайтын жол. Қимылдар тілектерден, ішкі қажеттіліктен (ерік) туындайды. Егер тілек (ерік) қатты болса, онда оны білдіретін қимыл да күшті болады. Оны М. Чехов «психологиялық жест» деп атаған.

Егер ниет әлсіз және белгісіз болса, қимыл әлсіз және белгісіз болады. Керісінше күйде эффект берілуі мүмкін. Егер актер күшті, мәнерлі, жақсы қалыптасқан қимыл жасаса («психологиялық жест») – онда оған тиісті тілек те туындауы мүмкін. Актердің еркі өзіне бағынбайды. Бірақ актер «психологиялық жест» [2] қимыл жасай алады, сонда оның еркі сол «жестке» жауап береді.

Натуралистік және олардан өзгеше қозғалыстар, қимыл – жест түрлері бар. Мысалы, жалпы итеру, тарту, ашу, жабу әрекеттері бар. Олардың ішінде актердің өзіндік қиялынан туындайтын жеке итермелеу, тартылу, ашу, жабу және т.б. қимылдар пайда болады. Белгілі бір әрекеттерді айтқан кезде немесе естігенде, біздің жан дүниемізде қандай өзгерістер болатыны туралы ойланып көрейікші: қорытындыға келу; мәселені қозғау; қарым – қатынасты үзу; идеядан шабыттану; жауапкершіліктен сытылып шығу; торығуға түсу; сұрақ қою және т. б.

Бұл етістіктердің бәрі не дейді? Белгілі және анық қимыл туралы меңзейді. Және біз осы сөз тіркестерінде жасырынған жест–қимылдарды іштей жасаймыз. Күнделікті өмірде біз жалпы жест–қимылдарды пайдаланбаймыз, біз шамадан тыс қозғалған немесе пафоспен сөйлескіміз келген жағдайда ғана оларды іске қосамыз. Бірақ бұл әрекеттер біздің әрқайсымызда физикалық, тұрмыстық жест–қимылдарымыздың бейнесі ретінде өмір сүреді. Жест–қимылдар біздің түйсігімізде әрекеттерімізге мағына, күш пен мәнерлілік бере алатындай жағдайда сақталып тұрады. Бұл әрекеттермен біздің жанымыз қимылдайды, белгілі бір жест жасайды. Осыны психологиялық жест–қимыл дейміз.

Спектакльге дайындық процесстерінде театр актерінің М.Чехов ұсынған тәсілдерді игеруі режиссердің қойылым композициясын құрастыруда актерлермен бірге спектакльдің көкейкесті мақсатына, көркемдік біртұтастылығына қол жеткізулерінде зор қызмет атқарады.

М.Чеховтың актер шығармашылықтың негізі мен мақсаты жолында қиялдың шығармашылық мүмкіндіктеріне жүгіну үшін жеке басына тән уайымданудан бас тарту керек деп түсінді. Актер өзінің жеке басындағы жағдайды емес, пьесадағы кейіпкер тағдырын, мінезін паш ету қажеттілігін алға тартты [10, 196 б.].

Фантазия әдісін қалыптастыру және бейнені имитациялауда М. Чехов К. Станиславский «мектебінен» бастау алғанмен, ол өзінің театр өнерінің мінсіз табиғаты туралы түсінігін қалыптастыра білді. М.Чеховтың әрбір баспасөз беттеріндегі сұқбаттарында «болашақ театр, болашақ театр» деп сөйлеуге құштар болғандығын байқау қиын емес. Оның ойынша, «кемел

актер» шыншылдығымен, тұрмыстық және психологиялық натурализммен «уланбаған» еркіндігімен ерекшеленуі тиіс болатын.

Сөзсіз, Михаил Чеховтың театрлық тәсілдері, мектебінің ерекшеліктері актерлік мамандық өкілдері үшін тартымды. Театрдың бұл бағдарлары, әсіресе, бүгінгі орындаушыларға қатты әсер етеді, сахналық кәсіптің заманауи ұстанымдарын ұсынады. Михаил Чехов театрының феномені, іштей режиссерлік театрдың заңдары бойынша жасалғандығы бірегей тәжірибесі бар шебердің жаһандық театр өнеріндегі көркем үдерістің жалпыға ортақ заңдылықтарын растайтындығымен өзекті [10, 195 – 224. бб].

Қорытынды

М. Чехов әдісі бойынша жұмыс істей отырып, актер көркем бейнені құрастырмайды, жалаң формаға тәуелді етуге тырыспайды, рөлдің құрғақ конструкциясымен айналысуға ұрынбайды, таптауырындылықтан, жасандылықтан аулақ өзінің қиялындағы тамаша бейнені көрсетеді және жетілдіреді. Актер бұл тамаша бейнені оның барлық толымдылығы мен кемелдігінде ешқашан іске асырмайды, себебі өз бейнелерін М.Чехов та «абсолютті» түрде іске асырмаған. Бірақ актерлер үшін М. Чехов тәсілдері спектакльдегі дайындық процесстерінде тамаша бағдар мен шабыт көзі бола алады.

Шын мәнінде, М. Чеховтың «идеалдық театрының тәсілдері» актерді бағындырып, оның мүмкіндіктерін шектеуге тырыспайды, керісінше, оған кереметтей шығармашылық еркіндік береді. Михаил Чеховтың «идеалдық театрының тәсілдерін» игерудің арқасында біз өзіміздің еркін

ізденістерімізге кең жол ашамыз. Бұл процесте әрбір жеке актер немесе оқытушы өзі М. Чеховтың тәсілдерін терең меңгеруге қаншалықты дайын екендіктерін өздері шешеді және осы бағытта қаншалықты ілгерілей алатындықтарын, ол тәсілдерді қалай толықтырып, жетілдіре алатындықтарын өздері болжайды.

Михаил Чехов жүйесі өте механикалық және технологиялық үлгіде болып келеді. Сыртқы мінез–құлықтың барлығы жан–жақты өңделген блоктарға бөлінеді (мимика, жесттер, жүру, поза, сөйлеу сипаттамасы және т.б.) және дайындықта нақты өңделеді [7, 10 б.].

Бұл жүйелердің принципті ерекшелігі сол – Михаил Чехов жүйесін пайдаланатын адам сырттай тыныш және аз әрекетте қалады, бірақ өте эмоциялық күйде тұрғандай көрінеді. Екі бейне де өте сенімді болады. М.

Чехов жүйесі арқылы бейнені жасаған актер көп күйзеліске ұшырамайды, бірақ оның тәсілдерін пайдалану арқылы өзінің техникалық мүмкіндіктерінің кең ауқымдылығын, тереңдігін керемет дәрежеде көрсете алады.

Михаил Чехов автордың стилін терең түсіну және оны сахнада жүзеге асыра білу стильдеудің арзан тәсілдерін де, сондай–ақ, театрдағы көркем емес натурализмді да қуып тастайтындығын атап өтті. Пьесаның мазмұнын сезіп, автордың стилін сезген режиссер болашақ қойылымның контурын көре бастайды. Автордың жеке тұлғасын түсіну қойылым қойғанда осы драматургке ғана тән стильді жүзеге асыруға, жаңа театр формасын табуға және пьесаның стильдік және жанрлық ерекшеліктерін актерлер ойынында, сондай–ақ, спектакльдің сыртқы безендіруінде ескеруге негіз болмақ.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Чехов М. А. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1999. – 271 с.
2. Чехов М. А. Путь актера: Жизнь и встречи. – Москва: АСТ Хранитель, 2007. – 554 с.
3. Станиславский К. С. Об искусстве театра: Избранное / Предисл. Ю. С. Калашникова, В. Н. Прокофьева. – Москва: ВТО, 1982. – 510 с.
4. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дн. ученика. – Санкт Петербург: Прайм–ЕВРОЗНАК, 2008. – 478 с.
5. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. / Ред. колл.: М. Н. Кедров и др. – Москва: Искусство, 1961. – 156 с.
6. Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным: Статьи. Очерки. Портреты. – Москва: Искусство, 1971. – 488 с. Бюклинг Л. Михаил Чехов в западном театре и кино. – Санкт Петербург: Академический проект, 2000. – 488 с.
7. Вертман Ю. Театрально-педагогические искания Михаила Чехова / Предисловие М. Кнебель // Театр. – Москва, 1969, № 11. – С. 28 – 36.
8. Кириллов А. А. Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века: Сб. науч. трудов. – Санкт Петербург: Вып. 1., 1992. – С. 259 – 308.
9. Билинкис Я. С. Феномен Михаила Чехова // Билинкис Я. С. Непокоренное

искусство: О процессе художественного развития. – Ленинград, 1991. – С. 294 – 308.

10. Ардов В. Е. Михаил Чехов // Ардов В. Этюды к портретам. – Москва, 1983. – С. 195 – 224.

М. Н. Ахманов

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

ВОПРОСЫ ОСВОЕНИЯ АКТЕРОМ ТЕАТРА ПРИЕМОМ, ПРЕДЛОЖЕННЫХ М. ЧЕХОВЫМ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ К СПЕКТАКЛЮ

Аннотация

В данной статье изложена проблема освоения актером театра приемов, предложенных М. Чеховым в процессе подготовки к спектаклю. Особое внимание уделяется универсальности методов М. Чехова в театральной педагогике и подготовке артистов в целом театрального искусства. В статье рассматриваются основы творческого метода М. Чехова. Кроме того, доказывается возможность синтеза системных основ К. Станиславского с принципами М. Чехова об образе. Подробно описывается процесс создания необходимого для воспитания актера тренинга, включающего в себя как важнейшие элементы системы К. Станиславского, так и методику М. Чехова.

Ключевые слова: театр, спектакль, актер, система Станиславского, методы Чехова.

M. Akhmanov

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

ISSUES OF MASTERING BY THE ACTOR OF THE THEATER TECHNIQUES PROPOSED BY M. CHEKHOV ON THE PREPARATION FOR THE PERFORMANCES

Abstract

This article presents the problem of mastering by the theater actor techniques proposed by M. Chekhov in preparation for the play. Special attention is paid to the universality of Chekhov's methods in theater pedagogy and training of artists in the whole theater art. The article discusses the basics of the creative method of M. Chekhov. Besides, the possibility of synthesis of Stanislavski system bases with Chekhov's principles about a character is proved. The article describes in detail the process of creating the necessary training for the education of an actor, which includes both the most important elements of the Stanislavski system and the method of M. Chekhov.

Keywords: theater, performance, actor, Stanislavski system, methods of Chekhov.

Автор туралы мәлімет:

Ахманов Мұрат Ноянбаевич – Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының доценті, Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген артисі, «Құрмет» орденінің иегері
e-mail: ahman90@mail.ru

Сведения об авторе:

Ахманов Мурат Ноянбаевич – доцент Казаской национальной аадемии искусств имени Т. К. Жүргенова, Заслуженный артист Республики Казахстан, обладатель ордена «Құрмет» (Алматы, Казахстан)
e-mail: ahman90@mail.ru

Author's bio:

Murat Akhmanov – Associated Professor T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Honored Actor of Republic Kazakhstan, possessor of orden 'Kurmet' (Almaty, Kazakhstan)
e-mail: ahman90@mail.ru



МРНТИ 18.41.07

Қ. Тустикбаев¹

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

ТИІМДІЛІК ТЕОРИЯСЫНЫҢ СЦЕНОГРАФИЯДАҒЫ МӘНІ МЕН МАҢЫЗЫ

ТИІМДІЛІК ТЕОРИЯСЫНЫҢ СЦЕНОГРАФИЯДАҒЫ МӘНІ МЕН МАҢЫЗЫ

Аңдатпа

Мақалада сценография сахналық өнердің ажырамас бөлігі ретінде көркем тиімділік, экономикалық, инновациялық тұрғыдан қойылымдардың сапаасын жаңа деңгейге көтеруші тетік ретінде тұңғыш қарастырылып отыр. Театр қойылымын талдауда тиімділік теориясы актерлік ойын мен драматургиялық оқиғамен қатар, спектакльде сценографиялық қойылымның атмосферасын, кеңістік пен уақыт өлшемдерін жасайтын материалда, оған жұмсалатын шығындардың көркемдік-экономикалық рентабельділігі арқылы талдауға қадам жасалып отыр. Қазіргі кезеңде театрдың өзекті құрамдары: қойылымның әдеби негізін таңдау, көркемдік шығармашылық, театрдағы жобалаудың инновациялық әдістері, сценографиядағы компьютерлік медиа технологиялар аталған мәселелерде сындарлы талдаудан өткізіліп, қойылымның өнімділігі мен көркемділігі сараланады. Автор зерттеулерін сценографияның шешімдері мен тиімділік теориясын қолдану арқылы Алматы қаласы театрларының жетістіктері немесе шығындары негізінде жүргізді.

Түйін сөздер: тиімділік теориясы, театрлық қойылымдар, спектакльдер, сценография, репертуарлар, өнімділік, технологиялар, инновациялар, сындарлы талдау.

Кіріспе

Тиімділік (лат. effectus – орындалу, әрекет) – жұмысты орындай алу қабілеті және өте аз талпыныс пен уақытты шығындау арқылы қалаған және қажетті нәтижеге жете алу. Тиімділік ұғымы арқылы нақты эффект тудыратын себептерді түсінуге жол ашылады. Қабілеттілік ұғымына келетін болсақ біргелік түсінік жоқ, сондықтан нақты шынайы себеп пен бар дүниенің арасында пікір-талас орын алуы заңды.

Тиімділік теориясы ғылым мен өнердің және де әлеуметтік салалардың барлығына тікелей қатысы бар. Бүгінде Елбасымыз Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаевтың «100 нақты қадам» ұлт жоспары аясында атқарушы билік жүйесін жаңарту жөнінде нақты міндеттерді айқындап берді. Мұндағы негізгі мақсаты – мемлекеттік аппараттың тиімділігін, ашықтығын және есеп беруін арттыру [1]. Байқағанымыздай тиімділіктің тек қана жаратылыстану-математикалық бағытта дамығаны мен бүгінгі заман талабына сай барлық қоғамның дамуына себеп боларлық істерде қажеттілігі зор. Яғни, тиімділік - әмбебап ұғым. Сондықтан, «тиімділік» терминінің мағынасын кеңінен ашылуын жөн санаймыз.

Сценография – театр өнерінде айрықша маңызды. Ал, театр өнерін жасау тек қана режиссер мен актердің ғана еңбегіне байланысты емес. Театр – ұжымдық өнер.

Көрерменге ұсынылған сахналық қойылымның сыртында көптеген еңбектенген адамдар жатыр. Ендеше ұжымның тиімді еңбегі деген түсінікке тап боламыз. Ең алдымен ұжымдық тиімділік пен басқару тиімділігі туралы айтамыз.

Әдістер

Бұл мақалада көрсетілген негізгі нысандар тиімділік теориясы және сценографиядағы мәні мен маңызы болмақ. Ұйымды басқарудың тиімділігі ең алдымен ұйымның ішкі сипаттамасына және олардың нарықпен және институционалдық шығындармен өзара қарым-қатынасына қатысты. Олардың ішінде-үйлестіру, беру жүйесі және басқару шешімдерін қабылдау механизмі бар.

Ұйымның артықшылықтарын анықтау үшін ұйымдарды өзара және нарықпен салыстыру критерийлерінің маңыздылығы зор. Осы критерийлерді зерттеу үшін сыртқы ортада ұйымның қалыптасуы мен өзгеруіне әсер ететін әдісті ескеру қажет. Ұйымдардың өздері арасындағы, сондай-ақ ұйымдар мен рынок арасындағы шекаралардың өзгеру факторларды белгіленуі мүмкін: олар ұйымның өзінде де, ұйымдар арасындағы қатынастарда да (атап айтқанда, бірінші кезекте нарықтардағы, сондай-ақ мемлекеттегі ұйымаралық келісімдердің рәсімдерінің өзгерістерінде) құрылады.

Сценография өнері бір ғана автордың бейнелеу қиялынан туғаны мен көптеген қол күшінің көмегімен құрылады. Қойылымның әрекеті мен режиссер жұмыстарын ұйымдастырудан жеке сценографияның өзін де ұйымдастыру қажет.

Ұйымның тиімді шаруашылық қызметі үшін технологиялар, жабдықтар мен материалдар ғана емес, оларды қолдану процесі, сондай-ақ адамдардың қызметін басқару философиясы да маңызды.

Ұйымды басқару тиімділігі проблемасын зерттеудің маңыздылығы ең алдымен шаруашылық жүргізуші субъектілердің ең аз шығындар

кезінде барынша жоғары нәтиже алуға және дамытуға ұмтылуымен; экономикалық ресурстардың шектеулігімен; менеджмент жүйесінің жаңа жағдайларына бейімделумен байланысты. Кез келген ұйым белгілі бір мақсаттар мен міндеттерді іске асыру үшін бар болғандықтан, оның қызметінің соңғы нәтижесі өте маңызды [2].

Нәтижелер

Әлеуметтік нәтиже – халықтың өмір сүру сапасына қанағаттану деңгейін сипаттайтын көрсеткіш. Ал әлеуметтік тиімділік, өз кезегінде, бұл ел халқының өмір сүру деңгейін арттыруды айқындайтын көрсеткіш. Әр түрлі экономикалық деректерде бұл термин «жеке тұлғаның үйлесімді дамуы», «адамның рухани қанағаттануы», сондай-ақ «социумның және халықтың әртүрлі топтарының игілігі» анықтамаларымен кездестіруге болады.

Егер тиімділікті мемлекеттік деңгейде қарайтын болсақ, ол елдің экономикалық және әлеуметтік саласын айқындайтын әлеуметтік саясатпен ұсынылған. Егер әлеуметтік сала жақсы дамиды болса, онда халықтың өмір сүру деңгейі жоғары деңгейге шығады, соның салдарынан экономикалық сектор да дамиды.

Театр өнерінің өзі өмір сүрген ортаның тамырынан басып, кейіпкер мен оқиға арқылы барлық себептерін анықтай алатын дәрмені бар. Театр өнеріндегі декорация мен кейіпкер костюмі оқиғаны қай кеңістіктен қарауға мүмкіндік сыйлайды. Осы тұрғыдан келгенде әлеуметтік тиімділікті оңтайлы пайдалана аламыз. Декорация кейіпкердің өмірі мен оқиға атмосферасының мәнін аша алу үшін әрі өзіндік театр әлемінің жаны бар бөлігіне айналу үшін әлеуметтік

тиімділіктің де қатысы бар екенін көрсете алуымыз өте маңызды.

Экономикалық тиімділік (өндірістің тиімділігі) – бұл өндірістік процесс факторларының пайдалы нәтижесі мен шығындарының арақатынасы [1].

Экономикалық тиімділікті сандық анықтау үшін тиімділік көрсеткіші пайдаланылады, сондай-ақ бұл жұмсалған ресурстарға оның жұмыс істеуінің пайдалы соңғы нәтижелеріне қатысты көрінетін экономикалық жүйенің нәтижелілігі. Экономикалық жүйенің әртүрлі деңгейлеріндегі тиімділіктің интегралдық көрсеткіші ретінде қалыптасады және ұлттық экономиканың жұмыс істеуінің қорытынды сипаттамасы және қолда бар ресурстардан ықтимал игіліктердің максимумын алу болып табылады.

Ол үшін пайда (игіліктер) мен шығындарды үнемі байланыстыру, немесе басқаша айтқанда, өзін ұтымды ұстау қажет. Ұтымды мінез-құлық – бұл өндіруші мен тұтынушы игіліктің ең жоғары тиімділігіне ұмтылады және ол үшін пайданы барынша арттырады және шығындарды азайтады.

Микроэкономикалық деңгейде - бұл өндірілген өнімнің (компанияның сату көлемі) шығындарға (еңбек, шикізат, капитал) қатынасы.

Дискуссия

Театр өнердің жекелеген түрлеріне сүйене отырып, көркем шығармашылықтың көптеген түрлерін жасайды. Бұл метафора емес, мұнда біз кескіндеме музыкалылығы, архитектураның музыкалылығы, әдеби кейіпкерлердің икемділігі туралы айтамыз. Музыкалық аспаптың дыбысы мен кескіндеме маталарда түсірілген дыбыс арасындағы айырмашылық қандай? Ол үшін біз

көркем шығарманы біздің өміріміздің мәні ретінде (және мұнда ол басқа заттармен, ол дайындалған материал бойынша заттармен, өлшемдермен және т.б. салыстыруға болады) және өнер фактісі, көркем мәдениет фактісі ретінде ажыратуымыз қажет. Өнер туындысын бірінші мағынада қарастыра отырып, біз оны объективті шындық әлемімен теңдестіреміз және кескіндеме туындысы немесе басқа да шығармашылық түрі біздің алдымызда бізді қоршаған заттық әлемнен өзгеше емес тұрмыстық зат ретінде көрінеді. Бұл жерде заттардың заңдары бар: дыбысты объективті деректер арқылы естуге болатын. Өнердің ерекше заңдары бойынша өмір сүретін көркем шығарманы қарастыра отырып, біз музыкалық шығарманың әуені «солқылдаған ауа» ғана емес, сонымен қатар суреттерде оқылтын музыка туралы айта аламыз, көркем полотноның бояуын, музыканы, дыбысталған музыканы нақышына келтіре аламыз, ол бірінші сияқты шынайы, бірақ, «естіледі», әйтпесе, өнердің өзі мүлдем мүмкін емес және мағынасыз. Алайда, музыкалық шығарманы тыңдау кезінде, дыбыс объективті әлемнің заңдары бойынша қалыптасады, бір жағынан эстетикалық эмоциялардың қатарын сезіне алатын «музыкалық құлақ» тәрізді жұмыс істейді, екінші жағынан – эстетикалық мүмкіндіктердің барлық адам жиынтығы қосылады, дыбыс пластикалық және колористикалық толы болады, және тақырып фабульді – сюжеттік канвада дамиды.

Театрдың қайнар көзі барлық өнер тарихы сияқты ғасырлар тереңіне кетеді. Көп жағдайда діни сипатты, ряжень және еліктеу элементтерін, мысалы, аң аулау мен т. б. аңдардың повадкалары көркем шығармашылықтың бастапқы

формаларының бірі болып табылады. Бейнелік ойлаудың бұзылмағандығына байланысты өнердің дамуының бастапқы формасының осындай жағдайы синкретизм деп аталады. Шығармашылық мүмкіндіктерді білдірудің бұл түрі өнердің кейінірек қалыптасқан алуан түрлілігін әлеуетті қамтитын өзіндік эмбрион болып табылады. В. Ф. Шерстобитов «У истоков искусства» кітабында былай жазады: «... қимыл, мимика, әуенді интонациялар, графемалар өзіндік өнер жүйесі құрылғанға дейін бір синкреттік тілдің элементтері ретінде алғашқы қауымдық адамдар пайдаланды» [4]. Бұл синкретикалықты білдірудің құралында театр өнерінің контурын, сценография контурын көруге болады.

Сценография шындықты көзбен эстетикалық қабылдау заңдары бойынша салынып жатқан спектакльдің кеңістіктік шешімі болып табылады. Театр бейнесі құрылымындағы Сценография оның көрнекі маңыздылығын анықтайды. Сценографияның бейнелі құрылысы көрерменді қабылдауға негізделеді, нақты шығармада ол кеңістік параметрлеріне ие белгілі бір материал арқылы көрінеді. Көркем шығармадағы объективті болмыстың осы материалының заңдылықтары оның композициялық деңгейлерін анықтайды, олар туындының әрбір бөлшегін қалыптастыра отырып, корреляциялық өзара әрекеттестікте болады [5]. Сценография – бұл декорациялар, костюмдер, грим, жарық – қоюшы суретші, яғни ортаның кеңістіктік айқындығы. Сценография-бұл актерлік құрамның пластикалық мүмкіндіктері, онсыз театр туындысының кеңістіктік композициясы мүмкін емес. (Актер осы кеңістіктің модулі бар, ол оны көрсетеді және анықтайды, егер

актер қазіргі уақытта сахнада болмаса да, көрермен осы ортада қандай болуы керектігін біледі). «Сценография – бұл визуалды режиссера, мизансценалық көріністерді табу. Бұл сахнаның техникалық мүмкіндіктері және кеңістіктің сәулеттік көрінісі» [6].

Театрда, қандай да бір өнер түрінде, адам денесінің динамикасына жауап беретін техника, сахнаның техникалық мүмкіндіктері маңызды рөл атқарады. Сондай-ақ, театр ғимаратының сәулеттік анықтығының рөлі маңызды, бірінші кезекте сахна топографиясы және ішкі және сыртқы деректер. Сценография театр өнерінің синкретизмін қамтиды, соның нәтижесінде оның негізінде шығармашылықтың кеңістіктік формаларын синтездеу мүмкін. Ол визуалды эстетикалық қабылдау заңдылықтарына негізделген кеңістіктік өнер түрлерінің материалының барлық жиынтығын пайдалануда дамиды. Сонымен қатар сценографиялық бейнелілік жеке кеңістіктік өнердің жетістіктерімен, даму деңгейімен құрылады және көп жағдайда анықталады. Материалдың кеңістіктік түрінің жеке түрі басым «қарапайым» өнер түрлерін дамыту сценография үшін өзіндік зертханалық эксперимент болып табылады, оның нәтижесінде оның шектерінің бірі тексеріледі. Сондықтан театр суретшілері, режиссерлер өздерінің ізденістерінде кескіндеме, графика, сәулет және т. б. тәсілдерін қолданады, өз шығармашылығында шығармашылықтың кеңістіктегі түрлерінде қол жеткізген табыстарына бағдарланады. Мысалы, Георг Фукс, мүсін барельефінің бейнелеу құрылысынан итеріп, Мюнхен көркем театрында "рельефтік сахна" принципін жасайды, онда мизансценалар тек тереңдікті пайдаланбастан алғашқы екі

жоспарларда тұрғызады. «Сценография, өз негізінде өнердің барлық алуан түрлілігін синтездейтін театр сияқты күрделі көркем ағзаның анықтаушы сәттерінің бірі бола отырып, өнердің барлық кеңістіктік түрлерінің толық болуын қамтиды» [7, 256 б.]. Ол үшін ерекше формамен бірге қалыптасатын өзінің мазмұнын ашу үшін сценография кескіндеме бояуының толықтығын, графика мәнерлігін, мүсіннің пластикалық аяқталуын, архитектураның геометриялық айқындылығын пайдаланады. Театр өнерінің анықтаушы сәттерінің бірі бола отырып, сценография форманың аяқталуын және мазмұнның өзіндік ерекшелігін өзіне алып келеді.

Театр синтезі мен жаңалықтарын жинақтаушы әлемдік Прагалық Квадриеннале «PQ – сценография мен театр сәулет өнерінің халықаралық байқау көрмесі. Әлем бойынша ең ірі көрмелердің қатарына кіретін іс-шара. «Прага квадреннале» көрмесі театр мәдениеті мен әлемнің барлық театр суретшілерінің кездесіп, тәжірибе алмасу мақсатында ұйымдастырылған сирек кездесетін мүмкіндік. Көрме сонымен қатар, сценографтар үшін жаңа театр үрдістерін ашуға, жаңа техникалық мүмкіндіктерді қарастыруға, семинарлар барысында жаңа тәсілдерін қолданудың жаңа көкжиегін туғызады» [8, с. 114].

Осынау сценографияға қатысты айтылған ақпараттарды жіті қарап, оң қырынан бағдарлайтын болсақ, әрбір тиімді тұстарын көзіміз шалады. Себебі, архитектураның геометриялық айқындылығы, графика мәнерлілігі, мүсіннің пластикалығы бәрі де тиімділікті талап етеді. Көрерменнің әлеуметтік, психологиялық, эстетикалық тіпті физиологиялық тұрғыда қажеттіліктерін айқындай алу үшін тиімділіктің маңызы

зор. Сценографиялық декорацияны жасау барысында тиімділік теориясы бүгінгі қоғамның сусап отырған минимализмі мен қаржылық-экономикалық бағыттарын анықтап, әрі нақты есептеуге өз септігін тигізеді.

Қорытынды

Театр қойылымдары әр түрлі тақырыпты, жанрларды қамтиды. Мысалға, тарихи оқиғаларға құрылған қойылымдардың декорациясы оқиға атмосферасына байланысты ойластырылады. Тиімділіктің сценографиядағы мәні осы сәттерде үлкен рөл ойнайды. Себебі, тарихи кезеңдердегі интерьер мен дала, орман, тау секілді сахналарды құру үшін әрі олардың оқиға желісі бойынша ауысып отыруы үлкен еңбекті қажет етеді. Көрермен тек қана кейіпкерлердің әрекетіне баса назар аударып отырғанда, сценография өнері көрерменді тиімді құрылу жүйесі арқылы қойылмаға бүтіндей еңгізіп үлгереді. Осы орайда Қаржаубаева Сәнгүл Қамалқызының сөзін келтіре кеткенді жөн көреміз: «Қазақ театрының өзекті бір проблемасы – сценографияның спектакльдің

құрамдық бөлігі бола тұра өнердің бөлек бір түрі есебінде қаралмағанында, мұқият зерттелмегенінде, оның даму кезеңдерінің нақтыланбағанында жатыр. Қазақстанның бүкіл театр мәдениетінің мәтінінде сценографияның ұлттық ерешеліктері онтология тұрғысынын зерттелген жоқ. Ал мәдениеттегі ұлттық бедер тек түрден ғана тұрмайды, сондай-ақ оның мәні мен мазмұны да болып табылады. Өйткені тарихта әлі күнге дейін ұлттық бедерсіз мәдениет болған емес» [9]. Сценографияның тиімділігі де ұлттық мәдениеттің бедерін ықшам әрі өте ыңғайлы қалыпта сахнада көрсете білуде жатыр.

Қорыта келгенде, сценографиядағы тиімділік ұғымының атқаратын рөлі де маңызы мен мәні де зор деген теорияға келеміз. Сценографияны құру барысында экономикалық тұрғыдан әрі эстетикалық талаптарын да көзден таса жібермей, ең тиімді тұстарын пайдалана отырып, сахнадағы қойылымның толықтай тиімділігін көрсете алудың өзі суретші үшін ауыр жүк. Осы тұрғыдан келгенде тиімділік теориясының сахна сценографиясына тиігізетін пайдасы молынан әрі өнер туындысының мәртебесін көтеретіні де анық.

Пайдаланылған әдебиеттер:

- 1 Тиімділік қағидалары – егемен Қазақстан [Электронды ресурс] // <https://egemen.kz/article/161330-tiimdilik-qaghidalary> (қарастырылған мерзімі 21 ақпан 2019 ж.)
- 2 Основные положения теории эффективности – Хелпикс. Орг [Электронды ресурс] // <https://helpiks.org/4-67541.html> (қарастырылған мерзімі 11 тамыз 2015 ж.)
- 3 Социальная эффективность и ее методы [Электронды ресурс] // https://spravochnick.ru/sociologiya/socialnaya_effektivnost_i_ee_metody/ (қарастырылған мерзімі 18 наурыз 2019 ж.)
- 4 Шерстобитов В. Ф. «У истоков искусства». – Москва: «Искусство», 1971.– 200 с.

- 5 Халықов Қ. З. Сценографиядағы инновациялық технологиялар. Оқу–әдістемелік құралы. – Алматы: Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, 2019. – 47 б.
- 6 Rebecca J Hickie. Scenography as Process In British Devised and Postdramatic Theatre. A Doctoral Thesis. Loughborough University, 2009. – 297 p.
- 7 Khalykov K.Z. The problem of perception of a art production // Science and Life of Kazakhstan. – 2015, №2. – С. 256 – 260.
- 8 Бисембаева А. А. Қазақстан әлемдік сценография мен театр кеңістігінде («Прагалық квадриеннале 2011, 2015» тәжірибесінде) // Central Asian Journal of Art Studies N1, 2019. – Б. 112 – 122.
- 9 «Қазақстан сценографиясының көкейкесті мәселелері [Электронды ресурс] // <http://kazgazeta.kz/?p=2789> (Қарастырылған мерзімі 10 маусым 2010 ж.)

Қ. Тустикбаев

*Казахская Национальная академия искусств имени Т. К. Жүргенова
(Алматы, Казахстан)*

ТЕОРИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ И ЕЕ РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ В СЦЕНОГРАФИИ

Аннотация

В статье предметная область сценографии рассматривается впервые как неотъемлемая часть сценического процесса и как механизм улучшения качества и эффективности художественных постановок в театре. Теория эффективности помогает анализировать наряду с актерской игрой и драматическим событием – сценографию и им применяемые материалы, которые являются ключом к открытию театральной сцены. Сделана попытка определить причинно-следственные связи, являющиеся главной причиной успеха спектакля и рентабельности расходуемых материалов к их соотношению художественной целостности решения спектакля. Сегодня актуальные составляющие театра как выбор основы литературного произведения, художественное творчество, инновационные методы планирования в театре, компьютерные медиатехнологии применяемые в сценографии – анализируются с точки зрения критического анализа как производительности и художественные качества продукции. За основу проведенных исследований автором взяты репертуары Алматинских театров и их успешные и неудавшиеся постановки.

Ключевые слова: теории эффективности, театральные постановки, спектакли, сценография, репертуары, результативность, технологии, инновации, критический анализ.

K. Tustikbayev

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

EFFICIENCY THEORY AND ITS ROLE AND SIGNIFICANCE IN SCENOGRAPHY

Abstract:

In the article, the subject area of scenography is considered for the first time as an integral part of a stage process and as a mechanism for improving the quality and effectiveness of artistic productions in the theater. Efficiency theory helps to analyze, along with acting and drama event, the scenography and materials used by it, which is the key to opening the theater stage. An attempt is made to determine the cause-effect relationships that are the main reason for the success of the performance and the profitability of the expendable materials to their ratio of the artistic integrity of the performance solution. Today, the actual components of the theater as a choice of the basis of a literary work, artistic creation, innovative planning methods in the theater, computer media technologies used in scenography are analyzed in terms of a critical analysis of both productivity and artistic quality of products. The author studied the repertoires of Almaty theaters and their successful and failed productions.

Keywords: performance theories, theatrical productions, performances, scenography, repertoires, performance, technology, innovation, critical analysis.

Автор туралы мәлімет:

Қуат Түстікбаев — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Сценография» кафедрасының 2 курс магистранты (Алматы, Қазақстан).
e-mail: ktustikbayev90@mail.ru

Сведения об авторе:

Қуат Тустикбаев — Магистрант 2 курса кафедры «Сценография» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан).
e-mail: ktustikbayev90@mail.ru

Author's bio:

Kuat Tustikbayev — 2nd-year Master's Student of the Department "Scenography" at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan).
e-mail: ktustikbayev90@mail.ru



PROFESSIONAL USE OF ENGLISH IN SCIENTIFIC SPHERE

MPHTH 14.43

Z. Makazhanova ¹

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

PROFESSIONAL USE OF ENGLISH IN SCIENTIFIC SPHERE

Abstract

The article under review discusses some problems relating to teaching young investigators to use foreign language in their professional area. It provides information on main points of teaching foreign language for post graduates and emphasizes that they should develop the knowledge they gained before and improve further their abilities and master the new ones. A great deal of attention is given to studying different aspects of the language, such as phonetics, grammar, vocabulary. One of the most important things in teaching master students is considered to be further development of their communicative abilities. Another ability student should master is the ability to write summaries and annotations. In teaching this discipline for master students it is also significant to work on developing their skills of reading original literature in specialty using various types of reading; using text material when communicating on professional topics, as well as a basis for annotating, abstracting, composing various kinds of written messages; translating texts from English into Russian (as a method of developing communicative competence in reading).

The article stresses out that teaching English for master students has specific features in terms of vocabulary, grammar and developed skills. The purpose of this paper is to outline the stages of teaching English to university post graduate students. As the curriculum presupposes studying English for both

general and specific purposes, as well as mastering skills essential for corresponding professional communication sphere, it influences the content of the studied material and the structure of the academic process. The description of the highlighted stages enables specialists to apply the results for experimental purposes.

Key words: interdisciplinary relations, communicative character, communicative competence, annotation, multilingual environment.

Introduction

One of the principles of modern education is the principle of development interdisciplinary ties. This helps to prepare young researchers for professional use of foreign language in various fields of scientific activity. Interdisciplinary communications are implemented in the use of:

- Foreign language as a means of obtaining professional information from foreign sources;
- Scientific and practical professional knowledge as a situational basis for modeling the organization of professional communication in the classroom;
- Foreign language in order to improve the general humanitarian training of undergraduates.

Teaching foreign language in MA course of a non-linguistic university is based on the following provisions:

1. Proficiency in a foreign language is a mandatory component of professional training of a modern specialist;
2. University foreign language course is communicatively oriented and professionally oriented. Its tasks are determined by communicative and cognitive needs of specialists of the corresponding profile;
3. Along with practical goal, training in professional communication, foreign language course in MA course pursues educational goals. Their achievement contributes to broadening students' horizons, raising their cultural and education level.

Methods

The main aim of teaching English for professional use is to create conditions to develop foreign language professional communicative competence and a number of individual qualities which help to advance educational and scientific process. It provides psychologically appropriate interaction in professional scientific communication in a foreign language as well as improvement of skills to use this competence in scientific research.

Theoretical and empirical methods. To achieve the goal a series of mutually reinforcing methods was used:

- Theoretical methods – surveying publications on research problem; studying and summarizing innovative pedagogical experience;
- Empirical methods – observation, testing, questioning, studying the results of learning activity of post graduate students.

Results

In the process of teaching a foreign language to post graduate students special program was developed and implemented in the education process. The main task of the program was to improve basic professionally significant knowledge of a foreign language and motivate master students to acquire such knowledge. The syllabus of the course is close to practice and implements principle of professional foreign language motivation.

The following competence technologies were used in the process of foreign

language teaching: project-based learning; development of critical thinking by reading specialty literature and writing, method of debate. The competence approach requires from the learner not to acquire knowledge but to be able to solve problems, so technologies used in development of the foreign language professional communicative competence were practice-based which made it possible to train the learner's ability to act and solve professional tasks.

English language course for postgraduates includes further deepening their knowledge in various aspects of the language. So, in phonetics, it is supposed to continue work on improving pronunciation skills when reading aloud and in the process of speaking. The skill of intonation design of speech has to be improved using verbal, phrasal and logical stress.

By the end of the course, postgraduate vocabulary should be at least 3,000 lexical units (including about 300 terms of a majoring specialty), taking into account university minimum (2,500 units) and a potential dictionary, approximately 1000 lexical units of these to develop students' oral speech skills [1].

Work on improving lexical skills of students goes on. There is a development of linguistic and contextual conjecture in receptive types of speech activity (reading and listening). Work is underway to compile a glossary and use terminological vocabulary in speech, as well as its understanding in the process of reading and listening.).

For professional communication, the course also involves the training:

- means of filling in narrative, description, reasoning, clarification, correction of what was heard or read, identification of the message subject,

report, etc .;

- Means of expressing approval / disapproval, surprise, exclamation, preference, etc.;

- Means of consent / disagreement, ability / inability to do something, finding out the possibility (impossibility) of doing something, fidelity / uncertainty in the reported facts;

- Tools that allow you to enter into communication and develop the topic, summarize the message, initiate and end the conversation.

Grammar is one of the important language aspects. The master's program suggests further work on more complex grammatical phenomena, such as the rules of tenses coordination, transforming direct speech into indirect, non-personal forms of the verb: Infinitive, Present Participle, Past Participle, Perfect participle, Gerund; infinitive and participial constructions, subjunctive mood, modal verbs [2]. When deepening and systematizing knowledge of grammatical material necessary for reading and translating scientific literature in specialty, main attention is paid to the syntactic division of sentences; complex syntactic constructions typical of the style of scientific speech: turns based on non-personal verb forms, passive constructions, multi-element definitions (attributive complexes), truncated grammatical constructions (non-conjunctive clauses, etc.); emphatic and inversion structures; means of expressing semantic (logical) center of the sentence and modality. Of primary importance is the mastery of phenomena translation features and methods.

In teaching this discipline so, reading instruction includes developing skills of reading original literature in specialty using various types of reading; using text material when communicating on

professional topics, as well as a basis for annotating, abstracting, composing various kinds of written messages; translating texts from English into Russian (as a method of developing communicative competence in reading).

One of the central tasks in learning a language at any stage is teaching oral speech (speaking). By the end of the course, postgraduate must master all types of monologic speech (informing, explaining, clarifying, illustrating); dialogical speech (the ability to conduct a conversation on professional topics, to reasonably express one's opinion and attitude to the problem under discussion, to express communicative intention (advice, regret, surprise, perplexity, etc.).

Listening is one of the activities students must master; developing listening skills allows postgraduates to understand what they have heard, express their opinion, and also extract necessary details from the contents of an authentic text in specialty [3].

One of another important task in teaching English to postgraduate students is to contribute to the development of writing essays, abstracts (summaries), and reports on the topic of research. Experience in this area shows that by the end of the course, postgraduates have some skills in writing scientific articles, abstracts, etc. in English, but objectively, the number of credits does not allow them to master these skills to the full.

The purpose of the essay is to replace the original source so that the reader has the opportunity to save time when familiarizing the object of description, as well as a summary of some scientific information contained in several books, articles, website publications, for the student to acquire professional training and develop professionally significant

scientific search skills. In the process of work on the abstract, postgraduate, improving his knowledge of a foreign language, at the same time, more deeply comprehends the questions of the studied subject, since he analyzes various points of view, phenomena, facts and events. These skills are extremely essential for postgraduates, since a specialist with a master's degree should be widely erudite, master methodology of scientific creativity, modern information technologies, methods of obtaining, processing and fixing scientific information. At present stage of world science development, all skills of processing scientific information without fail include the ability to work with literature in various languages [4].

Discussions

The necessity to develop foreign language professional competence is one of the most significant objectives in teaching English for researchers. In any sphere of professional activity one may have a compelling need to establish professional contacts with colleagues from other countries. This will allow them to get to a new professional level, develop their ideas in accordance with the world experience, as well as to present their ideas on a foreign market. Analysis of different points of view on the professional communicative competence has shown that it is defined as "the ability and willingness to implement foreign language communication according to the requirements of the program, which, in their turn, depend on a set of language-specific knowledge and skills such as linguistic means and processes of speech production and recognition; grammar skills and knowledge; lexical knowledge and skills (taking into account socio-cultural vocabulary minimum); orthographic

knowledge and skills; pronunciation skills and listening comprehension skills.

Relevant translation of professionally-oriented articles for preparing graduate students to write their dissertations is also relevant for this level of education. An abstract translation is an abbreviated translation of texts, built on the semantic compression of the material presented. Proper collapse of factual information while maintaining the most significant substantive aspects is the main goal of this type of translation, which has now become very common. Since the training of non-core postgraduates in full-text translation, unfortunately, is not possible due to lack of time, it is the abstract translation, which is less time-consuming, but no less useful for students, it is most advisable to practice in groups of postgraduates. Such translations, in particular, I practice in my master groups, because the number of hours does not allow me to make full complete translations.

Cliches needed to write an abstract:
The object (purpose) of the text (paper) is

- to discuss
- to describe
- to show
- to determine

The present paper discusses some problems relating to ...

- ... deals with some aspects of ...
- ... provides information on ...
- ... is devoted to ...
- ... is concerned with ...

Introduction: The paper begins with a short discussion ...

To begin with, the author ...

The body of a summary: Then follows a discussion on ...

Next the author tries to ...

It must be noted that ...

Then comes the problem of ...

Conclusion: The conclusion is that ...

To sum up ...

Finally the author admits ...

The final paragraph states ...

An abstract cannot replace the text of the original, it only enables the reader to form an opinion on the advisability of a more detailed acquaintance with the material. The size of the annotation can be from 50 to 60 words. [5].

Additional cliches:

In my opinion ...

To my mind ...

It is possible to understand that ...

This tells us almost for certain ...

In spite of all these differences ...

In conclusion I would like to state the main problem ...

The study of the discipline ends with an exam.

Sample exam structure:

1. Read and translate a special text in writing with a dictionary (45 minutes)
2. Viewing reading of the text on a specialty
3. Make a message on the topics:

- About myself and my scientific work
- Autobiography
- Study in a magistracy: pluses and minuses
 - The book I read (in the original by profession)

-Scientific Conference

-Scientific Library.

-United Kingdom.

- Kazakhstan.

Criteria for evaluating translation.

- 5 points - 100% translation completed.
- 4 points - 90% of the translation is completed, 1-2 lexical or grammatical errors are made, 1 ambiguity.
- 3 points - completed from 60% to 90% of the translation, 2-3 lexical or grammatical errors were made, 1 inaccuracy.
- 2 points - less than 60% of the

translation completed. There are lexical and grammatical errors.

- Sentences that are distorted are considered untranslated.
- A transfer is not credited if less than 60% is completed [6].

Criteria for evaluating an oral response.

Mark "*excellent*" is given to postgraduate if he is able to conduct a conversation, giving both factual information and his comments on this issue, knows the technique of conducting a conversation (he can start and end a conversation, ask questions, give information, draw conclusions, etc.). Moreover, if student makes a mistake, but can correct it immediately. Uses the correct intonation design of questions and answers, requests and exclamations. Uses a wide range of vocabulary. There are phonetic errors, but they do not interfere with communication in a foreign language.

The rating is "*good*" if postgraduate shows a good understanding of the tasks, but sometimes you have to repeat the question. Confidently conducts a conversation, expounding not only the facts, but also his attitude to them, but he does not always spontaneously react to a change in the partner's speech behavior. There are grammatical errors, but this does not interfere with communication. Sufficient fluency is observed. Uses variety of vocabulary. There are phonetic errors that do not interfere with communicative tasks.

Rating of "*satisfactory*" is given if postgraduate shows a general understanding of the issues, but he needs explanations and clarifications of some issues; his answers are simple and he is indecisive. Sometimes there is no logic in the statements. The student easily stumbles on a memorized text.

The mistakes made in speech make conversation difficult. Extremely simplified grammatical structures and elementary vocabulary are used. The pronunciation is noticeable interference of the native language.

Evaluation of "*unsatisfactory*" is given if postgraduate answered several questions or gave some information on very simple topics, often asks again and asks to rephrase or translate the questions into Russian. Uses memorized pieces of topics in answer. He does not know how to adequately respond to initiative replicas of the interlocutor. There are a large number of grammatical errors (including syntax). Errors are found in almost every utterance. A student cannot conduct a conversation in a foreign language with an examiner. The student's pronouncing mistakes greatly complicate the understanding of his statements.

Current control of knowledge is carried out at each class lesson in the course of work on the assimilation of educational material, as well as by checking the completion of individual tasks of postgraduate students. The intermediate control of knowledge is carried out during the control tests, as well as during the midterm control (after 7.14 weeks). The final control of knowledge is implemented during the final certification (exam) after 15 weeks.

At the midterm control, postgraduates have to:

- 1) Translate in writing an original text in the specialty using a dictionary (1800 printed signs in 45 minutes);
- 2) Discuss proposed problem of professional orientation.

At the exam, undergraduates have to:

- 1) Translate in writing an original text in the specialty using a dictionary (1800 printed characters in 35 minutes);

2) Read a text on a specialty of 2000 printed signs in 10 minutes and transmit in English its main provisions in the form of an annotation;

3) Take part in discussion of professionally oriented problem

Conclusion:

Radical changes in our society in the last decade, namely, opening the state borders, increased mobility, development of modern information technologies are reflected in the system of higher education and, in particular, in foreign language training of master students. Foreign language training not only equips the learners with knowledge and develops skills and abilities, but also contributes to the formation of a new type of the language identity, the qualities of which are determined by the requirements of the society, these qualities are a priority objective of the educational process and

are taken into account when drafting higher education standards, providing for the increased level of professionally oriented foreign language communicative training of post graduate students. They take an active part in international conferences and make scientific reports in English; actively publish their research results in English in international scientific journals.

A system of foreign culturological tasks, principles of their selection and their implementation in practice can be effectively used to develop foreign language professional competence of specialists in any field; to develop programs and study guides in a foreign language. The materials of this article may be of use to higher school lecturers and researchers who are interested in consistent mastering their foreign language skills to develop their foreign language competence.

References:

1. Kozharskaya E., McNicholas, K., Bandis, A. Macmillan Guide to Science. Macmillan Publishers Ltd, 2008. – 127 p.
2. Vyborova G. E., Makhmuryan K. S., Melchina O. K. Easy English: Basic course: extbook for students of non-linguistic universities. – Moscow: AST-PRESS BOOK, 2002. – 384 p.
3. Golitsyn Yu. B. Collection of exercises on the grammar of the English language. – St. Petersburg, 2010. – 543 p.
4. Murphy R. English Grammar in Use. – New York: Cambridge University Press, 1988. – 326 p.
5. Koshmanova I. I., Sidorova N. A. Oral topics in English. – St. Petersburg: Soyuz Publishing House, 2001. – 272 p.
6. Oshchepkova V. V., Shustilova I. I. About Britain in a nutshell. – Moscow: Enlightenment, 1993. – 157 p.
7. Khairi Izwan, Abdullah. “English for specific purposes in Malaysia: international influence, local flavour” // Journal of Southeast Asian Education 2/2, 2001. – P. 345 – 361.
8. Belcher, Diana. “English for specific purposes: teaching to perceived needs and imagined futures in worlds of work, study, and everyday life” // TESOL Quarterly 40, 2006. – P. 133 – 156.

9. Brunton, Michael William Cameron. "An evaluation of students' attitudes to the general English and specific components of their course: a case study of hotel employees in Chiang Mai, Thailand // ESP World Issue 4/25. – Volume 8, 2009. – P. 1 – 82. [Internet resurces] // <http://www.esp-world.info/Articles_25/ESP%20world%20study.pdf>. (Last accessed 16 June 2014)
10. González Ardeo, Joseba. "(In) compatibility of CLIL and ESP courses at university" // Language Value 5/1, 2013. – P. 24 – 47.
11. Gotti, Maurizio. "Reformulation and recontextualization in popularization discourse" // Ibérica 27, 2014. – P. 15 – 34.
12. Fahrutdinova, R. A., Yarmakeev, I. E. & Fakhrutdinov, R. R. The formation of students' foreign language communicative competence during the learning process of the English language through interactive learning technologies (The study on the basis of Kazan Federal University) // English Language Teaching, 7 (12), 2014. – P. 36 – 46.
13. Geihman, L. K. Interactive communication training (general pedagogic approach): Doctor of Pedagogics Dissertation. – Yekaterinburg, 2003. – P. 56 – 67.
14. Goihman O. Y. Professional communicative competency: components of effective communication. – Moscow: INFRA-M, 2006. – P. 102 – 112.
15. Gurie, L. I., Gazizova A. I. Problems of training academic teachers in Turkey in the conditions of current reforms. – Moscow: Higher Education in Russia, 2008. – P. 95 – 120.
16. Gurie, L.I. Post-graduate education of university teachers under the conditions of innovative processes. – Kazan: RITs "Shkola", 2008. – P. 224 – 235.
17. Mukhametzyanova, L. & Shayakhmetova, L. Application of associative experiment in forming the foreign communicative competence // English Language Teaching, 7 (12), 2014. – P. 60 – 64.
18. Panfilova, V. M., Panfilov, A. N. & Merzon, E. E. Organizational-pedagogical conditions to form the foreign competence in students with the features of linguistic giftedness // International Education Studies, 8 (2), 2015. – P. 176 – 185.

3. Ш. Мақажанова

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

ҒЫЛЫМИ САЛАДА АҒЫЛШЫН ТІЛІН КӘСІБИ ПАЙДАЛАНУ

Аңдатпа

Берілген мақалада автор жас ізденушілерді кәсіби ағылшын тілін әртүрлі ғылыми салаларда қолдануға дайындау мәселелерін қарастырған. Магистратурада шетел тілін оқытудағы негізгі бағыттары көрсетілген, онымен қоса, басты мәселе ретінде бакалавриатта алған білімдерін ары

қарай дамыту, және басқа білімдерді меңгеру туралы айтылған. Мақалада студенттердің білімін дамытудағы маңызды болып саналатын тіл аспектілеріне көп көңіл аударылған, оның ішінде тіл салаларына (фонетика, грамматика, лексикаға) автор ерекше тоқталған. Автордың ойы бойынша маңызы зор қаблеттіліктің бірі ол реферат жаза білу және аннотация жасау болып табылады. Магистранттарға бұл пәнді оқытуда әр түрлі оқу түрлерін қолдана отырып, мамандық бойынша түпнұсқа әдебиетті оқу дағдыларын дамыту бойынша жұмыс жасаудың маңызы зор; кәсіби тақырыптарда сөйлесу кезінде мәтіндік материалдарды, сонымен қатар әр түрлі жазбаша хабарламаларды аннотациялау, рефераттау, жазу үшін негіз; мәтіндерді ағылшын тілінен орыс тіліне аудару (оқудағы коммуникативтік құзіреттілікті дамыту әдісі ретінде).

Тірек сөздер: пәнаралық байланыс, коммуникативті түр, коммуникативті құзыреттілік, реферат түрінде берілген аударма, аннотация.

3. Ш. Мақажанова

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

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА В НАУЧНОЙ СФЕРЕ

Аннотация

В настоящей статье обсуждаются некоторые проблемы, связанные с обучением молодых исследователей использованию иностранного языка в своей профессиональной сфере. Автор предоставляет информацию об основных методах преподавания иностранного языка для магистрантов, подчеркивает необходимость дальнейшего совершенствования знаний, приобретенных ранее на уровне бакалавриата и освоение новых. Большое внимание уделяется изучению различных аспектов языка, таких как фонетика, грамматика, пополнение словарного запаса. Одной из наиболее важных задач в обучении магистрантов иностранному языку является дальнейшее развитие их коммуникативных способностей, а также навыков написания научных статей, аннотаций и резюме. При обучении данной дисциплине магистрантов также важно развивать навыки чтения оригинальной литературы по специальности с использованием различных типов чтения; использовать аутентичные текстовые материалы на профессиональные темы с последующим аннотированием, составление различных видов письменных сообщений; перевод текстов с английского на русский (как метод развития коммуникативной компетенции в чтении).

Ключевые слова: междисциплинарная связь, коммуникативные навыки, компетенция, полиязычная среда, научная статья, резюме, аннотация

Author's bio:

Zakura Sh. 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.
e-mail: zakura.makazhanova@mail.com

Автор туралы мәлімет:

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

Сведения об авторе:

Закура Шапиевна Макажанова – доцент кафедры иностранных языков и АНҚ Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова, кандидат исторических наук.
e-mail: zakura.makazhanova@mail.com



ӨНЕР, ТЕАТР ЖӘНЕ ӘДЕБИЕТТЕГІ АТТИЛА БЕЙНЕСІ

МРНТИ 18.45.17

Г. В. Томский¹, Б. Ж. Қоқымбаева²

¹ Казахская КОНКОРД Халықаралық академиясы
(Париж, Франция)

² Павлодар мемлекеттік педагогикалық университеті
(Павлодар қ. Қазақстан)

ӨНЕР, ТЕАТР ЖӘНЕ ӘДЕБИЕТТЕГІ АТТИЛА БЕЙНЕСІ

Аңдатпа

Құрамында Франция Жазушылар Одағының мүшесі (SGDL), халықаралық КОНКОРД академиясының президенті (AIC), профессор Григори Томски (Grigori Tomski) және Мұхтар Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының шығармашылық тобы белгілі жазушы, ғалымның тарихи драмасы бойынша жазылған «Аттила және Аэций» спектаклін көрермен назарына ұсынды. Ғұндар тарихы мен олардың дінін зерттеуден Еуропада танымал болған маман Григори Томски сценарий жазбас бұрын көп жыл бойы қыруар жұмыс атқарды. Қазіргі заманның аттилотанушылары мен тәңіртанушылардың ішіндегі ең жемісті нәтиже көрсетіп жүрген жазушы профессор Томски көрермендерді өзінің зерттеу еңбектерінің сапасымен және санымен ғана емес, сонымен қатар өз өнімдерінің әртүрлі стильдерімен де, жанрларымен де таң қалдырады. Бұл сұбаттың мақсаты – дүниежүзілік тарихтағы аты аңызға айналған тұлғалардың бірі Аттила туралы тарихи драма мен бейнемонтажға тәңіршілдік дін мен өнер тұрғысынан өнертанушылық талдау жасау.

Тірек сөздер: Григори Томски, Атилла, қойылым, Тангризм (тенгризм, тәңіршілдік)

Қоқымбаева Б. (әрі қарай – Қ. Б.): Сіздің Аттила туралы шығармашылық портфолиоңыз аса қомақты. Ол тарихи романды, «Аттила» сценарий мен

пьесаны, Аттила туралы фильмдер туралы тыңғылықты мақаланы және бірнеше тілдердегі басқа да шығармаларды қамтиды. Ғұндар көсемінің тұлғасына

деген мұндай бірізді жүгіну Сіздің дүниежүзілік тарих пен мәдениеттің аңыздарға толы парақтарына деген толассыз қызығушылығыңызды байқатады.

Сонымен қатар, ғұндар көсемінің тағдырын шығамашылықтұрғыда түсіндіруге ынта білдірген Сіз жалғыз да алғашқы емессіз. Бұл айтылғанға орай мынадай сұрақ: бұл тақырыппен айналысуға не түрткі болды? Аттила бейнесінің Сіздің авторлық түсіндіруіңіз басқа көркем шығармалардан несімен ерекшеленеді?

Григори В.Томски (әрі қарай – Т. Г.):

Аттила тұлғасына жүгіну мен Жан–Клод Бодомен кездесу қоса жүрді, ол бұдан сәл бұрынырақ жұбайы актриса Кора Дельбоспен бірге Шанс продюксьон киноматографиялық ассоциациясын шығарған болатын. Жан–Клод Бодо Францияда белгілі саяхатшы, коллекционер, көптеген мұражайлар мен көрмелерді ұйымдастырушы, журналист болды. Ол маған дала халықтарының тарихы тақырыбы әлемдік кино үшін өте қызықты, алайда Аттила туралы әлі де болса бір де бір лайықты фильм жоқ деді. Менің «Аттила туралы фильмдер» мақаламда, бұл расымен де солай екенін дәлелденген. Аттила туралы осы уақытқа дейін шығарылған көркем фильмдерге шолу ұлы тарихи қайраткер туралы болашақта қызықты фильмдер шығару үшін бұл фильмдердің авторлары сияқты тарихи ақиқатты бұрмалаудың еш қажеттігі жоқ екенін көрсетеді [1–18].

Мен өзімнің тарихи романымды өскелең ұрпақтың ой–өрісін кеңейту және оларды Еуразияның дала халықтарының тарихын қатты бұрмаланған түрде көрсететін дәстүрлі клишелерден арылту үшін пайдалы болатынына нақты сенгендіктен қолға алдым [19]. Бұл қазіргі батыс

авторларының дала халықтарының жоғары мәдениетінің айғағы болып табылатын ұлы археологиялық олжаларды және басқа да дәлелдерді білмегендіктен болады, ал ғұндар мен Аттианың менталитетін түсіну үшін түркі–монғолдық халық эпосы мен дала халықтары мен олардың ұрпақтарының дәстүрлі тәңірілік (тангриандық) діндерін білу өте маңызды. Осылайша, менің Аттила туралы шығармаларым тәңірілік рухта жазылған, бұл Еуразия көшпенділерінің шынайы тарихы мен мәдениетіне сәйкес келеді.

Мен көне дәстүрлер жақсы сақталған Якутияда туып, өстім. Тағдырдың жазуымен 30 жылға жуық Францияда тұрамын, ұзақ уақыт ЮНЕСКО–ның жоғары санатты сарапшысы болып жұмыс атқардым, ал қазір 452 жылы Аттила мен Аэцийнің әскерлерінің және олардың жақтастарының арасында ұлы тарихи халық шайқастары болған Каталундық егістіктерінің төңірегінде Шампанда орнықтым [20].

Тәңіріліктің ұстанымына қатысты айтар болсам, оны қысқаша былайша бейнелеуге болады: «Тек бір ғана Құдай бар. Ол адамға көп саусақтарды және бір ғана Құдайға апаратын көптеген жолдарды берді» деп тұжырымдалатын толеранттылық идеясы. Жаппай бейбітшілік идеясы: «Мәңгілік аспан еркімен бүкіл әлем, шығыстан бастап батысқа дейін, қуаныш пен бейбітшілікте біріктіріледі» деген сөздермен бейнеленеді. Әлемдік үкімет идеясы былайша тұжырымдалған: «Аспанда тек бір ғана Құдай бар және жерде де тек бір ғана қожайын болуы керек».

Еуропалық бірлікті жүзеге асыруға тырысқан алғашқы басшы деп есептеген академик Марсел Брион Еуропа тарихындағы Аттианың рөлін жақсы түсінді [21, 162 б.]. Аттианы

Италиядан кетуге көндірген римдік папа Леонның дипломатиялық жеңісі католиктік шіркеудің беделін нығайтуда шешуші рөл атқарды. Әлемдік сауда және мәдени алмасуларды дамытудағы дала империяларының рөлі орасан зор. Осылайша, классикалық тәңірілік дүниежүзілік тарихта маңызды рөл атқарды. Ең ауқымды империялардың идеялық негіздері болған 2300 жылдан астам бұрын туындаған дінді ұлы деп атамауға болмайды.

Біз оның негізінде ғылыми дүниетаныммен үйлесетін заманауи тәңірлікті дамытып жатырмыз, оның үстіне тәңірілік кредосын оның классикалық тұжырымдамасының мағынасына сәйкес заманауи терминдермен мына сияқты қалыптастырып жатырмыз:

«Бір құдайға апаратын көп жолдар бар және басқаларға зиян келтірмейтіндей сену керек. Бұл сенім адамзат келісімді өмір сүріп, пайда болған барлық міндеттер мен мәселелерді шешу үшін еркін ерікті адамдардың жұмылуына ықпал етсін!» [12–16, 22, 23].

Қ. Б.: Француз, орыс, түрік, моңғол және якут тілдеріндегі қомақты шығармашылық жұмыстар тізімі қазақ тіліндегі спектакльмен толықты. Алматы қаласының М.О. Әуезов атындағы Қазақ академиялық драма театрының сахнасындағы «Аттила мен Аэций» қойылымынан алған Сіздің әсеріңіз? Шығармашылық топ қаншалықты Сіздің идеяңызды жүзеге асырды?

Т. Г.: Аттила мен Шыңғыс хан туралы еуропалық, американдық және ресейлік жазушылар мен киносценаристері шығарған көптеген әдеби шығармалар мен көркем фильмдер бар. Авторлардың бұл тарихи қайраткерлердің діндері туралы мүлдем білмеуі олардың негізгі

кемшіліктерінің бірі болып табылады. Қазақстан Республикасының М.Әуезов атындағы театрдың Аттила туралы спектаклі тәңірілік рухта жасалды, өйткені ол менің идеялық ниетіме негізделген. Жеті қойылымнан тұратын бір сағаттық спектакльдің сюжеті екі ұлы тарихи сырды талдауға арналған: Аттила мен Аэций арасындағы қарым-қатынастың мәні; Аттила мен Леон папамен Италияда кездесу сыры. Екі қойылым да сабырлы сарында шешілген және сонымен қатар, адами жылылыққа толы. Түйінді қойылым – христиандық әлем тарихында да, Ұлы дала халықтарының тарихындағы да ұлы тарихи оқиға Аттила мен Леонның кездесуі, көркемдік жағынан анық жаңадан жасалған.

Қ. Б.: Сіздің қазіргі тәңірілік туралы кітабыңызда Л.Любимовтың сөзімен айтқанда Қара теңізден бастап Балтикаға дейін, Ұлы Қытай қабырғасынан бастап Атлантика мұхитының жағалауына дейін, тіпті біздің континенттен тыс алып аймаққа тараған дін мен «аң» стилі өнері арасындағы өзара тығыз байланыс байқалады. Тәңірілік рухани – мәдени әлемнің дәстүрлері алтын балқытып, жоғары көркем бұйымдар жасап, қалалар сала алатын көгілдір көзді, ұзын бойлы және сары шашты ғұндар елінде маңызды орынға ие болды.

«Аң» стилінің бейнелік саласы бұл – қаһар, айбын, ыза, қуаттылық, өктемдік және т.б. бейнелеген аңдарды, құстарды және ойдан шығарылған мақұлықтарды қамтитын анималды әлем. Ол қойлардың, қабанның, еліктердің, тау ешкілердің, жолбарыстардың, барстардың, дала мысықтардың, қояндардың, қаздардың, аққулардың, бүркіттердің, бірқазандардың, құрлар мен қияли аңдардың пішіндерімен

әшекейленген металдан жасалған заттарды толықтыратын киіз, ағаш пен тері бұйымдарында қайта жаңғырды. Көне көшпенділердің өнеріне тән жыртықтардың күресі немесе жыртықтардың тұяқтыларға шабуылдау көрінісі бейнеленген бұйымдар да бар. Заттың әр шығыңқы жерінде, балтаның шүйдесінде, пышақтың сабында, қазанның құлағында – барлық жерде шебердің қалауымен кез келген сәтте жарыққа шығуға даяр зооморфтық бастама жасырынғандай.

Бұл тегін емес. Белгілік – символдық жүйе – мына түрде мыңдаған жылдар бойы қалыптасқан көнелердің шығармашылық зертханасы: рухани – практикалық тұтастық – өнер алды (өнер алдында) – көне өнер – дәстүрлі өнер – заманауи өнер. Алуан түрлілігімен ерекшеленетін тәңірілік әдет – ғұрыптар – соның жарқын мысалы. Басқалардан бөлек олардың қатарына, Сіз дәл атап өткеніңіздей, даланың көне өнері мен тәңірілік символдарға құрметпен қарауды да жатқызуға болады.

Қасиетті – медитациялық тәңірілік өнерді білдіретін Сіздің шығармашылығыңыздың иллюстрациялары ерекше қызығушылық тудырады. Сіз сценарист және суретші ретінде қалай ойлайсыз, қазақ спектаклінде әлемнің тәңірілік бейнесінің бейнелік – белгілік жүйесі қаншалықты шынайы пайдаланылған? Аттила дәуірінің рухын беруде қандай белгі – символдар көмектеседі?

Т. Г.: адамзат тарихының басынан бастап адам маңызды белгі – символдармен тылсым Дүниедегі адам өмірінің мәнін реттеуге және түсінуге тырысуда. Мұндай белгі – символдарға қарапайым геометриялық пішіндер – дөңгелек, үшбұрыш, шаршы, крест, ромб, тіктөртбұрыш, түзу және толқынды

сызықтар жатады, оларды түсіну өнер мен мәдениетті тұтас дамыту үшін маңызды.

Географиялық және психологиялық күшін сақтай отырып, бұл белгі – символдар өнердің шығармашылық салаларының кең диапазонында дамыды – жартастағы жазулар, бейнелеу, музыкалық, әдеби, театрлық және т.б. Пішіні бойынша өздеріне байланысты заттың немесе тіршілік иесінің пішінін бейнелейтін қарапайым бейнелер болып келетін, бұл геометриялық белгі – символдар мағынасы жағынан маңызды және күрделі бейнелі мазмұнға ие. Оларда дүниені сезінудің этикалық көркі мен ауқымы, зияткерлік пен қабылдау өткірлігі сақталған.

Мысалы, айқастырма төрткүл дүниені бейнелейді және қайда барсаң да жолың болсын – деген тілекті білдіреді. Үшбұрыш өмірдің, әлем тауының, өрлеудің, амандықтың, руханилықтың символы болып табылады. Оның семантикасы былайша «оқылады»: аспанымыз, жеріміз бен суымыз таза болып, адам өмірі ұзақ болсын.

Өзімнің декоративтік қабырға мозаикамда пайымдау мен медитация үшін көне бойтұмарлардың психологиялық әсер ету мүмкіндігін пайдаландым. Бұған көне алтайлық кілемдегі крест тәрізді ою мен саха – якуттарының крест тәрізді бес көзді бойтұмарының болмашы модификациясы арқылы қол жеткізіледі.

Мұндай кресті біз римдік папаның литургиялық киім – кешегі аксессуарлары арасынан таба алатынымызды атап өткіміз келеді. Кейбір белгілі иконаларда Әулие Леон папасы тең қабырғалы крестері бар киімде және бескөзді кресті бар кітап ұстап тұрған күйінде бейнеленген [22]. Тең қабырғалы крестердің ішінде

жұлдыздар бейнеленгені көрініп тұр. Біздің ойымызша, Леон папаның мұндай бейнесі Аттилаға тарихшылар ұрпақтары бас қатырған олардың тарихи кездесуі кезінде ұнамауы мүмкін емес.

Тәңірілік символдарға сондай–ақ кейде «Шыңғыс хан жұлдызы» деп аталатын Еуразиялық кеңес туының ұсынылып жататын көптеген нұсқаларында символ ретінде ұсынылатын сегіз күлді жұлдыз да жатады.

Қазақ спектакліне келетін болсам, мұнда тәңірілік рух шебер іске асырылды, бұл бүкіл шығармашылық ұжымның және ең алдымен режиссер Алма Арғынның, суретші Кабыл Халықовтың, композиторлар Ақтоты Раимкулова, Сатжан Шаменов пен Әсел Омаровалардың, сондай–ақ актерлер құрамының еңбегі. Ол тәңірілік рухқа қаныққан, оның көркемдік кеңістігі кеңдік, еркіндік сезімін сыйлайды.

Тұйықталмағандық, қоршаған ортамен үзілмейтін толыққанды байланысы кеңістікті ұғынуы оның қарқынды интерпретациясы арқылы берілді.

Қ. Б.: Спектакльдің басына тоқталғым келеді: ол кинетикалық калейдоскопта сегіз күлді жұлдыз сияқты мәнді символ анағұрлым шығыңқы және айқын берілген «аң» стилінің белгілеріне толы. Көшпенділер әлемі қанатты арғымақтар зымырап өтіп жатқан, «аң» стилінің бұйымдары кездесетін динамика әлемі ретінде қайта жаңғырған. Көшпенділер әлемінің космосын бейнелейтін түйенің маңғаз пішіні байқалады.

Спектакльдің композициясы ашық. Ол Аттиланы хан ғып жариялаудан басталады (ақ киізге салып көтеру салты). Ғұндар көсемінің аруақтар дүниесіне Көк Мәңгі Тәңіріне ғибадат ету жерлеу рәсімімен аяқталады. Тәңірілік рухани оқуда 8 саны осы Әлемнің 4

жағының осы – жердегі және басқа әлем – аспандағы, ажырамас бірлігі туралы оралған түріндегі рухани білім сегіз күлді жұлдыз түріндегі символдық бейнеленген. Бұл дөңгелек кеңістікте ғұндар державасы мен Рим өркениетінің өзара қарым–қатынасының жердегі тарихы ашылады.

Менің ойымша, елшілері бар, атап айтқанда, Аттиланың қаһары Көк бөрі бейнесі арқылы берілген, Н. Аюпов күштің, еркін рухтың, табиғат қаталдығы мен әділеттігінің символы ретінде интерпретациялаған көрініс көркемдік шарықтау шегі болып табылады. Сонымен Аттила бұл көріністе тәңірліктің басты тотемдерінің біріне теңестіріледі.

Соғыс немесе трагедиялық көріністер, лирикалық эпизодтар болсын эмоционалдық драматургияны тиімді көрсеткен спектакльдің музыкасы да қойылымның айқындылығына көмектесті.

Идеялық рухтандырушы және сценарист ретінде Сізге қандай көріністер ерекше әсер етті?

Т. Г.: Спектакльде би көп, тіпті Аттила мен оның сүйікті жары Кере–ко (грекиялық көздер бойынша Керка) билейтін көрініс бар, бұл менің көркем өнерге жетік француздық достарымды тәнті етті. Дәстүрлі декорациялардан гөрі заманауи техникалық мүмкіндіктерді пайдалану спектакльді кино өнерімен жақындастырады. Бұған актерлер ойынының жоғары деңгейі мен режиссура шеберлігін қосайық.

Егер қазақ спектаклін әлемдік премьералар аясында талдайтын болсақ, ұлы Корнель мен Верди Аттила бейнесін қаншалықты жұпыны түсіндіргенін еске түсіре кетуге болады. Аттила операсының соңғы қойылымы миландық «Ла Скалада» елдің бірінші басшыларының қатысуымен болды. Айта кететіні, Аттила

мен ғұндар фашисттер бейнесінде ұсынылған!!! Түрік Абдразаков басты рөлде!!! Сондықтан Әуезов атындағы театрда әлемдік театр өнерінде болмаған жаңа тарихи оқиға болды.

Қ. Б.: Григори, Сізге жоғары бағаңыз үшін көп рахмет! Өз кезегімде мен спектакльдің мұндай табысты болуы ғұндардың ұрпағы қазақ шығармашылық тобына соншалықты жақын тақырыпты ұсынған сценарист ретінде Сіздің еңбегіңіз дегім келеді. Сіздің тарихи драмаңыз көркемдік жағынан сенімді, тұтастығымен, сонымен қатар әрекеттер серпінімен ерекшеленеді. Сценарий екі балама мәдени – тарихи әлемді: серпінді көшпелі – тәңіріліктер және тұрақты христиандық – егіншілік өркениетті көркемдік қайта жаңғырту үшін ұтымды.

Бұның алдында жүргізілген қысқаша шолу Аттила көркем іске асыру үшін өлшеусіз тақырып екенін көрсетті. Атап айтқанда қазақ труппасы тәңірілік ерекшелікті тәптіштеген жоқ. Сонымен қатар, Сіздің сценариіңізде болашақ шығармаларға қайталанбастық пен бірегейлік сыйлайтын кейбір мәдени – тарихи қырлар бар. Мен бұл жерде ғұндардың байрақтары (дунайлық, қаратеңіздік және табгаштық) туралы ескертпені айтып отырмын. Бір айта кететіні, әр тайпаның өзінің байрағының болуы Қазақ хандығы кезінде, атап айтқанда, бірыңғай орталықтандырылған мемлекет құру үшін қақтығыстар кезінде сақталды.

Қазақ шеберлері Сіздің ойыңызды жүзеге асыруда креативтілік танытқан екен. Сценарийге өзгерістер енгізілген: бұл спектакльдің басы мен аяғындағы тәңірілік әдет – ғұрыптар. Басында – ғұндар көсемінің хан ғып жариялаудан (ақ киізге салып көтеру салты). Спектакльдің соңында жерлеу рәсімін қосу (Аттила рухани отаны аспан әлеміне

ақырын көтеріледі). Моңғолдарда мұндай кезде «Ол Тәңірі болды» деп айтады, қазақтарда өз халқының арасында қайта тууды тілейді.

Т. Г.: дұрыс айтасыз. Менің драмамда режиссерлерге арналған көптеген материалдар бар, олар өздерінің шығармашылық қабылдаулары үшін ішінен сәйкес топтаманы таңдап ала алады. Менің пьесам (сценарий) негізінде Аттила операсын жасап шығару анағұрлым жеңіл деген ойдамын. Көп би пайдаланылған қазақ спектаклінің бейнемонтажын көргеннен кейін Аттила туралы балет жасау мүмкіндігі туралы ойлаймын. Бір сөзбен айтқанда Аттила бейнесі шығармашылық ойлайтын адамдар үшін шынымен де сарқылмас тақырып деп ойлаймын. Бізді алдағы уақытта осы тақырыпта әлі де көптеген шығармашылық жаңалықтар күтетініне сенімдімін.

Қ. Б.: Тамаша ойлар! Қазақ композиторларын, атап айтқанда қойылым музыкасының авторлары Актоты Раимкулованы, Сатжан Шаменовты және Әсел Омарованы Сіздің ұсыныстарыңыз қызықтыратынына сенімдімін. Басқа да дарынды композиторлар бар мысалы, Бахтияр Аманжол. Айта кететіні, Бахтияр – тәңірілік музыкалық мәдениетті терең зерттеуші ғалым, өнертану кандидаты. VI халықаралық ғылыми – практикалық конференциясының материалдарында жарияланған қазақ музыкалық дәстүрдің тәңірілік дүниетанымдық негізі туралы мақаласында тәңірілік мәдени болмыстың таратылу аргументі ретінде әртүрлі халықтардың музыкалық аспаптары туралы ереже негізделеді [24]. Сонымен қатар симфониялық оркестр мен органға арналған «Тәңірге құрбан шалу» симфониясының авторы Әділ Бестыбаевты және көптеген басқа

авторларды да айтуға болады.

Аяқтай келе бұл мақаладағы театрлықойылымға жүргізілген өнертанушылық талдау Қазақстан Ұлы Даланың өткендегі ерлік тарихы бойынша халықаралық ынтымақтастығы үшін барлық мүмкіндіктер бар екенін атап айтқым келеді. Уақыт өте келе

өзінің идеялық–көркемдік құндылығы жағынан Алматы қаласының М.О. Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының спектаклінен кем болмайтын Аттила туралы опера мен балеттің куәгері болатынымызға үміттенемін.

Қолданылған әдебиеттер:

1. Tomski G. Les amis d'Attila. – Editions du JIPTO, 2005. – 360 p.
2. Томский Г. В. Друзья Аттилы. – Якутск: ЖИПТО, 2001. – 356 с.
3. Tomski G. Attila : İlk Avrupalı. – Istanbul : Papirüs, 2005. – 360 p.
4. Томский Г. В. Аттила хаанынднехед. – Улаанбаатар: Хехсударпринтинг, 2008. – 274 с.
5. Томский Г. В. Аттила. – Якутск: Бичик, 2009. – 256 с.
6. Tomski G. Young Attila in Italy: Stilico tragedy, Alaric times, Galla Placidia adventures (Historical novel). – Editions du JIPTO, 2015. – 108 p.
7. Tomski G. Orest – amid'Attila. – Editions du JIPTO, 2005. – 160 p.
8. Tomski G. Attila et Aetius. – Editions du JIPTO, 2005. – 118 p.
9. Tomski G. Attila and Orestes (Scenario and dialogues), 2017 (Amazon Kindle). – 94 p.
10. Томский Г. В. АТТИЛА: Сценарий и пьеса, 2016 (Amazon Kindle). – 180 с.
11. Tomski G. Attila and Aetius (Historical drama and comments), 2017 (Amazon Kindle). – 41 p.
12. Томский Г. В. ТАНГРИЗМ: Религия Аттилы и Чингисхана и ее современные версии Часть первая. (FIDJIP–EUROTALENT–CONCORDE, 2018, N 1). – Edition du JIPTO, 2018. – 186 с.
13. Томский Г. В. ТАНГРИЗМ: Религия Аттилы и Чингисхана и ее современные версии Часть вторая. (FIDJIP–EUROTALENT–CONCORDE, 2018, N 2). – Edition du JIPTO, 2018. – 208 с.
14. Томский Г. В. ТАНГРИЗМ: Религия Аттилы и Чингисхана и ее современные версии Часть третья. (FIDJIP–EUROTALENT–CONCORDE, 2018, N 3). – Edition du JIPTO, 2018. – 73 с.
15. Tomski G. TANGRISME: Religion d'Attila et de Gengis Khan et ses versions modernes, 2018 (Amazon Kindle). – 354 p.
16. Tomski G. TANGRISM : Religion of Attila and Genghis Khan and its modern versions, 2017 (Amazon Kindle). – 193 p.
17. Томский Г. В. Фильмы об Аттиле // CONCORDE, 2017. – N 3. – P. 23 – 74.
18. Томский Г. В. Приоритетные направления сотрудничества с Международной академией КОНКОРД: Исторические науки // concorde, 2018. – N 4. – P. 83 – 88.
19. Томский Г. В., Воин А. М. О познавательной литературе // CONCORDE, 2019, N 4. – P. 88 – 97.
20. Томский Г. В. Краткие автобиографические заметки // CONCORDE, 2017, N 1. – P. 3 – 112.

21. Marcel Brion, Théodoric, roi des Ostrogoths, Tallandier, 1979. – 365 p.
22. Томский Г. В. О практике современного Тангризма (Тенгризма, Тенгрианства, Тангараизма) // CONCORDE, 2018, N 5. – P. 73–102.
23. Томский Г. В. Философия тангризма. – Editions du JIPTO, 2019. – 142 p. (FIDJIP–EUROTALENT–CONCORDE, 2019).
24. Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность: сборник статей VI–й Межд. науч.–прак. конф. (14–16 июня 2017 г., Астана, Казахстан) 1–е изд., стер. – Астана: TOO Мастер По, 2017. – 510 с.

Г. В. Томский, Б. Ж. Кокымбаева

Международная академия КОНКОРД

(Париж, Франция)

Павлодарский государственный педагогический университет

(Павлодар, Казахстан)

ОБРАЗ АТИЛЫ В ЛИТЕРАТУРЕ, ТЕАТРЕ И ИСКУССТВЕ

Аннотация

Творческой группой в составе члена Союза писателей Франции (SGDL), президента Международной академии КОНКОРД (AIC), профессора Григори Томски (Grigori Tomski) и мастеров искусства Казахского государственного академического театра драмы имени Мухтара Ауэзова был представлен спектакль «Атила и Аэций», подготовленный по мотивам исторической драмы известного писателя и ученого. Написанию сценария предшествовала многолетняя кропотливая работа Григори Томски, признанного в Европе специалиста по истории гуннов и их религии. Один из самых плодотворных аттиловедов и тенгриановедов современности профессор Томски удивляет медийную аудиторию не только качеством и количеством своего исследовательского труда. Но и разнообразием стилей и жанров своей продукции. Цель настоящей беседы – искусствоведческий анализ исторической драмы и видеомонтажа про одного из легендарных личностей в мировой истории Атилы в контексте тенгрианской религии и искусства.

Ключевые слова: Григори Томски, Атила, Тангризм (тенгризм, тенгрианство, тангрианство).

G. V. Tomski, B. Zh. Kokymbaeva

CONCORD International Academy

(Paris, France)

Pavlodar state pedagogical university (Pavlodar, Kazakhstan)

THE IMAGE OF ATILA IN LITERATURE, THEATRE AND ART

Abstract

The creative team consisting of a member of the Writers' Union of France (SGDL), President of the International Academy of Concord (AIC), Professor Grigori Tomski and

artists from the Mukhtar Auezov Kazakh State Academic Drama Theater presented the performance “Attila and Aetius” to the audience based on the historical drama of a famous writer and scholar. The script was preceded by many years of painstaking work of Grigori Tomski, a recognized European expert on the history of the Huns and their religion. One of the most prolific Attila and Tengri scholars of our time, Professor Tomski surprises the media audience not only with the quality and quantity of his research work, but also with the variety of styles and genres of his products. The purpose of this discussion is the art history analysis of historical drama and video footage about one of the legendary figures in the world history Attila in the context of Tengrian religion and art.

Key words: Grigori Tomski, Attila, Tengri, Tangrism (Tengrism)

Авторлар туралы мәліметтер:

Г. В. Томский – КОНКОРД Халықаралық академиясының профессоры
(Париж, Франция)
e-mail: g.tomski@gmail.com

Б. Ж. Қоқымбаева – Павлодар мемлекеттік педагогикалық
университетінің доценті, философия ғылымдарының докторы, өнертану
кандидаты (Павлодар қ. Қазақстан)
e-mail: baglan54@mail.ru

Сведения об авторах:

Г. В. Томский – Профессор Международной академии КОНКОРД
e-mail: g.tomski@gmail.com

Б.Ж. Кокымбаева – Профессор Павлодарского государственного
педагогического университета Республики Казахстан, доцент,
доктор философских наук, кандидат искусствоведения
e-mail: baglan54@mail.ru

Personal details:

G. V. Tomski – Professor of the CONCORD International Academy
e-mail: g.tomski@gmail.com

B. J. Kokumbaeva – Professor of Pavlodar State pedagogical University
of the Republic of Kazakhstan, associate Professor, doctor of philosophy,
PhD in art history
e-mail: baglan54@mail.ru



ЖИТЬ ТАК, ЧТОБЫ ОПРАВДАТЬ ЖЕЛАНИЯ. ИНТЕРВЬЮ С НАТАЛЬЕЙ ГОНЧАРОВОЙ

МРНТИ 18.49.09 + 14.35

Д. Д. Уразымбетов ¹

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

ЖИТЬ ТАК, ЧТОБЫ ОПРАВДАТЬ ЖЕЛАНИЯ. ИНТЕРВЬЮ С НАТАЛЬЕЙ ГОНЧАРОВОЙ

Аннотация: В беседе с заслуженной артисткой КазССР, почетным работником образования РК, профессором кафедры педагогики хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова Н. Л. Гончаровой автор затрагивает вопросы о творческой жизни известной казахстанской балерины и педагога хореографии. Героиня интервью вспоминает о своем пути в балете, о роли Б. Г. Аюханова в ее жизни и рассказывает о хореографическом образовании. В беседе через судьбу балерины раскрывается история казахского балета, освещается ее современная история.

Ключевые слова: Наталья Гончарова, казахский балет, Булат Аюханов, академия искусств, театр оперы и балета имени Абая, молодой балет Алма-Аты, факультет хореографии, студенты-хореографы, педагогика балета

Введение

Однажды, не так давно, увидев Н. Л. Гончарову в одном учреждении, один человек ей сказал: «А я Вас знаю! Помню все Ваши партии на сцене». Наталья Львовна растерялась от неожиданности: так далеко уже эта сценическая жизнь, овации, восхищенные взгляды зрителей. Она давно занимается педагогикой. Но, кажется, и не было этих лет — свежи воспоминания о каждодневной работе в балетном зале, о тяжелых, но воодушевленных выступлениях, о цветах и аплодисментах от благодарных почитателей хореографического искусства.

Мы беседовали о разных временах, то окунаясь в прошлое, то в сегодняшний день. Наталья Львовна рассказывала о своей творческой жизни и постоянно возвращалась к теме студентов. Это, я полагаю, истинное педагогическое призвание — думать о людях, которых можешь научить, которым можешь подсказать.

Основная часть. Интервью.

— Вы за свою жизнь были и есть в разных ипостасях — дочери, жены, матери, бабушки. В какой Вам интереснее?

— Вы знаете, все эти ипостаси необходимы человеку, к ним многие стремятся. В то же время в них существовать не так-то просто: быть матерью или дочерью. Например, если говорить о моем детстве, то я жила одна в интернате в годы учебы в хореографическом училище, родственников рядом не было. Родители жили далеко в Челябинске. Виделись мы очень редко, только на летних каникулах. Многие, кто попадает в такую ситуацию, не выдерживают и бросают

учебу. Но у меня была конкретная цель — танцевать, быть балериной, благодаря которой я выстояла при всех возникающих трудностях. Это было мое личное желание. Хотя папа был против, потому что я находилась далеко от семьи. Мы учились на проспекте Сталина-Коммунистическом, условий для комфортной жизни практически не было. Например, не было горячей воды. Нас водили в старое здание городской бани (где сейчас арасанские бани стоят) после десяти вечера, когда уже для посетителей заведение закрывалось. Но мы, дети, воспринимали жизнь легко и просто, как данность, поэтому бытовые трудности нас мало заботили.

— Вы окончили школу и пришли в театр. На тот момент Вы уже работали в ГАТОБе, но к Булату Аюханову перешли почти что сразу же...

— Аюханов выпускал наш класс. Тогда еще было девятилетнее обучение. До этого нам преподавала Вероника Викторовна Кузнецова — прекрасная балерина, окончившая пермское хореографическое училище. Она обладала такими данными, которых мы никогда не видели. Она была очень красива в танце. Хотя надо отметить, что ей не доставало технической оснащенности. Ее мужа Олега Агафонова, оперного баса, пригласили работать в наш театр, она приехала с ним. Он великолепно пел Мефистофеля в «Фаусте» Ш. Гуно. Вероника Викторовна танцевала все ведущие партии — Аврору, Жизель и другие. Мы были у нее первыми учениками. Потом она ушла, а нас никто не хотел брать. Булат Аюханов в 1965 году стал худруком училища и взял класс ребят, где учились Минтай Тлеубаев, Алексей Семьянов, Бауржан Ешмухамбетов,

Александр Тягунов, Руслан Феоктистов. Нас ему тоже пришлось взять, долг руководителя «заставил». Мы все пошли за ним — Людмила Хмелевская, Лилия Кудрявцева, Фаина Абдрашитова, Надежда Голубева (Александрова), Гильда Ким (Шакирбаева), Шолпан Байтуленгутова (Чурина), Станислав Колесник и я. Л. Кудрявцева, кстати, выйдя замуж за танцора балльных танцев, перешла «туда», где добилась хороших результатов. Потом она даже преподавала с мужем балльные танцы в училище какое-то время.

Мы работали с утра до ночи. В девятом классе уже не нужно уделять много времени методике, — нужно больше вращаться, прыгать, танцевать, то есть работать «в полную ногу». Булат Газизович поставил все номера для выпускного. Я уже начала стажироваться и работать в ГАТОБе. Потом, когда Аюханову нужен был костяк для создания своего коллектива, я была там в числе первых, безусловно. Я работала в театре и параллельно в том же здании мы занимались с Булатом Газизовичем, как только освобождался зал. В 1967 году он выпустил свой мужской класс и создал «Молодой балет Алма-Аты».

— То есть Вам было интересно, что человек делает новое? Вы не мечтали о классическом репертуаре?

— Я с удовольствием работала в оперном театре. Танцевала невест в «Лебедином», подружек в «Жизели», тройку нимф в «Вальпургиевой ночи», паненку в «Бахчисарайском фонтане» и другие партии. Но все это время я еще работала и с Аюхановым (рисунки 1).



Рисунок 1— Н. Гончарова и Б. Ешмухамбетов.
Сцена из балета «Кармен-сюита»
Ж. Бизе — Р. Щедрина в постановке Б. Аюханова

Мы готовили программу. Хотя потом меня приглашали Даурен Абилов, Заурбек Райбаев, даже Владимир Бурцев. Причем последний сказал так: «Как только ты принимаешь приглашение, я тут же выписываю репетицию «Лебединого»». А я себя уже не представляла без «Молодого балета». Но надо отметить, что в репертуаре ансамбля были вариации или па-де-де из мировой классики и мы исполняли их на своих концертах и на гастролях.

— *Бывало ли такое, что Вы предлагали Б. Г. Аюханову другую роль, чем ту, на которую он Вас назначил?*

— Я всегда шла за Аюхановым как за руководителем. Бывали такие моменты, когда я хотела одну партию, а он предлагал мне другую в одном и том же балете. Хотя мне казалось, что мне больше подходит другая партия, что я смогу это исполнить, но он так не считал.

. Я очень хорошо понимала Аюханова, как художника, как творца, его взгляды; видела мысли, которые он хотел воплотить. Мне было комфортно. Так прошло восемнадцать лет. Я в принципе мыслила так, что потом останусь и буду работать педагогом-репетитором в театре. А ему такая мысль в голову не пришла. В этом мы с ним не сошлись [смеется].

— *Как повлиял на Вашу жизнь Булат Газизович Аюханов?*

— Его роль в становлении нас как личностей огромна. Мы были интернатскими детьми, которые особо никому не были нужны в плане развития нашего внутреннего мира. Когда мы начали с ним работать, он стал нас образовывать, открывал нам мир, расширял кругозор, заставлял мыслить, слушать музыку, даже в какой-то степени вникать в репертуарную политику театра. (рисунки 1).



Рисунок 2. Н. Гончарова и Б. Аюханов. Сцена из балета «Кармен-сюита». 1969–70

Когда мы приезжали в новые города, он вел нас в художественные и краеведческие музеи, на концерты симфонической музыки, в драматические и оперные театры. Всеми силами старался, чтобы мы могли позаниматься в оперном театре с другими артистами. Не знаю, как у

других, но у меня глаза открывались. Поэтому мы за ним и шли. Считаю, что этот его вклад в наше развитие неоценим. Я бы никогда не знала столько музыки, композиторов, писателей, если бы не он. Сейчас я тоже с удовольствием узнаю все новое, как губка, все впитываю. Мне всегда интересно узнать что-то сверх того, что я знаю и умею.

Если сейчас спросить у наших студентов что-нибудь про музыку, под которую они танцуют или под какую ставят, они не всегда ответят, потому что не интересуются этим совсем. Делают в своих постановках какие-то непонятные компиляции из современной или классической музыки, не всегда грамотно смонтированные.

Помню, когда работая в «Молодом балете», мы развлекались тем, что вспоминали в свободное время или на перерывах классические вариации. (рисунки 3).



Н. Гончарова и Б. Ешмухамбетов. Pas-de-deux из балета «Корсар» Л. Минуса. Конец 1970-х

Из «Лебединого», «Спящей красавицы», «Бахчисарайского фонтана» — танцевали все подряд. Другой вопрос, конечно, как мы это делали [смеется]. А сейчас вот если говорить о студентах — у них есть предмет «Хореографическое наследие». То, что им дают, они еле-еле учат. А потом уже не помнят

через полгода вообще ничего. У них хореографическое наследие идет рано, надо на третьем-четвертом курсах. Потому что те, что пришли на факультет не из училища, еще не вникли в учебный процесс, они не совсем понимают, находятся в какой-то прострации. Запоминают хореографический текст, не осмысляя его, изучая «Дон Кихота» или «Спящую красавицу». Но это им ни о чем не говорит. А те, кто из училища, они вроде должны понимать, но им как-то все равно... Такое часто бывает. Уверена, что в профессию педагога или хореографа надо приходиться осмысленно, с опытом работы, а не сразу после училища.

У меня все сложилось так, что я занималась всегда тем, чем я хотела и у меня всегда стояла цель — сделать свою работу как можно лучше, чтобы мне самой было приятно и интересно. Я сейчас студентам пытаюсь что-то донести. Почувствовать тягу, стремление к этому предмету [*«Теория и методика преподавания классического танца»*]. — прим. Д. У.], понимать это, какое движение из какого выходит и почему именно так происходит. Вот этот алгоритм, когда его постигнешь — это такое удовольствие, мне самой становится интересно. Так хочется, чтобы они это поняли, чтобы они почувствовали, что к чему и у них у самих все получится. Нам давали только материал, что в учебнике есть. Мы писали конспекты, мы получали информацию — вот это должно так исполняться и никак не по-другому. Когда я начала уже преподавать, у меня цепочка начала выстраиваться, откуда и почему это именно выходит. Говорю студентам: «Вы не зубрите, вы постарайтесь понять, и этот алгоритм будет выстраиваться из логики».

Интересно то, что я до сих пор еще во многих вещах не уверена, мне кажется, что можно найти новые варианты исполнения движения. Я открыта новому.

— *Кто еще повлиял на Вас в профессии?*

— Я помню, как к нам в «Молодой балет» приезжала Наталья Дудинская. У меня уже были сознательный возраст и достаточный опыт. Я совсем по-другому вникала в детали исполнения движения, о которых она рассказывала. Вслушивалась в ее слова о нюансах. Приезжали Борис Мягков, Олег Соколов, Алла Осипенко, Джон Марковский.

Помню, как у нас ставил Александр Полубенцев, которого дважды приглашал и наш факультет [Факультет хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова — прим. Д. У.] с мастер-классами. Он, молодой и яркий, ставил хореографию, которая не была чисто классической в ее традиционном понимании. У него было какое-то свое видение. Было исключительно интересно с ним работать. Когда мы недавно встретились, я на него как на балетмейстера до сих пор смотрела с восторженными глазами.

Еще на меня произвел большое впечатление Рамазан Бапов, когда он трудился в училище (*Рисунок 4*).



Рисунок 4. Н. Гончарова и Б. Ешмухамбетов. Pas-de-deux из балета «Корсар» Л. Минуса. Конец 1970-х

Я пришла туда работать в 1987 году: в то время он как раз ставил балет «Тщетная предосторожность». Я много ходила на его репетиции, наблюдала, как он показывали партии. У него каждый такт и разные, казалось бы, элементарные классические движения, например, glissade, pas de chat, были осмысленны и содержательны. Все постановлено предельно музыкально и исполнялось так же, а мизансцены должны были соотноситься по движениям с сюжетом спектакля. Он очень скрупулезно работал. Для меня это было целым открытием! Вот как надо работать над партиями. Их не надо «шпарить» и крутить по восемь, двенадцать пируэтов или фуэте; не надо прыгать выше и сильнее. Надо придавать всему осмысленность и значимость.

Рамазан Саликович останавливал учеников, объяснял им, что он хочет видеть. Делал это очень интеллигентно — так же, чем он поражал на сцене — аристократичной подачей роли. Он преподносил себя ненавязчиво, культурно, очень естественно и очень сдержанно.

Так он работал и с учениками, и с артистами. На репетициях он никогда не повышал голоса. Он объяснял, как надо сделать. Просил повторить какой-то необходимый фрагмент, говорил, что хорошо исполнено, что плохо. Его подход заключался в том, что лучше остановить и поговорить: «Вот учти, ты здесь не дождал, здесь перевертелся» и прочее. У него на удивление хватало терпения в отличие от артистов, которым лишь бы поскорее станцевать и пойти отдыхать.

— Закончился спектакль. Какие у Вас ощущения?

— Иногда было чувство удовлетворения. Ты выложились полностью, донесла, что хотела, до зрителя. Бывали и такие спектакли, после которых хотелось «повеситься» [смеется]. Это не сделала, то не сделала, там «ляп» и прочее. Всегда была к себе очень требовательна. Я чаще находила в себе больше плохо исполненного, чем прекрасно станцованного. «Прекрасно» — пожалуй, ничего [смеется].

Мне до сих пор снится, что я сейчас должна исполнить спектакль «Кармен». Стою уже в костюме за кулисами и не могу завязать тесемки. Музыка играет, остается два такта, надо выбегать на сцену, а я не успеваю.

Или вот еще недавно был сон. Танцую какую-то партию и хочу, чтобы это видел Аюханов. Чтобы он оценил, чтобы он увидел, что я могу, что я все еще могу.

— Наталья Львовна, Вы довольны своей «балеринской» судьбой?

— Мне очень повезло в жизни. Тогда другие были времена, другие эталоны в хореографии. Вот сейчас, когда я свои записи смотрю, которых всего-то раз-два-три, я сразу говорю: «Никому это не показывайте!» Очень недовольна собой. Но в целом считаю, что все сложилось, как сложилось, но сложилось удачно. Мне комфортно было, я никогда не шла и не добивалась того, что я не могу сделать: «Дайте мне, я хочу!» Я считала, что свои желания должна оправдать. Если какие-то партии мне не давали, я с этим мирилась. Считала, что это моя недоработка, что я еще не соответствую, и отпускала это. Да, конечно, мне многое хотелось станцевать. Как без желаний можно жить на свете? [смеется] Всегда чего-то хочется! (Рисунок 5)



Рисунок 5. Н. Гончарова и Б. Ешмухамбетов. Pas-de-deux из балета «Корсар» Л. Минуса. Конец 1970-х

— Какие качества Вы цените в людях?

— Умение хорошо работать. Людей, которые имея природные склонности к чему-то, оправдали их. Я не люблю дилетантов. Еще человек должен быть порядочным. Вот сейчас о порядочности говорят очень мало студентам. Они понятия не имеют об этом. По-моему, это самое главное: если человек порядочный, он никогда не сделает подлость, не обманет, не «пойдет по трупам». Я говорю о настоящей порядочности, не «показушной». А ведь зачастую люди тоже разными способами добиваются своих целей.

— Наталья Львовна, расскажите, пожалуйста, о своем опыте работы в Париже.

— Мне туда предложили поехать дать мастер-классы Фридерик Одэгон и Паскалина Ноэль, которые работали в середине 1990-х у нас в хореографическом училище. А потом меня пригласила к себе мадам Станлова. Ее большая школа базировалась в знаменитом Salle Pleyel, у нее был целый этаж. Я туда поехала в сентябре 1999 года и работала около полугода. Жила на острове Ситэ, доезжала до школы на метро. Мадам Станлова дала мне детей пятого-шестого года обучения. Дети были очень послушными, исполнительными и крайне дисциплинированными. Отличалась эта школа тем, что у них принято «прогонять» уроки, а не как у нас — останавливаться на отработке определенного движения, доводить его до филигранного исполнения. Интересно вспомнить это время.

Еще у меня там была группа тех, «кому за...» Среди них занималась бывшая артистка балета, танцевавшая когда-то фольклорные танцы — ей было 82 года. Она обожала вращения, хотя я с

ужасом на это смотрела: мадам так лихо и много вращалась — было страшно, что она сейчас у меня куда-нибудь «завертится»...

— Что Вы думаете о состоянии балета в Казахстане?

— Об этом я могу судить по гастроям двух театров из Астаны. В феврале 2018 года театр «Астана Опера» привез два спектакля «Манон» Кеннета Макмиллана и «Собор парижской богородицы» Ролана Пети. Эти балеты не новые, их уже многие танцевали и видели. Мы смотрели множество фрагментов в прекрасном исполнении. И тут — наши танцуют. У меня была опаска: придешь и увидишь провинциальный балет. Но когда я посетила спектакль, получила большое удовольствие и была очень впечатлена. Все четко отработано, солисты исполняли партии прекрасно. Это великолепный уровень для Казахстана. Они сейчас часто гастрюлируют. В Астане я видела «Баядерку», когда ездила руководителем на предметную олимпиаду в КазНАХ. Мы только оставили вещи в отеле после самолета и сразу на спектакль (мне мои ученицы, ныне артистки балета купили билет). Я все увидела, всем довольна: прекрасно показаны были и эмоции, и техника. Уровень у театра очень высокий.

Что касается театра «Астана Балет», помню, что они приезжали через три месяца после «Астана Опера». Я смотрела несколько спектаклей. В первых, мне очень понравился уровень исполнения «Серенады» Дж. Баланчина, все точно выстроено, отработано. Очень интересный спектакль «Саломея» Мукарам Абубахриевой. Там мне понравилась Айжан Мукатова, еще хорошо танцевали Казбек Ахмедьяров, Фархад Буриев. Исполнители были

великолепными и балет хорошо сделан.

— А как Вам Уильям Форсайт?

— Форсайт! Когда я увидела, что сделали в «Астана балете» с этим балетом, меня это все захлестнуло, задело. Так важно отношение артистов к тому, что они делают на сцене. Они выкладывались полностью, на них смотреть было одно удовольствие.

— То есть Вы приветствуете танец, даже если он не классический, главное, чтобы это было красиво?

— Да!

— Как насчет уровня балета в Алматы?

— Хороший уровень танца у нас был во времена М. Кадыровой, Б. Смагулова, М. Тарланова, Г. Туткибаевой, Г. Алиевой и немного раньше. Теперь современная молодежь разъехалась, многие в Астану переехали. Чтобы была хорошая труппа, надо работать. Все, кто ленится — они тянут труппу вниз. Раз ты пришел в театр — работай, не отлынивай, какая бы ни была у тебя зарплата — ты же сам это выбрал, ты сам пришел на эти условия. У нас в театре [в «Молодом балете». — прим. Д. У.] никогда такого отношения не было.

— Наталья Львовна, Ваши рассуждения и мысли, конечно, получат определенную рефлексию у читателей. Но все-таки есть ли у Вас какое-то пожелание для будущих артистов, будущих педагогов?

— Я вот такой рецепт даже побоюсь высказать, выдать. Потому что ведь у людей всякое бывает, у каждого своя судьба. Они доходят до какого-то уровня. Много зависит от образования, от жизненного опыта. Поэтому сказать «делай вот так и все получится», невозможно. Я считаю, что каждый человек должен делать то, что он любит,

то, что ему интересно и старается в этом добиться более высокого уровня, чем имеет. Я пытаюсь этому научить своих студентов, чтобы они искали это зерно, чтобы думали, как оно прорастает и что должно из этого получиться. И еще — почему случилось, что из него уже выросло «такое»? Когда педагогу не нравится своя работа, то и студентам не будет нравиться. Современную молодежь трудно привлечь, но можно заразить и увлечь своей любовью к профессии.

Не надо останавливаться на достигнутом, считать, что уже все закончено, что можно «почивать на лаврах», «дайте мне любого, могу научить». Все равно существует что-то большее, чем ты знаешь. Вот к этому надо стремиться (рисунки 6, 7).

Заключение.

Наталья Львовна Гончарова любит свою работу. Она очень эмоционально реагирует на любые темы, связанные со студентами. Вкладывая всю душу

в молодых ребят, она делится с ними своим богатым опытом, дарит им то, что ей дорого. При этом она никогда не останавливается на достигнутом, все время находясь в поиске оригинального и необычного в педагогике. Н. Л. Гончарова открыта новым мыслям, новым методикам, которые иногда создает сама.

В беседе с Н. Л. Гончаровой раскрывается ее творческая жизнь в коллективе «Молодой балет Алма-Аты», она рассказывает о роли Б. Г. Аюханова в ее жизни, о своих взглядах на хореографическое образование и современных студентов. Читатели через судьбу балерины могут познакомиться с историей казахского балета и ее современное состояние. Интервью будет интересно начинающим педагогам хореографии и студентам хореографических факультетов. Статья включает фотографии из личного архива Н. Л. Гончаровой.



Рисунок 6. Наталья и Вячеслав Гончаровы. Pas-de-deux Дианы и Актеона из балета из балета «Эсмеральда» Ц. Пуни. 1979–80



Рисунок 7. Н. Гончарова и Б. Ешмухамбетов. Pas-de-deux из балета «Корсар» Л. Минуса. Конец 1970-х

Д. Д. Уразымбетов

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

АРМАНЫН АҚТАУ ҮШІН ӨМІР СҮРУ. НАТАЛЬЯ ГОНЧАРОВАМЕН СҰХБАТ

Аңдатпа

Автор Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген әртісі, Қазақстан Республикасының білім беру ісінің құрметті қызметкері, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының хореографиялық білім кафедрасының профессоры Н. Л. Гончаровамен болған әңгімеде атақты қазақстандық балерина мен хореография пәнінің мұғалімінің шығармашылық өміріне қатысты сұрақтарға тоқталады.

Сұхбат кейіпкері оның балеттегі жолын, өзінің өміріндегі Б. Аюхановтың рөлін еске түсіреді және хореографиялық білім туралы әңгімелейді. Әңгімеде балерина тағдыры арқылы қазақ балетінің тарихы ашылады, оның қазіргі тарихы баяндалады.

Түйін сөздер: Наталья Гончарова, қазақ балеті, Болат Аюханов, Өнер академиясы, Абай атындағы опера және балет театры, Алма-Ата жас балеті, хореография факультеті, студенттер-хореографтар, балет педагогикасы

D. D. Urazymbetov

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

TO LIVE UP TO YOUR DESIRES.

INTERVIEW WITH NATALIA GONCHAROVA

Abstract

In a conversation with Natalya L. Goncharova — the honored artist of the Kazakh SSR, honorary worker of education of the Republic of Kazakhstan, professor of the Department of Choreography Education of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, the author raises questions about the creative life of the famous Kazakh ballerina and teacher of choreography. The heroine of the interview recalls her path in ballet, the role of Bulat Ayukhanov in her life and talks about modern choreographic education. In the conversation, through the fate of the ballerina, the history of the Kazakh ballet is revealed and its modern history is highlighted.

Keywords: Natalya Goncharova, Kazakh ballet, Bulat Ayukhanov, Academy of Arts, Abai Opera and Ballet Theater, young ballet of Alma-Ata, faculty of choreography, student-choreographers, pedagogy of ballet

Сведения об авторе:

Дамир Дүйсенович Уразымбетов — руководитель научно-редакционного отдела, старший преподаватель кафедры режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, балетмейстер-постановщик Государственного академического театра танца Республики Казахстан, кандидат искусствоведения.
e-mail: lenida@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Дамир Дүйсенұлы Уразымбетов — Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ғылыми-редакциялық бөлімінің басшысы, хореография режиссурасы кафедрасының аға оқытушысы, Қазақстан Республикасы мемлекеттік академиялық би театрының балетмейстері, өнертану кандидаты.
e-mail: lenida@mail.ru

Author's bio:

Damir D. Urazymbetov — head of the Scientific-Editorial Department, senior lecturer at the department of choreography directing of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, choreographer at the State Academic Dance Theater of the Republic of Kazakhstan, PhD in Arts.
e-mail: lenida@mail.ru

Мазмұны / Оглавление / Table of Content

PHILOSOPHY

K. Turemuratova SOCIO–CULTURAL BASIS OF POLITICS IN A MULTI– CONFESSIONAL SOCIETY.....	7
--	---

ART STUDIES

Ф. Мир–Багирзаде БАЛЕТ «ДЕВИЧЬЯ БАШНЯ» И СВЯЗАННЫЕ С НИМ СИМВОЛЫ	14
--	----

PEDAGOGY

М. Ф. Муканов, Б. С. Тургынбай, Б. Т. Досжанов САКРАЛЬНО– МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ВСАДНИКА НА КОНЕ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО ГОБЕЛЕНА.....	29
---	----

S. N. Mohammadi THE ROLE OF WOMEN IN MODERN THEATER OF AFGHANISTAN.....	47
---	----

G. Maliknezhad THE CHALLENGES OF MUSIC EDUCATION IN AFGHANISTAN.....	57
---	----

E. Jafarov THE CREATIVE WORK OF VAGIF IBRAHIM AS A BIFURCATION POINT FOR WESTERN AND EASTERN THEATRES.....	67
--	----

Ж. А. Маматкосимов УЗБЕКСКИЕ НАРОДНЫЕ СЕЗОННЫЕ ПРАЗДНИКИ КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ СВОЕОБРАЗИЯ.....	73
---	----

М. Н. Ахманов СПЕКТАКЛЬГЕ ДАЙЫНДЫҚ ПРОЦЕССТЕРІНДЕ ТЕАТР АКТЕРІНІҢ М.ЧЕХОВ ҰСЫНҒАН ТӘСІЛДЕРДІ ИГЕРУІ МӘСЕЛЕСІ.....	80
---	----

Қ. Ж. Тустикбаев ТЕАТР ӨНДІРІСІНІҢ ҰЙЫМДАСТЫРУЫ, ҚҰРЫЛЫМЫ МЕН БАСҚАРУЫ.....	89
---	----

PEDAGOGY

Z. Makazhanova PROFESSIONAL USE OF ENGLISH IN SCIENTIFIC SPHERE.....	97
--	----

REVIEW

Г. В. Томский, Б. Ж. Қоқымбаева ӨНЕР, ТЕАТР ЖӘНЕ ӘДЕБИЕТТЕГІ АТТИЛА БЕЙНЕСІ.....	107
--	-----

Д. Д. Уразымбетов ЖИТЬ ТАК, ЧТОБЫ ОПРАВДАТЬ ЖЕЛАНИЯ. ИНТЕРВЬЮ С НАТАЛЬЕЙ ГОНЧАРОВОЙ	116
--	-----

ҚОСЫМША/ ПРИЛОЖЕНИЕ/ APPENDIX

Ф. Мир-Багирзаде¹

БАЛЕТ «ДЕВИЧЬЯ БАШНЯ» И СВЯЗАННЫЕ С НИМ СИМВОЛЫ

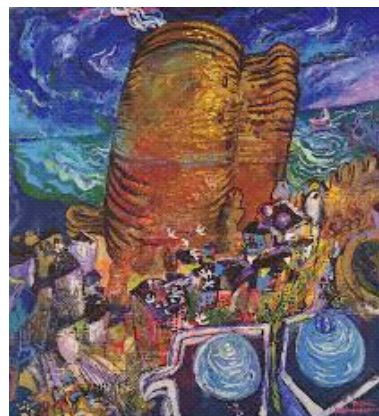


Рисунок – 1,2,3. Девичья башня в картинах Тогрула Нариманбекова.

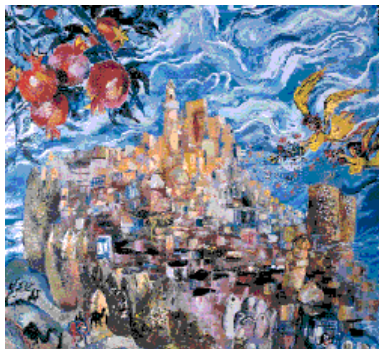
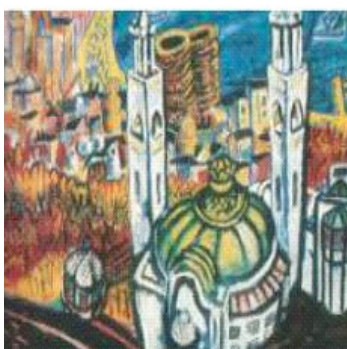


Рисунок – 4,5, 6. Девичья башня в картинах Тогрула Нариманбекова.



Рисунок – 7,8. Девичья башня в картинах А.П.Боголюбова



Рисунок – 9, 10. Девичья башня в картинах А.П.Боголюбова

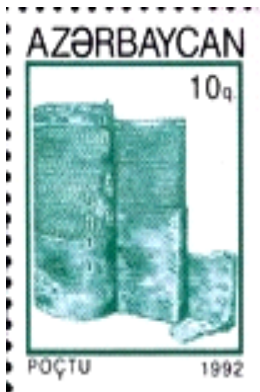


Рисунок – 11, 12, 13, 14. Марки СССР и Азербайджана, посвящённые Девичьей башне.

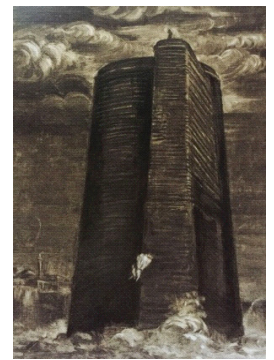
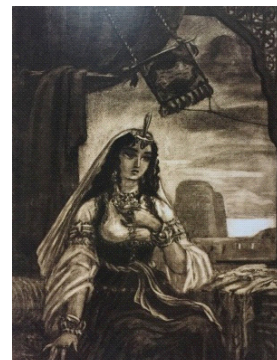
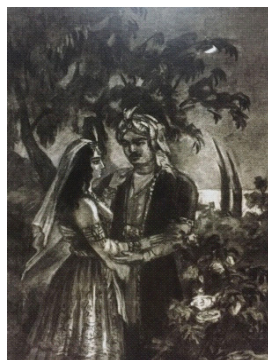
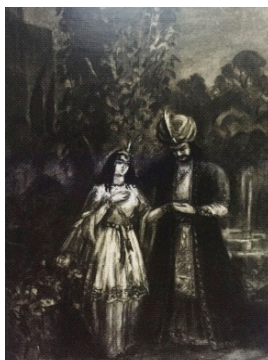


Рисунок – 15, 16, 17, 18. Иллюстрации М. Рахманзаде к произведению Д. Джаббарлы «Девичья башня»

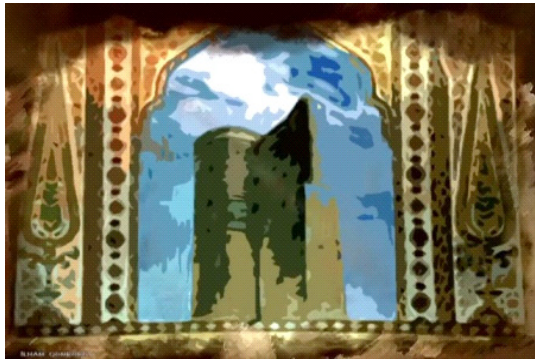


Рисунок – 19. Занавес балета «Девичья Башня».



Рисунок – 22. Гольянаг.



Рисунок – 20, 21. Приготовление к свадьбе.



Рисунок – 23. Гольянаг и кормилица Айпери. Рисунок – 24. Гольянаг и Полад



Рисунок – 25, 26, 27. Гольянаг и Полад.

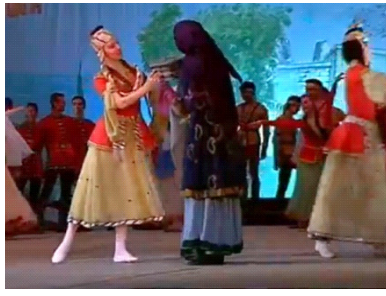


Рисунок – 28. Полянаг и Полад. Рисунок 29, 30. Свадебные торжества..



Рисунок – 31, 32, 33. Свадебные торжества.



Рисунок – 34, 35, 36. Свадебные торжества, танцы.



Рисунок – 37, 38, 39. Свадебные торжества, танцы.



Рисунок – 40, 41. Свадебные торжества, танцы. Рисунок 42. Невеста Полянаг.



Рисунок – 43. Полянаг и Полад. Рисунок 44. Джахангир–хан. Рисунок 45. Джахангир–хан неумолим



Рисунок – 46, 47, 48. Повязка Полянаг, которую Джахангир–хан разлучает Полянаг и Полад показывают Джахангир–хану.



Рисунок – 49, 50, 51. Во дворце хана готовятся к свадьбе Полянаг и Полад.



Рисунок – 52. Полад убивает Джахангир–хана.

Рисунок – 53. Полянаг со скорбью на лице

Рисунок – 54. Полад прижимает к губам шарф Полянаг

М. Ф. Муканов, Б. С. Тургынбай, Б. Т. Досжанов

**САКРАЛЬНО–МИФОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
ВСАДНИКА НА КОНЕ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО ГОБЕЛЕНА**



Рисунок 1: Х.Ороско. Кони (<http://baci1.livejournal.com/10274.html>)



Рисунок 2. А. и С.Бапановы. Воин. 2000 г
(В альбоме–каталоге: Сауле & Алибай Бапановы. Алматы, 1999. С. 32)



Рисунок 3, – А. и С.Бапановы. Стрелец. 2007 г. 205 х 295 см
(В каталоге: Алибай, Сауле, Агын, Ая Бапановы. – Алматы, 2010, – с. 28 – 29.)



Рисунок 4. – А. и С.Бапановы. Стрелец. 2007 г. 205 х 295 см
(В каталоге: Алибай, Сауле, Агын, Ая Бапановы. – Алматы, 2010, – с. 28 – 29.)



Рисунок 5. А 31. Б. Досжанов. Воин ветра. 2013 г. 125 х 125 см (В каталоге к выставке художников по гобелену: Тюркские образы Евразии. Алматы. 2016. С. 47)

N. Mohammadi

THE ROLE OF WOMEN IN MODERN THEATER OF AFGHANISTAN



Figure – 1. Performances of (Rights are Not Given; They Are Taken) in fall 2011.



Figure – 2. Performances of (Rights are Not Given; They A



Figure – 3. (Afghan Girls group Theater)

Д. Д. Уразымбетов

**ЖИТЬ ТАК, ЧТОБЫ ОПРАВДАТЬ ЖЕЛАНИЯ.
ИНТЕРВЬЮ С НАТАЛЬЕЙ ГОНЧАРОВОЙ**



Рисунок 1– Н. Гончарова и Б. Ешмухамбетов.
Сцена из балета «Кармен-сюита»
Ж. Бизе – Р. Щедрина в постановке Б. Аюханова



Рисунок 2. Н. Гончарова и Б. Аюханов. Сцена из балета «Кармен-сюита». 1969–70



Рисунок 3. Н. Гончарова и Б. Ешмухамбетов. Pas-de-deux из балета «Корсар» Л. Минуса. Конец 1970-х



Рисунок 4. Н. Гончарова и Б. Ешмухамбетов. Pas-de-deux из балета «Корсар» Л. Минуса. Конец 1970-х



Рисунок 5. Н. Гончарова и Б. Ешмухамбетов. Pas-de-deux из балета «Корсар» Л. Минуса. Конец 1970-х



Рисунок 6. Наталья и Вячеслав Гончаровы. Pas-de-deux Дианы и Актеона из балета из балета «Эсмеральда» Ц. Пуни. 1979–80



Рисунок 7. Н. Гончарова и Б. Ешмухамбетов. Pas-de-deux из балета «Корсар» Л. Минуса. Конец 1970-х

Подписано в печать 19.09.2019. 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 ҚазНАИ им. Т. К.Жургенова
г. Алматы, ул. Каблукова, 133