

Central Asian Journal of Art Studies

Central Asian Journal of Art Studies

1 / 2018

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

**ЦЕНТРАЛЬНО–АЗИАТСКИЙ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ №1 2018**

УЧРЕДИТЕЛЬ

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кабыл Халыков

зам. главн. редакт., д. филос. н., проф., проректор по науч. работе КазНАИ им.Т. Жургенова (Казахстан)

Нигора Ахмедова

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

Биргит Беумерс

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

Ритта Джердималиева

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

Адриан Еакинс

Go4 English Consultancy, г. Сомерсет (Великобритания)

Райхан Ергалиева

д. искусствовед, зав. отд. изобразительного иск-ва Инст. лит-ры и искусства им. М. Ауэзова (Казахстан)

Стивен Каффи

доктор PhD Техасского университета A&M (США)

Сара Кузембай

д. искусствоведения, проф. КазНАИ им.Т. Жургенова, член корр. НАН РК (Казахстан)

Серик Нурмуратов

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

Бахыт Нурпеисд.

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

Иоханнес Рау

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

Масако Сата

профессор университета Нихон (Япония)

Мурат Сабит

доктор философских наук, профессор Алматинского университета энергетики и связи (Казахстан)

Ееро Тараст

доктор, профессор Университета Хельсинки (Финляндия)

Шалабаева Гульмира

Заслужен. деят. РК, д. филос. н., проф., директ. ГМИ им. А. Кастеева (Казахстан)

Михай Фрешли

доктор PhD, доцент Западно-Венгерского Университета г. Сомбатхей (Венгрия)

Рафис Абазов

профессор Колумбийского университета г. Нью-Йорк (США)

Жоулт Хусти

доктор PhD, доцент Печского Университета (Венгрия)

Молдияр Ергебеков

доктор PhD, доцент Университета им. Сулеймана Демиреля (Казахстан)

Андроника Мартонова

рук. сектора Экранных иск. Инст. искусствоведения Болгарской Акад. Наук, г. София (Болгария)

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 Сорокина Юлия
Курманбаева Куралай
Аубакир Нуркен

Корректоры Айткүлова Жаңыл
Шумских Елена

Дизайн Серикаева Жанар

Беттеген Земзулин Павел

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

© T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts © Авторы

ЦАИЖ публикует статьи оригинальных исследований, теоретические статьи, и содержательные обзоры по темам искусства (театр, кино, музыка, изобразительное и прикладное искусство, архитектура, современное искусство), искусствознания (история, теория, критика), высшей школы искусства (педагогика, инновации), искусства в социально-гуманитарных и философских науках.

Журнал выходит 4 раза в год. Редакция предполагает выпускать как регулярные так и тематические номера. Каждый номер включает: научные статьи, результаты исследований, а также обзоры (ревью) книг, выставок, спектаклей, фильмов.

Целью ЦАИЖ является предоставление площадки для обмена идеями о новых тенденциях, которым нужно уделять больше внимания. Журнал рассмотрит предложения для укрепления наших целей.

CENTRAL ASIAN JOURNAL OF ART STUDIES
№1 2018

FOUNDER

T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

EDITORIAL BOARD

Kabyl Khalykov

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

Gaukhar Aldambergenova

Doctor of Pedagogical Science, Professor, First Vice Rector
Kazakh National Academy of Choreography (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 Science, Professor of T. Zhurgenov
KazNAA (Kazakhstan)

Adrian Eakins

Go4 English Consultancy (Somerset, UK)

Raikhan Yergalieva

Doctor of Art, Head of Department Fine Arts of the Institute of
Art and Literature M. Auezova (Kazakhstan)

Stephen Caffey

Dr. PhD, Texas A&M University (USA)

Sara Kuzembai

Doctor of Arts, Professor T.Zhurgenov KazNAA,
Corresponding member NAS RK (Kazakhstan)

Serik Nurmuratov

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

Bakhyt Nurpeis

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

Johannes Rau

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

Masako Sato

Department of International Liberal Arts, College of
International Relations, Nihon University (Japan)

Murat Sabit

Doctor of Philosophy, Professor, AUPET (Kazakhstan)

Eero Tarasti

Dr., Professor, University of Helsinki (Finland)

Gulmira Shalabayeva

Honored Artist of the Kazakhstan, Professor, Dr. of
Philosophical sciences, Director of Kasteyev State Museum of
Art (Kazakhstan)

Mihaly Fresli

Dr. PhD, associate professor of the University of West Hungary
(Szombathely, Hungary)

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)

Andronika Martonova

Sector Manager of Screen Arts Institute of Art Bulgarian
Academy of Sciences (Sofia, Bulgaria)

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

Yulia Sorokina
Kurmanbayeva Kuralai
Nurken Aubakir

Correctors

Zhanyl Aitkulova
Elena Shumskikh

Design

Zhanar Serikpayeva

Page Makeup

Pavel Zemzulin

127 Panfilov str. 050000, Almaty, Kazakhstan
+7 (727) 272 0499 | caj.artstudies.kaznai@gmail.com | <http://cajas.kz/>

© T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
© Authors

CAJAS publishes papers of original research, theoretical articles, and substantive reviews of topics central to Arts (theater, cinema, music, visual and decorative arts, architecture, contemporary art), Art Studies (history, theory, art criticism), Higher Education in Art studies (art pedagogics and innovations), Art in Socio-humanitarian and Philosophy Sciences.

The journal is published quarterly and is peer-reviewed. The editors plan to publish both regular and thematic/special issues. Each issue includes: research articles, results of research/studies and reviews for books, exhibitions, performances, films etc.

CAJAS's aim is to provide a platform to exchange ideas on new emerging trends that need more focus and boost and will consider proposals that strengthen our goals.



К ТЕОРИЯМ МИФО- ТВОРЧЕСТВА

МРНТИ 18.07.65

Ш. К. Кусаинов¹

¹Казахская национальная академия искусств
им. Т. Жургенова,
г. Алматы, Казахстан

К ТЕОРИЯМ МИФОТВОРЧЕСТВА

Аннотация

Миф – это достоверный здесь и сейчас анонимный нарратив. Мифы остаются действенными, полноценными мифами только до тех пор, пока не оказываются опубликованы с указанием имени автора публикации. Во втором случае, если речь идет о фольклоре, указанием наименования этноса. Тотальное доминирование устного мифотворчества в доисторическое время не завершилось с появлением письменности. Миф почти исчез с появлением типографий и средств массовой коммуникации. Активное вторжение в сферу коммуникаций интернета с его анонимными никами вызвало ренессанс мифотворчества.

Ключевые слова: миф, интернет

Введение.

В философии доминирует представление о мифе как о форме культуры, воспроизводящей в вербальном виде архаические воззрения древних и современных первобытных народов о явлениях природы, мироустройстве и их верованиях. Ключевое слово здесь «первобытный». Оно крайне условно и в то же время откровенно выдает

узость и поверхностность подобных формулировок. К тому же, определения из ряда «первобытный человек», «первобытное общество», «первобытные народы», не зависимо от степени примитивности бытования, однозначно дискриминационны и унижительны в духовном и культурном планах.

Методы

Ф. Боас, рассматривая интеллект в своей монографии «Ум первобытного

человека» [1] утверждал, что при всех попытках охарактеризовать ум первобытного человека принимаются в расчет лишь стадии культуры, и результаты этих попыток определить характерные различия между первобытным и цивилизованным обществами имеют сомнительную ценность. Выводя за скобки достижения современных технологий, ученый отмечает, что способности в области искусства людей первобытного общества нисколько не уступали творческому потенциалу цивилизованных народов. В доказательство этого Ф. Боас приводит мысль известного психолога К. Штампа, утверждавшего, что в музыке и в декоративном рисунке представителей первобытного общества присутствует такая сложность ритмической структуры, которая недоступна многим продуктам современного народного искусства. Особенно в музыке эта сложность столь велика, что даже опытные виртуозы оценивают попытки воспроизвести ее как испытание своего исполнительского мастерства.

Ум – это наработанное качество мозга. Ум позволяет субъекту оценивать окружающую его действительность и изменения, связанные с ней. И, опираясь на врожденные и приобретенные инстинкты, а также память, выполнять жизнеобеспечивающие действия. Умом обладают и человек, и животные, и птицы. Антропогенез поднял человекообразных обезьян, без сомнения, обладавших незаурядным умом, до уровня Человека разумного – Homo sapiens. Разум – это способность ума изменять материю (например, изготавливать из глины посуду), видеть и конструировать новую действительную

и виртуальную реальность (например, строить города на земле или на мониторе компьютера), придумывать знаки и воздействовать ими на психику других людей (например, писать письма и книги).

Результаты

Новые исследования в мифологии включают в ряд признаков архетипической конструкции мифа и анонимность мифотворчества, как черту классического мифа [2]. К этой мысли привел очевидно и тот неоспоримый факт, что мифы представляются как результат деятельности сознания неопределяемого коллективного автора – коллективного разума.

Анонимность допускает, что слово принадлежит не человеку, а исходит от каких-то высших или иных существ и сущностей, и даже от неодушевленных предметов. Иногда на это указывается прямо, чаще только подразумевается. Такое допущение приводит любой нарратив к иррациональному мировоззрению и, как следствие, к соответствующим ему неординарным эмоциям и действиям.

Основываясь на этом постулате, допустимо утверждать, что мифы остаются действенными, полноценными мифами только до тех пор, пока не оказываются опубликованы с соответствующим наименованием этноса, в массе которого они зародились и бытовали. В этом случае мифы уже начинают восприниматься как народный фольклор. Например, как германские или якутские эпосы, легенды, предания, поверия, сказки, сказания, былины и былички.

Если те или иные мифы записаны и опубликованы конкретными людьми с указанием своих имен, то с этого момента они становятся

авторизованными публицистическими или научными статьями. Так тысячи анонимных мировых сюжетов являлись натуральными мифами до дня издания их в академическом 2-х томном труде «Мифы народов мира» [3]. С этого времени они стали сборниками научных статей известных ученых. «Легенды и мифы Древней Греции» (1922) корректней следовало назвать книгой Н. Куна «Легенды и поверья Древней Греции», а «Мифы Древней Греции» (1992) – книгой «Верования Древней Греции», автором которой является Р. Грейвс.

Мифы – живая сущность. В среде своего естественного анонимного бытования они множатся, ветвятся, как ящерицы теряют свои хвосты и вновь их отращивают в коллективном разуме.

Дискуссия

Если же определенные личности когда-то утверждали или утверждают здесь и сейчас то, что какие-то мифические истины даны им свыше, то эти мифы приобрели или приобретают характер религиозных учений и неуклонно и самопроизвольно стремятся перейти из вербальной формы к письменным текстам. До восхождения пророка Моисея на гору Синай праведные правила человеческого общежития сотни лет присутствовали в самых разнообразных устных мифических сюжетах многих народов. Но после того, как Моисей заявил, что они даны ему Единым богом, они скоро стали письменной первоосновой иудейской веры. Коран зачитывался пророку Мухаммаду ангелом в течение 23 лет, и не мог быть после его смерти не записан последователями его вероучения как Святая книга ислама.

Наука и религии, сдвинув мифотворчество на край человеческого

бытия, маргинализировали миф, замкнули этот жанр в кругах достаточно изолированных сообществ и возрастных групп. В частности, мифы сегодня жизнедеятельны лишь среди детей и в среде не знающих письменности племён. К ним парадоксальным образом следует отнести и читателей сайтов и веб-страниц социальных сетей интернета, в которых настоящие имена авторов заменены никами. Очевидно, что именно анонимность ников вводит опубликованные в интернете сообщения о каких-то невероятных событиях или людях в категорию мифов и придает новый импульс мифотворчеству. Достаточно посмотреть в социальной сети «ВКонтакте» на мифы под никами «VikaVika», «GostGq», «Сталкер» и др. о непризнанном РПЦ святом отроке Вячеславе.

Согласно философской мысли последних десятилетий, высказанной, в частности, О. Жуковой, миф в том или ином виде присутствует в общественном и индивидуальном сознании, создавая целостный образ – картину бытия человека в мире истории и вечности и сегодня [4, 110 с.].

Один из крупнейших исследователей мифического сознания человека академик А. Лосев утверждал, что для метафизики мифа нужны доказанные положения, систематизированные выводы, терминологическая ясность и продуманность языка, анализ понятий [5, 43 с.]. Видится, что это крайне усложненное представление академической личности. И спорное. Хотя бы потому, что мифы выражаются обычно простонародным языком. И зачастую алогично. Герой мифа может быть вчера мертв, сегодня жив, а завтра появится без всякой на то причины в образе животного. При этом множество

мифов содержат свои логические линии сюжета. Однако такая логика мифа всего лишь формальна, условна, и, естественно, не относится к научной логике. Что же касается терминологии и доказательных положений мифов, то если они и продуманы, то во множестве случаев далеко не ясны всем, несмотря на то, что обычно используются бытовые и иерархические штампы. Миф, в отличие от научной дисциплины не нуждается в доказательствах. Суть мифов работает на доверии. Людям просто предлагается поверить.

Обычно мифотворцам достаточно реперных точек. Таких простых и обобщенных как: небо – это отец всего живого, а земля – мать; инопланетяне прилетают на летающих тарелках, и они уже живут среди людей. Сказанное не значит, что мифологическое познание мира для человека эпохи дописьменной истории, да и в просвещенные времена, дело простое. Нужна была и богатая фантазия, и нестандартность и даже странность мышления, вплоть до обусловленных психическими болезнями. Известно, что ряд творцов мифов прошедших веков являлись психически нездоровыми людьми, в частности, эпилептиками. Эти характеристики касаются и сегодняшних сектантов, активно занимающихся мифотворчеством для создания своего мистического образа.

Понятно, что знания человека дописьменной истории относятся к эпохе донаучной истории. Доисторическая личность не имела достоверных сведений ни о себе, ни об окружающем ее пространстве со всеми субъектами и объектами. Однако стремление к познанию мира в людях присутствовало изначально. Это и выразилось в создании мифов – различных

нарративов и сюжетов, содержащих различные умозаключения. И хотя они основывались на неполной индукции, все равно содержали свою достоверность для людей в определенной местности и в определенном времени.¹

Первобытное общество отождествляют с доисторическим обществом – периодом в истории человечества до изобретения письменности. Таким образом вне истории оказываются тысячелетия существования человечества. Возраст китайской цивилизации пять тысяч лет. Датировка керамической посуды, найденной на стоянке Баньпо, с явно смысловыми, но не читаемыми насечками, очевидно отсылающими к еще более древним мифам, указывает на 4.770 год до н. э. При этом письменные источники Китая появились всего три с половиной тысячи лет назад.

Формирование и векторы достоверности анонимного, иррационального нарратива начинают просматриваться еще в рисунках Мирового древа, обнаруженных на стенах пещер и на скалах всех континентов.

Психологии известен феномен, когда невероятное событие представляется реальным, когда оно оказывается пусть формально, но связано с реальным фактом. Рациональное мышление человека в попытках объяснить иррациональное отталкивается от того, что реально видит перед собой. Доверие возникает на лишь основе реально существующей достоверной вещи, текста и объекта или явления природы.

Доисторический человек видел возвышавшееся перед ним дерево и рационально делил его на крону, тянущуюся к небу, ствол и корни, скрытые в земле. Что и позволило

ему прийти к мысли о достоверности строения Вселенной в виде Мирового древа, корни которого находятся в подземном мире, видимый ствол в земном, а высокая крона – в небесном. Верхушка Мирового древа уходила в край Вечной жизни, а корни – в мир мертвых. Таким образом и появился практически у всех пранародов миф о Мировом древе и убежденность в его достоверности.

Нет смысла подчеркивать, что первые рисовальщики Мирового древа и рассказчики сюжетов, связанных с ним, относились к категории анонимных авторов. Но следует подчеркнуть, что они были без сомнения известны в своей среде и в свое время как вдруг появившиеся шаманы, жрецы, маги, знахари, колдуны, баксы... Они и стали растолковывать соплеменникам многие непонятные им события, вещи и болезни, аргументируя свои догадки знанием различных уровней Мирового древа. Интересно и то, что Мировое древо указывало и на отношения между шаманами, духами и обычными людьми. Как правило, права шаманов в том сообществе, где они жили – в Среднем мире живых, были достаточно широки, но и они имели свои границы. К примеру, известно такое табу: дух горы Каратаг запрещал хакасским шаманам говорить обратившимся за камланием к ним людям о старшинстве духов. Запреты для шаманов не исчезали и тогда, когда они или поднимались в Верхний мир духов, или опускались в Нижний. Например, им нельзя было там кормить своего духа-помощника неподходящей пищей.

Полезность Мирового древа не только в том, что этот универсальный миф позволил упорядочить знания об окружающем пространстве, но и в том,

что он открыл возможность все более и более усложнявшемуся человеческому разуму начать проникать в самые недоступные для живого человека миры. Путеводителями выступили те же шаманы и подобные им фигуры, присвоившие себе и магические способности. Вводя себя в состояние экстаза (пограничное состояние между реальностью и нереальностью) методом длительного танца или с помощью наркотических растений, они отправлялись в Верхний и Нижний миры, возвращались и рассказывали своим соплеменникам, что они видели и что нужно сделать для того, чтобы выжить, излечиться, добиться удачной охоты или победы над врагами. Рассказы эти явились новыми мифами, насыщенными драматическими переживаниями, знаниями и событиями, а также представлениями о первых космогонических схемах, в наше время определяемыми в физико-математической модели пространство-временного континуума. В тюркской мифологии Мировое древо Байтерек было связано с протекающей рядом с ним Мировой рекой времени.

Вертикаль Мирового древа и горизонталь Мировой реки времени составляют две пересекающиеся линии, и точка их пересечения указывает на то, что достоверное мифическое действие происходит не в прошлом и не в будущем, а здесь и сейчас.

Выше сказанное подтверждается и выводами видного теоретика мифологии Ж. Сореля (Georges Sorel) писавшего, что миф есть слово настоящего. В нем нет никаких элементов заботы о будущем или, тем более, о прошлом. Это абсолютное торжество «здесь и сейчас». В этом состоит основное его отличие от утопии и идеологии [6, 148 с.; 7].

Следовательно, миф – это достоверный здесь и сейчас анонимный нарратив.

Заключение

Следует еще раз кратко повторить, что тотальное доминирование устного мифотворчества завершилось с появлением письменности. С началом динамичного развития средств массовой печатной коммуникации, исключавших анонимность, окончательный уход мифотворчества с основной сцены мирового бытия почти состоялся. Не случайно это время отмечено и торжеством атеизма, посягнувшего

и на сакральность мифов [8, 104 р.]. Началось уничижительное использование самого термина «миф». Его стали применять для дискредитации каких-то политических событий, личностей и научных идей, в несурзных ангажированных вымыслах, в литературно-театральных практиках. И даже для продвижения банальных сплетен. Однако время показало, что живая сущность мифа неистощима до тех пор, пока человеческий разум развивается здесь и сейчас в пространстве и во времени.

¹Сегодня для городских жителей компьютерные мифы вполне достоверны, а для аборигенов австралийских пустынь с мифическим сознанием они выглядят как нездоровый бред.

Список использованной литературы:

1. Боас Ф. Ум первобытного человека. – 2011. URL: [Электрон. ресурс] <http://www.studmed.ru/docs/document29850?view=1>
2. Рюмкова О. Политический миф: теоретические основания и современная политическая практика : дисс. ... д.полит.н. – Москва, 2007; Горелая О. С миру по нитке: генезис социально-политического мифотворчества. URL: – <https://syg.ma/@gordaria/s-miru-po-nitkie-gchieniezis-sotsialno-politichieskogho-mifotvorchiestva>
3. Мифы народов мира. Энциклопедия. / Гл. ред. С. А. Токарев. - М.: Советская энциклопедия, 1980. – 1392 с.
4. Жукова О. О мифологических соблазнах русской истории и культуры. – Вопросы философии. – Москва, № 4, – 2010. – С. 110.
5. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. – Москва: Издательство политической литературы, 1991. – С. 42-43.
6. Сорель Ж. Размышления о насилии. – Москва, 1907. – С. 148.
7. Tarasti E. Significant Moments in the History of Semiotics – in Finland and elsewhere. Greimas – Lotman – Kristeva – Sebeok – Fontanille – Tarasti: DVD. – Helsinki: Merja Bauters' team at Metropolia, – 2007.
8. Абадиева М. Визуальная антропология Казахстана // Наука и жизнь Казахстана. – №4 (60). – 2018. – С. 104 – 106.

МИФ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ ХАҚЫНДА

Ш. К. Құсайынов

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

Андатпа.

Миф – осындағы және қазіргі анонимді нарративтердің дәлелдері. Мифтер белгілі автордың атынан жарияланғанға дейін әрекет етеді немесе екінші жағдайда негізгі әңгіме фольклор мен этностың атауы болғанда. Ауызша мифтік шығармашылық тарихи дәуірдегі жазба әдебиет басталғанда да тоқтамаған. Бұқаралық ақпарат құралдары мен баспа ісінің пайда болуымен миф түгелдей жоғалды. Ақпарат

құралдарының қатарына Интернеттің енуі, мифтік шығармашылықты анонимді никтер арқылы қайта жаңғыртты.

Тірек сөздер: миф, интернет

ON THE THEORY OF MYTH-MAKING

Sh.K. Kusainov

T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of arts
Almaty, Kazakhstan

Abstract.

Myth is a reliable anonymous narrative here and now. Myths remain valid, complete myths only until they are published with the name of the author. In the second instance, if it is about folklore, then with the name of the ethnic group. The total dominance of oral mythmaking in the prehistoric time did not end with the advent of writing. Practically the myth has almost disappeared with the advent of printing presses and mass media. The intensifying intrusion of Internet into the sphere of communications with its anonymous nicknames caused a renaissance of mythmaking.

Keywords: Myth, Internet

Author's data:

Shaimerden K. Kusainov – Candidate of Philological Science, Professor of the 'History and Theory of Cinema' department of the T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
e-mail: shahimarden@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Шаймерден Қабиденұлы Құсайынов – филология ғылымдарының кандидаты, Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының профессоры
e-mail: shahimarden@mail.ru

Сведения об авторе:

Шаймерден Кабиденевич Қусаинов – кандидат филологических наук, профессор кафедры «История и теория кино» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова
e-mail: shahimarden@mail.ru



MPHTI 18.71.91

BRIEF REVIEW OF THE HISTORY OF NOMADIC HORSEBACK ARCHERS IN KAZAKHSTAN FROM BRONZE AGE TO 19TH CENTURY

D. Baidaralin

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

BRIEF REVIEW OF THE HISTORY OF NOMADIC HORSEBACK ARCHERS IN KAZAKHSTAN FROM BRONZE AGE TO 19TH CENTURY

(The article is written after the book called Sadaqshiliq: The Art of Making and Shooting The Kazakh Horsebow by the same author, available on Amazon.com).

Abstract.

The nomadic warriors of Central Asia were always known for their famous and dreadful horseback archers. The names such as Scythians, Huns, Mongols, and etc, are well-known in the entire world and always associated with an image of a tough warrior on top of his hardy horse, holding a bent short bow and wearing a quiver full of arrows.

Not many people know that most of the Eurasian nomadic states and nations included the lands of modern Kazakhstan as big part of their territory. The Scythians, Sarmatians, Huns, Turkic Khanates, Pechenegs, Kuman/Kipchaks, Mongol Empire, Golden Horde, and Zunghar Empire are among those names. However, the history of the Kazakh Khanate, the direct predecessor of modern-day Republic of Kazakhstan is very little known in the West. Meanwhile, it was the last large descendant of the mighty Mongol Empire and the Golden Horde that existed up until 18th century and comprised most of the nomadic areas of the Eurasian nomads. Kazakhstan itself is the ninth biggest country in the world, and the single largest land-locked nation. This article is a result of study of the horseback archery on the territory of Kazakhstan from the Bronze Age, Scythian (Saka) Age, to Turco-Mongol, Kazakh Khanate, and Qing Chinese (Manchu) archery.

Keywords: Kazakh, Kazakhstan, Kazakh Khanate, nomadic, horseback archery, Asiatic archery, horsebow, Mongols, Turks, Scythians, Zunghars, Manchu archery, horn bow, mounted archers, Genghis-Khan, warriors.

I. Introduction

Not many Westerners ever heard of the Kazakhs, or even the country of

Kazakhstan. Yet, Kazakhstan is the 9th largest and the #1 largest landlocked country in the world. And, it was the last

large Central Asian nomadic state, the late descendant of the Golden Horde and the Great Mongol Empire. And, the Kazakhs were among the last peoples on Eurasian Continent who gave up their traditional favorite weapon: bows and arrows.

The Kazakh Khanate was a large, powerful semi-nomadic state that was formed in the 15th century and existed well into the 19th century, albeit its decline started at the end of the 17th century. Most of the territory of Kazakh Khanate was located on the plains of the Eurasia between Russia, China, Northern Central Asia, Iran, and Caspian Sea. Today the Republic of Kazakhstan occupies roughly the same area, minus the many northern cities that were lost to Uzbek Khanates and to what later became the Uzbekistan.

What's significant is that the Kazakhs were amongst the last nomadic peoples that kept their traditional economy and social order until the very end of the 19th century and in some places even in the first half of the 20th century. But, unlike many other smaller nomadic nations, the Kazakhs had a huge territory and were speaking the same language over the stretches of thousands of miles. Amazingly, even in the end of 19th century and the beginning of the 20th century the Kazakhs still utilized bows and arrows, but today this art is completely forgotten and the line of menacing Kazakh horseback archers is forever severed.

II. Methods

The main two methods used in this research were the working with literature and other sources and the historical reconstruction (or experimental reconstruction). The former consisted of meticulously studying the Kazakhstani and foreign literature, documentary films, websites, and magazines devoted to the

horseback archery. The later required the author to learn some handyman skills necessary to build the replicas of the Kazakh bows, arrows, and special horse archery thumbings, and testing them.

Kazakhstani literature. In the Soviet times there weren't enough researches made in the area of the historical Kazakh weaponry and traditional Kazakh martial arts. Fortunately, lately there are some new works on the subject in Kazakhstan. The very first Kazakh researcher was Sh. Valikhanov (Ch. Valikhanov) [36], who recorded most valuable information during his service as an Imperial Russian officer in Central Asia. In 20-21st centuries there were other Kazakh authors who studied nomadic military history, among them Kushkumbayev A.K., [2]. Kaliollah Akhmedzhan [1,3], Tuyakbayeva B. [8], and Baidaralin D. [35].

There are also surviving records of the rich and fairly understudied Kazakh oral folk literature, which contains wealth of information of Kazakh art of war. Epics like "Er-Qosai" and other folk poetry sources.

Russian literature. The Russian researchers always had the most developed Nomadic Studies, which is understandable considering that the Imperial Russia and the Soviet Union were the geographical descent of the Golden Horde and absorbed most of the nomadic and post-nomadic territories and nations. Today these studies continue with the support of the President of the Russian Federations. The Russian authors whose works were used in writing this article include Semenyk G.E [37], Bobrov L.A. [22-25], Khudyakov Y.S [28].

Foreign literature. End of 20th and beginning of 21st century saw a great number of English-speaking researchers who added a tremendous input into studying the technologies and techniques

of the nomadic archery. Unlike the Russian and Kazakh researchers, who mostly work only with archival documents and artefacts, the English-speaking authors usually are practicing archers, weaponologists, and military historians, who study the historic archery through the prism of historical reconstruction: making bow replicas and shooting them, often off the horseback. These researchers include such authorities as Adam Karpowicz's [11], Thomas Duvernay [12], Stephen Shelby [15], Kay Koppedrayner [16], Mike Loades [18,19], Scott M. Rodell [20], David Gray [21], Peter Dekker [33], and others.

Historical Reconstruction. The true understanding of any subject, especially if it is a craft or an art, cannot be reached by simply studying the sources. Hence the sub-disciplines of the historical research called historical reconstruction and experimental archeology. By building the replicas of the studied objects using the authentic materials, methods, and tools, one can re-live the experience and gain much deeper understanding.

In the case with the Kazakh horsebow, the author took effort in building the working replicas of the bows and arrows and special thumbings, and shot

countless amounts of shots in order to understand the intricate design and the mechanics of the horsebow. Thanks to this hands-on approach, the research received the amount of depth and understanding that otherwise would not be achievable.

III. Results of Analysis

The brief history of horseback archery in Kazakhstan

The first horseback archers in Kazakhstan were most likely the Botai, Andronovo, Afanasievo and akin peoples of the Bronze Age. Back then the Eurasian Steppes were populated by the Proto-Indo-European tribes that were semi-nomadic and lived everywhere from Siberia to Pontic Sea (Black Sea). It is largely accepted today by the leading world's leading scientists that the first horse domestication occurred on the territory of Kazakhstan, not too far away from its modern capital of Astana, in the ancient settlements known as Botai Culture. Therefore, it is not too bold to suggest that this area might have been the first, or at least one of the first that adopted the horseback archery tactics, as well as

(Figure 1).

the military chariot use. What we know



Figure 1. Saka (Eastern Scythian) warrior with Scythian-style horsebow. Reconstruction by author

for sure is that by the first millennium BC the Eurasian horseback archers were known to all civilized world as the Scythians, Parthians, Sarmatians, and Saka (Sacaе). These were the tribes that a few times conquered the Mediterranean region and went as far as the Egypt, and both fought against and participated in the Achaemenid Persian army. Alexander the Great fought with the Scythians too during his Eastern Campaign.

Although the Scythians/Saka people used a wide variety of military tactics, and had used the heavy armored cavalry called the Cataphracts, they are most known in history as the nation of the horseback archers armed with composite recurved bow, called the Scythian-type bow. This bow derived from the early composite bows found in Bronze Age graves of Central Asia and Siberia but the Scythians developed a shorter, more recurved, and asymmetric version of it, taking it even further from the initial self-bow design. Even though at this time the composite bows of various designs also became widespread all over the Middle East and Egypt, the nomadic peoples of Eurasia were the ones who used this new high-tech style of bow mostly

on the horseback, as opposed to chariots. This is why these types of the bow are often referred to as horse bows, or horsebows

(Figure 2).

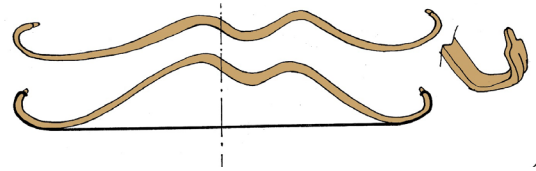


Figure 2. Saka (Eastern Scythian) or Scythian-style horsebow. Reconstruction by author

The Scythians, and their relatives Sarmatians and Parthians, were the first nomadic horseback archers that fought with the Ancient Greeks and Romans. Thanks to the Roman accounts we know of such things as the Parthian shot: when a horseback archer is pretending to flee from a chasing opponent then turns his torso 180 degrees backwards and shoots arrows in the face of the chaser, possibly killing or seriously wounding him. Of course the Parthians were not the only ones who utilized the Parthian shot technique, as it

(Figure 3).

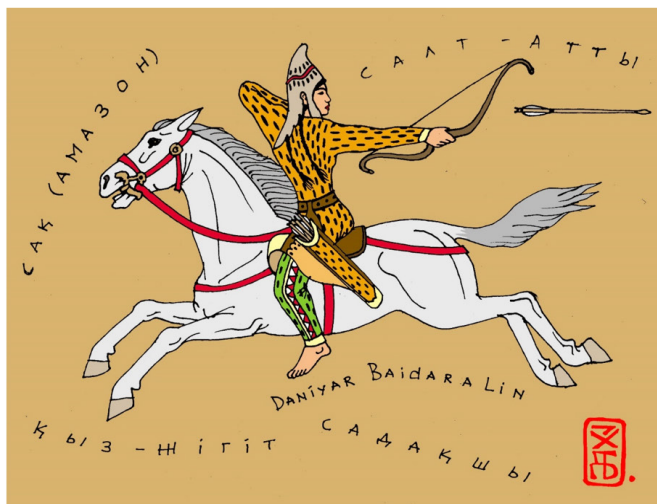


Figure 3. Historical Amazons: women of Scythians and Saka tribes. Reconstruction by author

was widely spread all over the Eurasian Steppes.

One other interesting aspect of the Scythian-Saka military power was the deployment of female warriors as auxiliary light cavalry and horseback archers. The girls were raised as warriors in the ever-dangerous Eurasian Steppes with endless tribal wars so that they could defend themselves and their families when the men were away fighting wars somewhere else. A widely known theory is that the mythical all-female nation of Amazons described by the Ancient Greek historians was based in reality on the all-female Scythian troops that were patrolling their lands.

The Scythian-Sarmatian-Saka tribes were pushed away from the Siberia and Central Asia during the Turkic Expansion that started in 4-5th century AD, a period also associated with the start of the Great Migration Period (Great Migration of Peoples) under the name of Huns from East to West that eventually overwhelmed

the Western Roman Empire, and lead to a rise of the Eastern Roman Empire (Byzantine Empire) and foundation of European states. The Scythians have moved to India and Iran mixing with the local populations and greatly influencing their cultures and economies.

But the Central Asia and Siberia became mostly nomadic and semi-nomadic Turkic at this point, with some influx of the proto-Mongol tribes in its Eastern parts. One great Turkic empire replaced another for a few centuries in a row. The newcomers apparently used heavy armor more often, which required them to make further modifications to the Scythian-style horsebow. The so called Hun-style bow (Turkic bow) is a larger, heavier composite recurved bow, sometimes asymmetric, which often was enforced with bone plates in the high-pressure spots, such as the ends of the limbs (siyahs) and the handle.

(Figure 4,5).

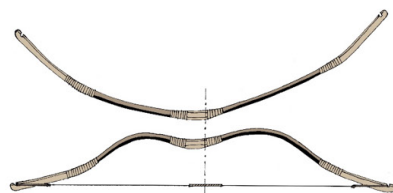


Figure 4. Ancient Turkic horseback archer. Reconstruction by author

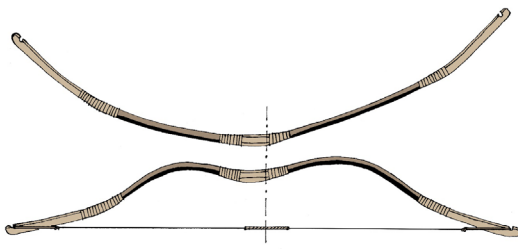


Figure 5. Asymmetric Turco-Mongol (Hun) horsebow
Reconstruction by author

Turkic-style bows became widely spread during this period, and the Turkic warriors continued the military traditions of the Saka people. Relying on their horses they could raise huge armies consisting entirely from cavalry and horseback archers that would eliminate any foe in the open field. The neighboring nations could only survive by building large cities with high fortifications, but even that often failed to protect them from the new waves of invaders from the Steppes. The Turkic armies conquered China, Iran, India, Caucasus, and Eastern Europe, often mixing with the local populations and giving birth to the new mixed races, all of whom spoke Turkic language. There are more than two hundred millions of Turkic-speaking people in the world today

by some estimates, spread all over from Siberia, Russia and Central Asia to Turkey and Iran.

The Turkic hegemony in the region, however, in its turn was shaken by the arrival of the new tribes from the East: the Mongols. Led by one of the greatest conquerors in history, the Genghis Khan, the various Mongol and Turkic tribes swiftly submitted the now-fractured Turkic states in the 12-13th centuries AD, forming the enormous Turco-Mongol conglomerate known as the Mongol Empire, most of which initially consisted of the Turkic tribes with the Mongols being in the management positions.

One of the reasons for the military successes of the Mongols was the invention of the new type of bow, known as the Old-Mongol bow, or the Yuan bow. This bow was similar to the Turkic-Hun bow in many ways, particularly that it also was a non-contact bow, meaning that the string didn't touch the siyah's bend at the limb. But comparing to the predecessor it had wider limbs and improved design, apparently making it somewhat better at shooting and easier to make.

(Figure 6).

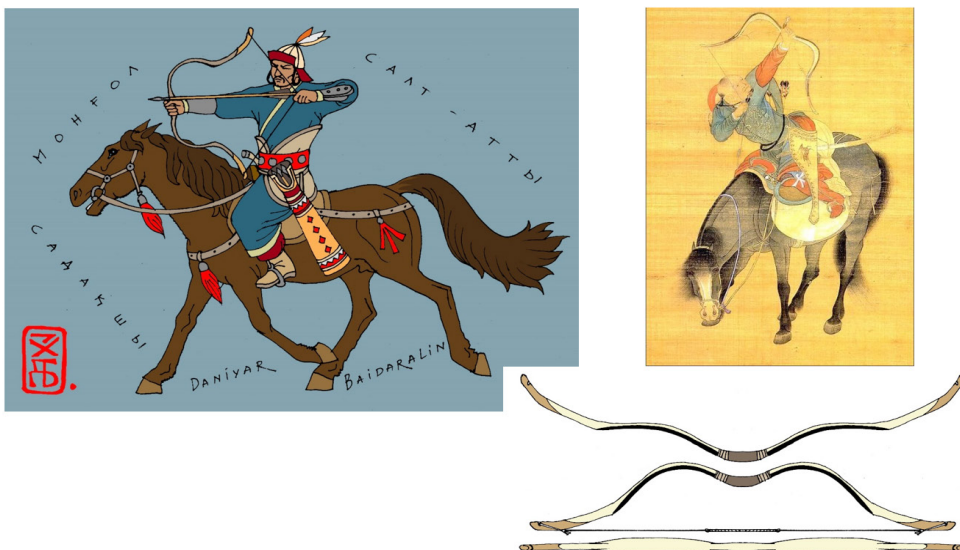


Figure 6. The Mongol horseback archer (Yuan Dynasty). Reconstruction by author

Later many other lands and peoples were added into the Mongol Empire, including the Chinese, the Iranians, and even the Russians. However, due to the vastness of the territories and the sheer amount of conquered population, the minority ruling Mongol element quickly dissolved within the majority of the subject populations everywhere except for maybe the territories of what today became Mongolia. On the territories of most of the Central Asia and entire Kazakhstan, which mostly belonged to the Golden Horde, the Mongols assimilated with the pre-Mongol Turkic population, forming the Turco-Mongol mix that spoke and wrote in Turkic language.

Most of the rulers in this region were the descendants of Genghis Khan, often called Genghisids, which give them enough rights to constantly claim the rights to the lands and cities and killing each other and their people with a rapid speed. In 15th century there was an awkward state of the balance in Central Asia under the rule of one of the Genghisids, when the nomadic population of ever fracturing remnants of the Golden Horde and the Mongol Empire lived under the same rule with the settled population

of Central Asian cities.

(Figure 7).

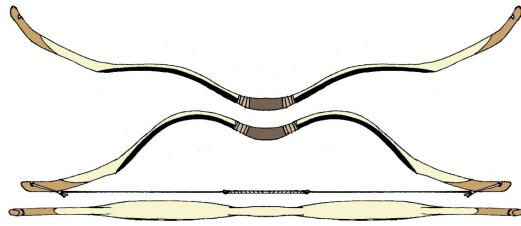


Figure 7. The Old-Mongol (Yuan) horsebow.

Reconstruction by author

But this balance was shattered when the nomadic part of population decided to secede from the settled part. This split later led to a formation of two independent peoples, called the Uzbeks (settled part) and the Kazakhs (the nomads). In the following decades the Kazakhs were more successful and managed to take over many cities in Central Asia, forming a powerful state that had access to both the limitless supply of horses and horseback warriors with the cities with their developed manufactures and economies, and the military industry sector. This period is referred to as the foundation of the Kazakh Khanate in 15th century.

(Figure 8).

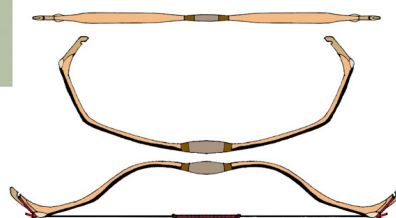


Figure 8. The Kazakh Khanate horseback archer of 15-16th centuries. Reconstruction by author

While the Kazakhs maintained control over their Central Asian cities with their military complex, the Kazakh Khanate was pretty much invincible. All of the neighbors had to respect the new state: the Russians, Chinese, Iranians, and Mongols. At this period the Kazakh army was very strong and well-armed, and relied mostly on the universal-style cavalry, well armored and armed with both bows and arrows and melee weapons that could fight well in all conditions, be it the open-field battles, defenses, or sieges.

(Figure 9).

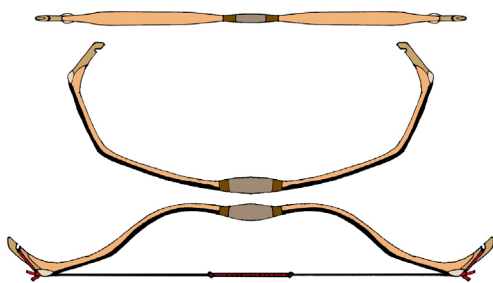


Figure 9. The Kazakh lesser horsebow (of Crimean-Tartar type). Reconstruction by author

At this point the heavy Old-Mongol bow was gradually replaced by the smaller and speedier type of bow, which is similar to

Turkish and Crimean-Tartar bow. It was shorter and lighter, but also had a larger recurve, giving it the same power as that of the Old-Mongol or Turkic bows'. It was also a contact bow, with the string snugly touching the siyah's bend in the strung position. Apparently at this period the use of the string bridge came about, preventing the slip of the string from the bend, as it is an awkward position for a bow to be in.

The next evolution of the horseback archery in Kazakhstan and Central Asia occurred not because of the changes in the bow design, but due to introduction of a completely new type of weapons: the firearms. Around 17th century the firearms gradually made their way into the region in the form of often crudely-made matchlock guns, imported to Kazakhs Khanate from Russia, China, Central Asia, and Iran. Interestingly enough though, unlike in Europe and Russia, in Central Asia and Kazakhstan the firearms did not replace the bows and arrows at all, instead the guns became supplementary weapons of the horseback archers.

(Figure 10).

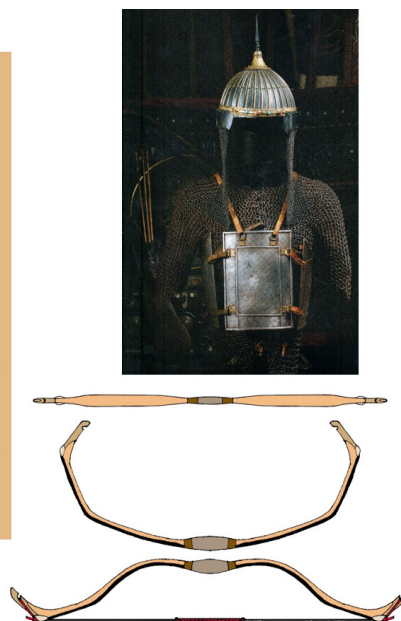


Figure 10. The Kazakh Khanate horseback archer of 17th century. Reconstruction by author

The typical Kazakh light cavalryman of this period would have all of the armor and weapons of the earlier horseback archer, but also would carry a large and awkward matchlock gun and all accompanying accessories, like powder and bullets. Such an archer could still pepper his enemies with arrows from a safe distance like those of the thousands of years before him, but in certain circumstances he could get off his horse, unfold the gun's long legs, put it on the ground, and make a shot using gunpowder and bullet. At this, he was armed with some type of melee weapon, such as a saber, battle axe, spear or lance, or mace. This universal warrior could perform a wide variety of tasks in times of war and effectively fight in an open field, trenches, and defend or siege the cities.

However, this technological advancement was being adopted against the backdrop of the decline of the united Kazakh Khanate, which now was separated into few competing Kazakh Khanates, which could only unite for a short time during the mega-threats. This was partially related to the fact that the various Uzbek states and the Mongol tribes called Zunghars eventually took most of the Central Asian cities from the Kazakhs, thus effectively cutting them from the access to the urban-produced technologies and goods. Most of the Kazakh Khanate now became nomadic only, with the significant drop in the economic power of its tribes, which led to the feudal wars.

Two things happened to the Kazakh horseback archer during this period. First of all he completely lost his armor in most cases, because it became so rare that only the richest and most distinguished Kazakh nobleman and warriors could afford having it. This was a significant blow the defensive abilities of the Kazakhs, because their war-like neighbors continued to enjoy the

access to the Central Asian weapon- and armor-producing urban centers, and had well-armed and well-armored troops. The Kazakhs, on another hand, despite adopting firearms, were mostly under-armed and not armored, which seriously affected their fighting capacity

(Figure 11).

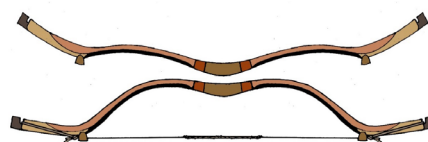


Figure 11. The extra-large Kazakh horsebow (Manchu type), or "Batyr's bow". Reconstruction by author

Nevertheless, the Kazakhs managed to adopt and even thrive in these conditions. Just as many generations before in the Kazakh Steppe, the nomadic warriors of this period once again started relying heavy on their bows and arrows, and the art of horseback archery relived its new renaissance. Unable to deter their better-equipped enemies face to face, the Kazakhs had to go back to the hit-and-run tactics of their ancestors. Bows and arrows did just as good a job as always, but the archers now were less likely to engage in melee battles, instead preferring to shower the enemies with arrows from afar, and attacking the enemies from ambushes or taking them by surprise.

Another trend not just in Kazakhstan, but in the entire region was introduced by the Zunghars, who in turn adopted it from the Qing Chinese army, which was introduced to it by the Manchu tribes who overthrown the Ming Dynasty and took over the China. The trend was the new type of bow, the last one in this long chain of evolutions and modifications: the Manchu-style bow. This type of bow was very different from all others, mainly because

(Figure 12).

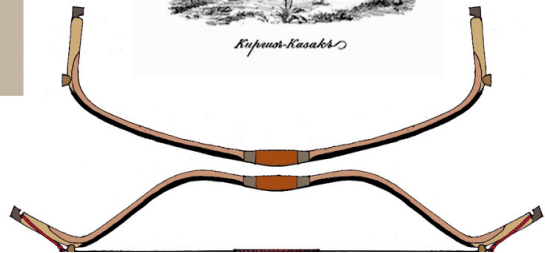


Figure 12. The Kazakh horseback archer of 18-19th century. Reconstruction by author

it's one of the most extreme contact bows in history. It was a much larger bow, with long heavy siyahs, and large string bridges. It was a much slower bow too, but it had a stronger initial speed of arrow within the first 100-150 feet, allowing the use of longer and heavier arrows that look more like small javelins. This type of bow suggested close shooting distances, but apparently was also more devastating at this. It became very popular in 18-19th centuries, as the Zunghars were introduced to it during the Qing-Zunghar Wars. From the Zunghars it spread out to the remaining Mongols, Kazakhs, and Central Asia.

(Figure 13).

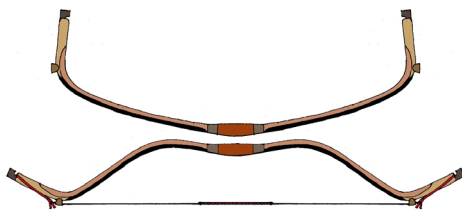


Figure 13. The large Kazakh horsebow (of Manchu type). Reconstruction by author

At this, the Kazakh horseback archers continued using the matchlock guns and melee weapons. The lack of armor

and close combat weapons forced the Kazakhs to become more lean and resourceful in their warfare, and more creative. The Zunghars were the main enemies of the Kazakhs, because they too were nomads and had large reserves or horses that they used to make long, deep raids into the territory of the Kazakh tribes that suffered from disunity. The Kazakh-Zunghar Wars lasted for almost two centuries. The new type of warrior emerged in the fire of these battles: light and agile, and deadly. So popular this new type of cavalry became in the region that most of the neighbors adopted it, including the Russian Cossacks, Bashkirs, Kalmyks, Karakalpaks, and Turkmens

(Figure 14).

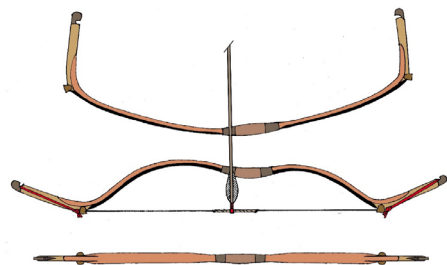


Figure 14. The large Kazakh horsebow (of Manchu type) of asymmetric design. Reconstruction by author

Another phenomenon of this period was the revival of the nomadic Amazons, this time Kazakh. The Kazakh-Zunghar Wars took a heavy toll on the Kazakh male population, with many capable men perishing in endless battles. This forced Kazakh women, wives, daughter, and mothers, to pick up weapons and join the war. Just like the original Amazons' of the Bronze and Early Iron Age, their weapon of choice was bow and arrows. Being trained to ride horses and shoot arrows from childhood, many Kazakh women had to stand next to their man in order to keep the Zunghar thread at a bay

(Figure 15).



Figure 15. The Kazakh horseback archeress.

Reconstruction by author

The art of horseback archery came to a sharp, abrupt decline and nearly disappeared in the end of 19th century and beginning of the 20th century. By this time the united Kazakh Khanate all but ceased to exist, and all smaller Kazakh states turned under the Imperial Russian rule. The Russian influence brought about many fruits and technologies of the Western civilization, but it also took away the Kazakhs' independency and introduced the corruption of the state. Part of the Kazakhs often revolted against it, and tried to fight back for independency, but to no avail. The outdated and poor Kazakh economy

was not match for the growing Russian industrial and technological prowess, and all of the uprising were suppressed in a harsh manner.

(Figure 16).



Figure 16. The Kazakh horseback archer. Reconstruction by author

The last elected Kazakh Khan fought for decades to restore the Kazakh Khanate and change the nature of the Russian-Kazakh relationships back to the moderate Kazakh dependency of the early stages. He fought really well, using the mixed Kazakh cavalry type. He tried to establish firearm manufactures to arm his troops, but the good old grandfather's bow must have still played a significant role in his wars against the Russian regular army and other neighbors.

But he couldn't turn the tide and stop the wheels of history and eventually was overwhelmed by the imperial Russian military machine. Finally he was murdered and beheaded during the feud wars with the kin Kirgiz tribe, whose members presented his head to the Russian officials as a token of good will. The Khan was considered a rebel and a criminal by the Russian side, and the gift was gladly accepted. The head is still considered one of the most sacred relics among the Kazakhs, many of whom want to bring it

back home to be buried with the body, but it's been missing for decades and there is no end of the debates of its whereabouts.

The art of horseback archery, as well as the making of the composite horsebows was also completely lost during the Soviet rule. The last known archer died in 1950-es, without passing his skills onto the new generations, who were too busy trying to adjust to modern life after the WW2.

IV. Conclusion

The horseback archery is undergoing the dynamic revival in many countries of the world in 21st century. Even in the United States there is a considerable movement, represented by well-known persons like Lukas Novotny, Kay Kopperdrayer, and others. There is the Mounted Archery Association of Americas.

In Japan and Korea the tradition of horseback archery can be proud of the fact that there are still bowmakers and archers who represent uninterrupted lineages that started in medieval times. In Turkey and Iran there are museums full of surviving bows and arrows, and a few detailed manuscripts describing the making and shooting of the horsebow. Turkey annually holds some of the largest horseback archery festivals in the world. Russian museums have the largest collections of the Central Asian nomadic traditional weaponry and armor in the world, dwarfing that of the Kazakhstan. In China and Mongolia the noble art of archery has been also suppressed for decades, but is now undergoing speedy recovery.

Kazakhstan in this parade of 21st century horseback archery traditions is holding the last place. Which is ironic, because it was one of the very few places in Central Asia where the tradition have survived so long and by far the largest area where bow and arrows were still used

militarily in the Modern Era.

Nevertheless, today a small amount of horseback archery enthusiasts in Kazakhstan is busy reviving this forgotten martial art of their ancestors, and the interest to Kazakh horseback archery is steadily growing both inside and outside the country. The world already aware of the Mongol and increasingly of the Manchu archery, but pretty much completely unaware of that of the Kazakhs. Hopefully, this situation will change soon enough, and the Kazakh horseback archers will take their place in the hall of fame of this beautiful ancient tradition.

(Figure 17).



Figure 17. Author in the traditional costume of the Kazakh horseback archer pulling his horsebow. Photo by Arman Nurmakhanbetov

Books in Kazakh and Russian languages:

1. Kaliollah A.S. Zharaghan Temir Kigender. Almatykitap: 1996. – P. 28 – 32.
2. Kushkumbayev A.K. Military art of Kazakhs in XVII-XVIII Centuries. –P. 52 –58.
3. Kaliollah A.S. The Ethnography of Kazakh Weaponry. – Almaty: Almatykitap, 2007. – P. 91 – 96.
4. Kazakhstan: National encyclopedia, Almaty,1998. – Volume VIII. –P. 57–59.
5. Temirgaliev R. Aq-Orda. The history of Kazakh Khanate. – Almaty, 2013. –P. 121–122.
6. Kirk Kiz (Qirk Qiz), Karakalpak folk heroic epic poem / Z.E. Kabuldinov, A.T. Kayipbayeva. Aq-Orda. The history of Kazakh Khanate. Almaty, 2013. –P. 121–122.
7. Kabuldinov, Z.E., Kayipbayeva, A.T. The History of Kazakhstan for 8th Grade (XVIII A.D. – 1914). – Almaty: Atamura, 2012. – P. 8 – 9.
8. Tuyakbayeva B. Almaty: Ancient, Medieval, Colonial, Soviet Periods of Urbanization. World Discovery, 2008. – P. 90 – 91.
9. Ilyas Esenberlin. Trilogy “Golden Horde”. – Almaty: Zhazushy, 1982. – 264 p.
10. Ilyas Esenberlin. Trilogy “The Nomads”. – Almaty: Zhazushy, 1983. –480 б.

Books in English language:

11. Adam Karpowicz. Ottoman Turkish Bows, Manufacture & Design, Library and Archives Canada Cataloguing in Publication, 2008.
12. Pip Bickerstaffe. The Heritage of the Longbow, a practical guide to the manufacture and use of the longbow arrows and bowstrings as used in traditional archery. Printed Privately in Great Britain, 2001.
13. Thomas A. Duvernay, Nicholas Y. Duvernay. Korean Traditional Archery. – Handong Global University, Pohang, Korea, 2007.
14. Edwin Tunis.Weapons. A Pictorial History. The Johns Hopkins University Press, June 17, 1999.
15. Stephen Shelby. Archery Traditions of Asia. Hong Kong Museum of Coastal Defense, 2003.
16. Kay Kopperdrayer.Kay’s Thumbring Book.Blue Vase Press, 2002.
17. Antony Karasulas «Mounted Archers of the Steppe 600BC-AD1300» Osprey Publishing, September 23, 2004.
18. Mike Loades. The Composite Bow. 2016, Osprey Publishing Ltd.
19. Mike Loades. The Longbow. 2013, Osprey Publishing Ltd.
20. Scott M.Rodell. Traditional Manchu Archery of the Qing Imperial Guard. Seven Stars Books and Video, 2014
21. David Gray. Bows of the World. The Lyons Press, 2002

Articles:

22. Bobrov L.A. The Kazakh Combat Tactics in Cavalry Formations in the End of 15-16th centuries, Saints-Petersburg, 2013
23. Bobrov L.A. Kazakh Combat Tactics in Infantry Formation of the Last Third of XVI – Middle of XIX Centuries, Saints-Petersburg, 2012
24. Bobrov L.A. About the Kazakh Influence on the Military Equipment of the Russian Cossacks in XVII-middle of XIX centuries, Novosibirsk, Russia
25. Bobrov L.A. The Bows of the Kazakh Warriors of Late Medieval and Early Modernity. Questions of Construction, Production, and Combat Usage, Astana, 2012
26. Munkhtsetseg. Mongolian National Archery.Instinctive Archer Magazine, Spring 1999 page 49.
27. Taras Vladimirovich Plakhotnichenko.The Buryat Bow: Description, Fabrication, String, Arrows, Fletching, Shooting Methods. Translated by Zogit Davidov and Jack Farrell. www.atarn.org
28. Khudyakov Y.S., Bobrov L.A. The Weaponry of Dzhungars and Khalkha Mongols in the later Medieval. www.zaimka.ru
29. Kassai Lajos. How to Train Your Horse for Horseback Archery www.ashmoorhorsebackarchers.com

30. Thomas Duvernay. Korean Traditional Archery. www.atarn.org
31. Mike Richardson. Archer's Thumb Ring. www.primitiveways.com
32. Kryganov A.V. Bow holsters and their use by the Eurasian nomads of early Medieval time www.kitabhona.org.ua
33. Peter Dekker. Rediscovering Manchu Archery. www.manchuarchery.org
34. An Analysis of a Persian Archery manuscript written by Kapur Chand. The University of Leon, 2013
35. Daniyar Baidaralin. Sadaqshiliq: the Art of Making and Shooting the Kazakh Horsebow. Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS), 2016
36. Shoqan Walikhanov, Arms of the Kyrgyzs in old times and their armory
37. G.E. Semenyk. Kazakh Weapons, Military Organization, and Art of War in XVIII-XIX Centuries.

Films and YouTube videos:

38. DVD «The Way of Traditional Korean Hornbow» by Thomas A. Duvernay
39. VHS «Archery: Its History and Forms» by Mike Loades
40. DVD «The Way of the Bow - The Korean Bamboo Arrow» by Thomas A. Duvernay
41. DVD "How-to Construct an Asiatic Composite Bow" by John McPherson and Jeffrey Schmidt
42. Youtube: ATARN presents: Chinese Archery [part 1]
43. YouTube video in Russian language called The Mongol Bow (Монгольский лук) by Ecosafari

Magazines:

44. Primitive Archer Magazine, PO BOX 79306 Houston, TX 77279-9306 www.primitivearcher.com
45. Traditional Bowhunter Magazine, 1117 E. Plaza Dr., Ste. D, Eagle, ID 83616 www.tradbow.com

Websites:

46. Central-Asian Historical Server: www.kyrgyz.ru
47. Traditional Korean Archery: www.koreanarchery.org
48. History of Siberia: www.history.novosibdom.ru
49. Asian Traditional Archery Research Network (ATARN): www.atarn.org
50. Siberian Zaimka: www.zaimka.ru
51. 3 Rivers Archery: www.3riversarchery.com
52. Tangy's Indoor Archery Lanes: www.tangysarchery.com

ҚОЛА ДӘУІРІНЕН 19-ШІ ҒАСЫРҒА ДЕЙІНГІ ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ КӨШПЕЛІ АТТЫ САДАҚШЫЛАР ТАРИХЫНА ҚЫСҚАША ШОЛУЫ

Д. Байдаралин

Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер Академиясы,
Алматы, Қазақстан

Аңдатпа.

Орта Азиялық жауынгерлер барлық замандарда әлемге аты аңыз және айбарлы атты садақшылар ретінде танымал болған. Скифтер, ғұндар, монғолдар, және т.б. сияқты сөздері бүкіл әлемде белгілі және де аттың үстінде мығым отырған, қолында қысқа майысқан садақ ұстаған және белінде оқтарға толық қорамсақ байлаған мықты жауынгер бейнемен ассоциацияланады.

Бірақ өте аз адамдар бүгінгі Қазақстанның аумағы өткен замандағы көпшілік Еуразиялық көшелі мемлекеттердің территориясына жатқанды білетін. Сол мемлекеттердің ішінде скифтер, сарматтар, ғұндар, Көне түрк қағанатар, печенег, қыпшақ, Монғол империя, Алтын орда, Жонғар хандығы, т.б. Бірақ,

бүгінгі Қазақстан республикасының негізін құрушысы - Қазақ хандығы туралы шетелде сирек танылды. Алайда, Қазақ хандығы деген ұлы Монғол империя және Алтын орданың ең соңғы ірі ұрпағы болған, сол мемлекет 18-ші ғасырға дейін тұрған да және оның территориясы көпшілік Еуразиялық көшпелі аумақтардаң құрастырылған еді. Қазақстан Республикасының өзіәлемдегі тоғызыншы үлкен елі, әрі әлемнің ең ірі құрлықтағы ел болып табылады.

Бұл мақала Қазақстан территориясындағы Қола дәуіріннен бастап сак, түрк-монғол, Қазақ хандығы, және ЦиньҚытай (манжұр) атты садақшылардың зерттеуінің нәтижесі.

Трек сөздер: қазақ, Қазақстан, Қазақ хандығы, көшпелі, атты садақшылық, азиялық садақ, атты садақ, монғол, түрк, скиф, сак, жонғар, манжұр, мүйіз садақ, Шынғыс-хан, жауынгерлік.

КРАТКИЙ ОБЗОР ИСТОРИИ КОЧЕВЫХ КОННЫХ ЛУЧНИКОВ КАЗАХСТАНА С БРОНЗОВОГО ВЕКА ДО XIX ВЕКА

Д. Байдаралин

Казахская Национальная Академия искусств им. Т. Жургенова, Алматы, Казахстан

Аннотация.

Кочевые воины Средней Азии всегда славились своими знаменитыми и грозными конными лучниками. Такие слова, как скифы, гунны, монголы, и пр. хорошо известны в мире и всегда ассоциируются с образом сильных воинов верхом на крепких лошадях, сжимающих короткие изогнутые луки и носящих колчаны, полные стрел. При этом не многие знают, что большинство евразийских кочевых государств и наций включали в себя значительную территорию современного Казахстана. Среди скифы, гунны, печенеги, куманы, половцы, Монгольская империя, Золотая Орда, Тюркские каганаты и Джунгарская империя. Тем не менее, история прямого предшественника современной Республики Казахстан – Казахского ханства – практически неизвестна за рубежом. Однако, это было последнее крупное государство – наследник Монгольской империи и Золотой Орды, которое существовало до XVIII века и включало в себя большинство территорий евразийских кочевых народов. Сам по себе Казахстан является девятой по величине страной мира и самой крупной сухопутной страной. В данной статье приведены результаты исследований конных лучников на территории Казахстана периодов бронзового века, сакского, тюрко-монгольского периодов, Казахского ханства и лучников циньского Китая (манчжуров).

Ключевые слова: казахи, Казахстан, Казахское ханство, кочевники, конные лучники, азиатская стрельба из лука, монголы, тюрки, скифы, джунгары, манчжурские лучники, роговой лук, Чингисхан, воины.

Author's data:

Daniyar Zhanatovich Baidaralin – Bachelor of Fine Arts and Architecture. Military historian, researcher.

e-mail: dbaidaralin@gmail.com

Автор туралы мәлімет:

Байдаралин Данияр Жанатович – бейнелеу өнері және сәулет бакалавры. Әскери тарихшысы, зерттеуші.

e-mail: dbaidaralin@gmail.com

Сведения об авторе:

Байдаралин Данияр Жанатович – бакалавр изобразительных искусств и архитектуры. Военный историк, исследователь.

e-mail: dbaidaralin@gmail.com



ТРАДИЦИОН- НЫЙ КАЗАХСКИЙ КОСТЮМ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ МИФО- ПОЭТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА

МРНТИ 18.31.09

Н. Володева¹, А. Кенжетева¹, А. Алишева¹

¹Казахская национальная академия искусств
им. Т. Жургенова, г. Алматы, Казахстан

ТРАДИЦИОННЫЙ КАЗАХСКИЙ КОСТЮМ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА

Аннотация

В данной статье рассматривается мифопоэтика казахского национального костюма как феномен кочевой культуры. Определены значимые мифологемы и архетипы, нашедшие свое воплощение в костюмном комплексе и его элементах. Раскрыто содержание традиционного костюма кочевников как выражения модели мира. В частности, в результате семантического анализа выявлена взаимосвязь между архетипическими образами Мирового Древа и Мировой Горы – и художественно-образной и композиционной структурой национального костюма казахов. Установлено, что, согласно концепции триединства, головной убор, пояс, подол и обувь соотносятся соответственно с Верхним, Нижним и Средним миром в иерархии мироустройства. В семантике казахского костюма на первый план выступают такие бинарные оппозиции, как верх и низ, мужское и женское. Наибольшим сакральным звучанием и смысловой наполненностью всех составляющих обладает обрядовый костюм невесты, в частности – головной убор – сэукеле, представляющий собой модель макрокосма. Помимо одежды, большую семантическую нагрузку несут ювелирные изделия и аксессуары, в декоре которых в стилизованном виде представлены элементы астрального и зооморфного характера. В колористическом решении костюма особое значение имеет первичная цветовая триада «белый – красный – черный», но особой символикой наделены и все прочие цвета. Картина мира, выраженная казахскими мастерами в предметах костюмного комплекса, отличается цельностью, глубиной миропонимания, проникновения в суть природных явлений, и попыткой построения гармоничной модели существования человека в окружающем мире.

Ключевые слова: традиционный костюм, казахский национальный костюм, декоративно-прикладное искусство, этнография, мифопоэтика, архетип, семантика костюма.

Введение

Традиционный костюм,

формировавшийся на протяжении тысячелетий, является квинтэссенцией

ремесла и декоративно-прикладного искусства и в полной мере воплощает традиции материальной и духовной культуры казахов. Костюм как внешняя оболочка тела человека играет не только утилитарную, эстетическую и социально-разграничительную роль, он также представляет собой сложную комплексную структуру, воплощающую мифопоэтические представления народа. Углубленное изучение национального костюма и выявление заложенных в него смыслов призваны обогатить современную культуру, раскрыть духовно-эстетические основания казахского декоративно-прикладного искусства во всей их полноте и определить факторы, формирующие этническую идентичность.

Несмотря на тот факт, что традиционный казахский костюм как предмет декоративно-прикладного искусства кочевников всесторонне исследовался на протяжении XX-XXI веков, отдельные аспекты этой темы остаются не раскрытыми в полной мере. В частности, до сих пор не прослежена взаимосвязь ряда элементов художественно-образной структуры традиционного костюма с целым комплексом мифологем и архетипов, распространенных в кочевой культуре. Недостаточная изученность данного вопроса предопределяет актуальность нашего исследования, заключающегося в выявлении особенностей мифопоэтики традиционного казахского костюма как феномена кочевой культуры.

Методы

Методологическую базу исследования составляет ряд общепринятых методов искусствоведения и философии, в частности – метод искусствоведческого анализа, метод историзма, методы сравнительно-сопоставительного

анализа, и восхождения от частного к общему. В связи тем, что рассматривается ряд вопросов, касающихся знаков и знаковых систем костюма, их значений и смыслов, в ходе проведенного исследования были задействованы методы семиотики.

Поскольку исследуемая проблема носит междисциплинарный характер, для ее раскрытия потребовалось привлечение значительного количества источников разнообразной направленности. Для удобства восприятия эти источники были классифицированы.

Первую группу составили глобальные исследования в области семиотики – труды Э. Гуссерля, Р. Барта, Ю. Лотмана, А. М. Бахтина. В вопросах, касающихся проявления в традиционном костюме элементов коллективного бессознательного и архетипического, мы опирались на труды К. Юнга, а также на работы В. Топорова, посвященные изучению мифов, мифологем и базирующихся на них архетипов, а также на исследования П. Г. Богатырева, который одним из первых исследовал знаковую систему костюма.

Ко второй группе относятся работы этнографов и историков, которые посвящены непосредственно материальной культуре казахов и такому феномену традиционной кочевой культуры, как казахский национальный костюм. В первую очередь были привлечены источники, которые являются базовыми и отличаются наиболее исчерпывающей информативностью по данному вопросу. Это работы А. Х. Маргулана, И. В. Захаровой, Р. Д. Ходжаевой, У. Джанибекова, М. В. Горелика, Н. П. Лобачевой.

Третью группу составили работы

искусствоведческой направленности, а также культурологического и философского характера, в которых исследуются вопросы духовных и мировоззренческих оснований, мифологии, семантики и семиотики традиционной кочевой культуры. Это труды Ш. Ж. Тохтабаевой, А. Т. Толеубаева, Ж. К. Каракузовой, М. Ш. Хасанова, Е. Д. Турсунова, А. Б. Ибраевой. Семантику казахского национального костюма рассматривает в своей монографии Н.Ж. Шаханова. Символическое значение отдельных элементов структуры казахского национального костюма раскрыто в работе Б. А. Ибраева В трудах К. Т. Ибраевой, М. Ш. Омирбековой с большой полнотой изучена орнаментика казахского декоративно-прикладного искусства в целом (и костюма в частности).

Существующий уровень изученности темы, широкий методологический арсенал позволяют в данном исследовании использовать ряд уже отработанных методик, проводить сравнения в широком контексте.

Источниками исследования послужили в первую очередь произведения материальной культуры казахского народа – творения мастеров декоративно-прикладного искусства. Это комплекс казахского национального костюма, а также его отдельные составляющие, от одежды и головных уборов – до обуви и ювелирных украшений. В ходе исследования мы обращались к коллекциям крупнейших музеев Казахстана и ближнего зарубежья – Государственного музея изобразительных искусств им. А. Кастеева, Центрального государственного музея РК, Российского Этнографического Музея.

Результаты

Мифопоэтика в полной мере выражает мировоззренческие и культурные особенности нации, фиксируя их посредством мифологем и архетипов, знаков и символов, которые являются важными для понимания художественной картины мира, веками складывавшейся в традиционном кочевом обществе. Основные принципы казахской мифопоэтики – видение мира как цельной, гармонично устроенной структуры, неотъемлемой частью которой является человек; одухотворение объектов окружающей действительности и наделение их особым сакральным значением. В кочевой культуре на передний план выступает идея трехчастного строения мира, его триединства, предопределяющего обустроенность всего сущего, развитие по правилам, определенным этим строением, и закономерную повторяемость жизненных циклов на новом, высшем витке спирали.

В традиционном казахском костюме в зримой форме зафиксированы представления кочевников о мироустройстве и выражены их эстетические предпочтения. Костюм не только выступает как некая граница между телом (микрокосм) и внешним миром (макркосм), но также определяет отношения двух этих сфер, личного и общественного, индивидуального и традиционного. Семантическая структура комплекса казахского национального костюма в полной мере соотносится с представлениями о трехчастном мироустройстве и с целым рядом бинарных оппозиций. Знаковая для кочевой культуры мифологема Мирового Древа с наибольшей полнотой воплощена в

структурно-композиционном и образно-художественном решении комплекса казахского свадебного костюма, отличающегося особой глубиной смыслов, обилием разнообразной символики, значение которой еще более усиливается действиями свадебного ритуала.

Головной убор, соотнесенный с понятием «құт», играет важную роль в знаково-символической системе костюма. Такие виды головных уборов, как айырқалпақ и сәукеле, синонимичны архетипическим образам Мировой Горы и Мирового Древа, также выражают идею о триединстве мироздания.

В кочевом искусстве основные формы костюма и его декоративные элементы соотносятся с реальными объектами действительности благодаря задействию особого эйдетического мышления. Посредством стилизации, обобщения, абстрагирования конкретный объект преобразуется в условную эстетически привлекательную и функциональную форму, наделенную при этом глубоким содержанием.

В наши дни национальный костюм выступает как посредник между традиционной и современной культурой, как хранитель и транслятор исконных традиций и космогонических представлений этноса.

Дискуссия

Мифопоэтика – это фундамент, на котором базируется культура любого этноса. Согласно К. Леви-Строссу, «миф – это язык, но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удается, если можно так выразиться, отделиться от языковой основы, на которой он сложился» [1, 187]. Миф является не творением какого-либо индивида, а

проекцией коллективного сознания и бессознательного. Таким образом, миф – это духовный базис нации, отражение мира и выражение своей самости посредством доступной всеобщему восприятию формы. Понимание различных смыслов, которыми наделены элементы мифопоэтической структуры, способно обогатить наши знания обо всех областях материальной и духовной культуры предков, и в первую очередь – о традиционном искусстве кочевников, которое, имея синкретический характер, отличается большим смысловым разнообразием.

В целом мифопоэтика традиционного казахского искусства, как и всякого народного, характеризуется привлечением целого спектра эмоционально окрашенных образов так называемого коллективного бессознательного [2], которое изначально заложено в сознании каждого человека. Иначе говоря, миф представляет собой совокупность архетипов, узнаваемых каждым и понятных для каждого, сформировавшихся еще во времена глубокой древности, общих для всех народов, но в то же время обладающих этническим своеобразием, которое и определяет то, что мы называем мифопоэтикой этноса.

В целом архетипы можно разделить на три основных вида: природные, пространственные и временные. Природные архетипы, с которыми мы встречаемся в казахском искусстве, чрезвычайно разнообразны. Все они неразрывно связаны с окружающим миром, с природой, в лоне которой формировалась народность, с исконно кочевым образом жизни, и во многом обусловлены мифологией тенгрианства. Среди наиболее значимых мифологем

фигурируют, прежде всего, образы Мирового Древа и Мировой Горы (инвариант Мирового Древа), Великой Степи, Гор, Неба, Воды. Эти архетипы имеют глобальный, обобщенный характер и встречаются во всей мировой культуре. Также в кочевой культуре существовали временные и пространственные архетипы, среди которых – Путь, Горизонталь, Вертикаль, Перекресток.

Трактовка символики элементов костюмного комплекса базируется на проведении аналогий с широко распространенными мифологемами и архетипами, на поиске заложенных в формы, декор, цвет, орнамент смыслов. В данном контексте мы можем вести речь о существовании определенной схемы структурного построения казахского национального костюма, подчиненной космогоническим представлениям этноса. Схема эта основана на симметричном подобии правой и левой частей, отраженных относительно вертикальной оси, и наличии горизонтальных членений-ярусов. Это, очевидно, является выражением древнейшей концепции Мирового Древа как своеобразной модели Вселенной. Мировое Древо (Байтерек) олицетворяет собой единство Вселенной, играет роль посредника между мирами. Символически его можно представить и как воплощение образа плодородия, женщины, Богини-матери, а также родового древа. Понятие Мировой Горы (Көк Төбе) также синонимично понятию Мирового Древа.

Значение мифологемы Мирового Древа неоднократно подчеркивали исследователи: «можно считать, что этот образ вобрал в себя все архаические представления о мире и моделирует собой собственно человеческую культуру в целом» [3, 116]. Эта мифологема

фактически является наиболее распространенной и типичной для всей мировой культуры, в том или ином виде фигурируя в декоративно-прикладном искусстве большинства этносов. Древо, плодородное и благодатное, живое и дающее тень, неслучайно имеет такое большое значение. Оно служит системой отсчета, так как по падению его тени можно определить время суток, по длине тени – время года. Параллельно с этим оно является естественным календарем: по числу колец на спиле можно узнать количество прошедших лет. Сакральная роль Древа проявляется до сих пор в обычае повязывать ленты или кусочки ткани на его ветви. У подножия корней древа рождается жизнь, ствол и ветви служат местом обитания различных птиц и животных, звери питаются у его подножия его плодами, отдыхают в его тени. Там, где есть Древо, должны быть вода и еда. Все это указывает на огромную роль Древа в экологической системе, что, несомненно, не могло остаться незамеченным кочевыми народами. Фактически Мировое Древо выступает в качестве структуры, призванной отделить Упорядоченное от Хаоса, организовать пространство и время в единую структуру, которую и называют Миром.

Структуру Мирового Древа можно условно подразделить на четыре части:

- корни древа – нижний мир – дух предков;
- ствол – символ стабильности;
- крона (ветви и листья) – живущее ныне поколение;
- космос (небо).

Ствол и ветви древа, обозначают, очевидно, многообразие Срединного мира, его путей, областей и стран, где происходит развитие жизни. Корни Древа достигают дна мироздания, подземного царства Эрлик-Хана.

Вершиной оно касается голубого неба – обители Тенгри, и по ветвям существа Верхнего мира могут спускаться в мир срединный.

В горизонтальной плоскости Мировое Древо и пространство вокруг него разделяются на четыре части, выражая представление о времени (утро, день, вечер, ночь; весна, лето, осень, зима) и пространстве (восток, юг, запад, север).

Параллельно с формированием образа Мирового Древа возникла и разветвлённая система противопоставлений, иначе – бинарных оппозиций:

- день – ночь;
- лето – зима;
- жизнь – смерть;
- правое – левое;
- прямое – кривое;
- верх – низ;
- огонь – вода;
- мужчина – женщина;
- парное – непарное.

Эти оппозиции имеют особое значение не только в кочевой, но и в общемировой культуре. «В сознании древнейшего человека спонтанно сложились антонимичные пары (так называемые бинарные оппозиции): «земля– небо», «тьма– свет», «хаос– космос», «инь– ян» и др.» [3, 152]. В данном случае, как нам представляется, наличие оппозиций (пространственных, смысловых, цветовых, фактурных) определяет саму возможность закономерного и прогрессивного развития, обусловленную непрерывным противоборством противоположных начал, а также выражает полноту бытия.

Есть и более частные примеры архетипов. Помимо образов Мировой горы и Мирового древа, в мифопоэтике кочевников Центральной Азии фигурировала еще и менее упоминаемая

мифологема Золотого кола (Алтын Теек). Между тем, между образами Мировой горы, Мирового древа и Золотого кола можно провести ряд принципиально важных параллелей: все эти объекты имеют явно выраженную вертикальную направленность, фактически проникая сквозь все слои бытия, от Нижнего до Верхнего мира. Вбитый во Вселенную богом неба Тенгри Золотой кол скрепляет все уровни мироздания и является осью, вокруг которой обращаются небесные тела. Таким образом, этот объект служит цели упорядочивания мира, приведения его в стройную систему из первоначального Хаоса. С данной мифологемой имеет непосредственную связь и образ Золотой юрты, общепринятый среди тюркских племен. Фактически Гора, Древо и юрта более локальны, чем Золотой кол, они в большей степени относятся к Срединному, Земному миру, тогда как Золотой Кол более глобален, он принадлежит всем слоям универсума. Гора и Древо играют также частную роль: они являются проводниками, при помощи которых можно осуществлять связь между тремя слоями мироздания, перемещаться с одного уровня на другой.

В миропонимании казахов идея о трёх сферах космоса, трех уровнях мироздания – Верхнем, Среднем и Нижнем мире – совпадает с членением самого человеческого тела на три части. Всё мышление строилось на аналогиях: солнце – это голова, шанырак юрты, вершина горы, верхушка дерева; туловище – лучи солнца, уйки юрты, середина горы, ствол дерева; ноги – земля, кереге, основание горы, корни дерева [4, 75]. Отсюда, в свою очередь, возникает деление костюма на три соответствующих уровня, в

пределах которых выделяются основные маркирующие элементы: Верхний мир – головной убор, Срединный мир – пояс, Нижний мир – подол одежды и обувь. Соответственно можно обозначить и основные зоны костюма: ствол соответствует продольной оси человеческого тела; при рассмотрении фигуры спереди, со стороны «фасада», роль ствола играет борт изделия. Голова понимается прежде всего как сосредоточение энергии и душевных сил. К Верхнему миру относится не только область головы, но и верхней части плеч и, соответственно, головные уборы и ювелирные украшения плечевого пояса. Средняя часть, или корона – горизонтальные ярусы костюма, определяемые его многослойностью, наличием отрезных деталей, пояса, расположением отделки, декора. С поясной областью связывалось представление о мужской силе, потенции [4, 78]. Нижний мир – подол и обувь. Считалось, что жизненные силы прежде остальных покидают нижнюю часть человека – ноги. Достаточно наглядные доказательства этих соответствий нетрудно распознать в этимологии слов, обозначающих в казахском языке различные детали костюма: слово "төбе" (вершина горы, макушка) является основообразующим элементом обозначения головного убора тебетей; "бел" – горный хребет, середина горы, поясница и "белдік" – пояс; одним и тем же словом "етегі" обозначаются подол платья и подножие горы.

Итак, символика каждого элемента одежды напрямую связана с каждым из соответствующих миров, что проявляется в особенностях отделки, материала, цветового решения. Помимо трех основных уровней, также особым образом маркируются следующие зоны:

височная область, грудь и горловина, подмышки и запястья. При этом особая роль уделяется орнаментике и ювелирным изделиям. Горловина, низ рукавов и подол оберегаются при помощи орнаментального декора, препятствующего проникновению злых духов в отверстия одежды. Ластовица как элемент кроя отвечает не только требованиям утилитарности (обеспечение свободы движения), но и маркирует важную подмышечную зону. Нагрудник-алқа, скрывая разрез на платье, также отвечает за защиту этой части тела от сглаза или происков злых духов.

Соотнесение топологического верха в костюме и, как следствие, головного убора с символикой Мировой Горы имеет несомненный смысл. Особенно явно подобная параллель прослеживается в головных уборах, имеющих ритуальный характер, где на передний план выступает символика, а не защитная или утилитарная функция этого предмета гардероба. В этом контексте чрезвычайно велика сакральная ценность комплекса костюма невесты. Фактически он объединяет в концентрированном виде все многообразие смыслов, заложенных в архетип Мирового Древа, с соответственным перенесением и сохранением его семантики. Как уже говорилось выше, ритуальный костюм существенно наполнен символическими значениями в сравнении с повседневным бытовым костюмом. А в традиционном свадебном костюме сакральность, наполненность внутренними, но легко считываемыми носителями культуры смыслами, достигает своего апогея. Иначе говоря, количество символов на единицу костюма становится максимальным.

Свадебный головной убор невесты сәукеле является наиболее интересным и показательным по своей семантике. Символика конусообразного головного убора, воплощающего образ Мировой горы, существовала уже в костюме сакского периода, чему мы находим подтверждение в виде многочисленных памятников материальной культуры того периода: это каменные рельефы Бехистунской надписи, изображения на литых и чеканных металлических сосудах скифов Причерноморья и Передней Азии и, наконец, в костюмном комплексе Золотого Человека из кургана Иссык.

В силу конической формы сәукеле является, в первую очередь, выразителем мифологемы Мировой Горы. Особое значение заложено в термин сәукеле этимологически. По своему значению слово распадается на две части: «сау» и «келе». «Сау» – цельный, светлый, сияющий, возвышенный, а «келе» – вышка, верхушка, башня, окружность. Однако «сау» – это и пожелание здоровья, невредимости, плодовитости, а «келе» – производная от термина кулах, обозначающего самые различные виды шапок в зороастрийском пехлеви и новоперсидском языке и широко вошедшего в тюркскую терминологию костюма (келе, кюло, гуле, кулах – остроконечная шапка в современном тюркском) [5]. Это можно понимать как в прямом значении (описание внешнеговиды головного убора), так и в переносном (единство Мировой Горы и Мирового Древа). При объединении двух частиц и дословном переводе получаем: сәукеле – сияющая вершина или остроконечная шапка, дарующая здоровье, благоденствие и плодовитость. Некоторые исследователи соотносят корпус сәукеле

с Мировой Горой, навершие из перьев – с Мировым Древом. Цельность выражается также в единстве трех частей, не значимых в отдельности, но комплексно образующих единый объект: женщину-мать, Вселенную. «Семантика сәукеле – единство Мировой Горы и Мирового древа (конус убора – Мировая гора, перья филина – Мировое древо). Сәукеле на невесте и есть обозначение триединства мира, три части которого ничего не значат сами по себе: лишь вместе они создают нечто новое: мать-вселенную, невесту» [6, 63].

Если невеста не имеет сәукеле, это равнозначно её принадлежности к низшему слою населения [6, 63]. Именно сәукеле несёт в себе нагрузку сообщения с верхним миром и является подобием мирового древа, перья филина – его ветви, по которым спускаются души не родившихся людей и входят в утробы женщин, беременных после этого [7, 31 – 32]. Идея связи головного убора с посреднической функцией в передаче человеку «душ зародышей», вероятно, существовала в Южной Сибири с глубокой древности, этим объясняется применение головного убора, как обязательного атрибута многих шаманских ритуалов. Совершая путешествие в верхний мир, шаман получал души-зародыши «құт», чтобы затем передать их людям. Человек, принимающий құт, клал перед шаманом шапку. Тот над ней сильно бил в бубен. «Через то сообщается человеку зародыш для деторождения» [8, 176]. Вероятно, этот же смысл заложен в многочисленных окуневских изображениях человекоподобных существ в головных уборах, «связанных с верхом» [8, 177].

Символика плодородия в сәукеле разнообразна. Некоторые

исследователи полагают, что стилизованные узоры в отдельных элементах декор являются стилизованным изображением древнеазиатской богини плодородия Анахиты. Один из головных уборов украшен ювелирным изображением головы рыбы – балық бас, что обозначало пожелание благоденствия. Солярная символика также представлена очень хорошо в многочисленных ювелирных украшениях: дисках, в сердцевину которых вправлены кабошоны, в виде спиралей, крестовины, розетки. Используются элементы кун сәулесі – солнечные лучи, шикқан күн – восход солнца, кун козі – глаз солнца, ай гүл – лунный цветок и пр. Геометрические элементы декора также имеют символическую подоплеку: треугольник – оберег; ромб – символ плодородия; квадрат – символ Матери-Земли (Жер-Ана), ломаная зигзагообразная линия – изображение гор.

Декор в основном сосредоточен на передней, лицевой части сәукеле. На войлочный каркас, обтянутый тканью, прикреплялись элементы ювелирного декора из серебра, позолоченного серебра или золота с полудрагоценными или драгоценными камнями. «Свободное поле пластинок отделялось выровненным орнаментом, к нижнему краю прикреплялось два ряда металлических позолоченных фигурок блях с ниткой коралловых бус между ними» [9, 110].

Элементами отделки сәукеле были наушники – алқан, богато декорированные, и подвески жақтау, крепившиеся возле наушников и составленные из большого числа нитей бус, чаще всего кораллов и жемчуга (здесь мы опять встречаемся

с символикой этих цветов как женского начала и деторождения), бирюзы (символ благополучия, успеха, пожелания здоровья), подвесок из золота и серебра, часто в виде монет, а также кистей из шелковых нитей – машақ, также имевших значение оберега. В систему декора сәукеле иногда входили плоские височники шекелік – треугольной формы, в виде листа или лепестка, в виде спиралевидного диска – солярного символа.

Некоторые сәукеле украшены накладными пластинами маңдайша, расположенными надо лбом и в верхней части конуса сәукеле. В данном случае можно провести параллели с конусообразными головными уборами саков, кипчаков и монголов, также имеющими подобное навершие, выступающее в качестве символа Верхнего мира.

Проследить особенности выражения идеи о трехчастном строении мира в свадебном костюме казахов можно на примере комплекса костюма невесты, представленного в экспозиции ЦГМК. Он включает в себя бархатное платье-көйлек, халат-шапан, перехваченный в талии наборным поясом, и сәукеле. И платье, и шапан выполнены из бархата насыщенного бордового цвета и богато декорированы. Четко прослеживается сагиттальная ось симметрии, подчеркнутая вертикальной полосой вышивки, обшитыми позументной тесьмой бортами распашного шапана, а также рядом вертикальных застежек-қапсырма, которые скрепляют не только борта халата, но и горловину платья. Область талии обозначена крупной серебряной пряжкой пояса, который делит костюм на две равные половины. Сакральный низ обозначен

вышивкой вдоль подола платья (бордюры метрически выстроенного орнамента с вертикальными осями симметрии) и нитяной бахромой, пришитой к подолу халата – этот лохматый, неровный низ, согласно Б. А. Ибраеву [10], соотносится с Нижним миром. Венчает костюм сәукеле высотой около 50 см, с закругленными лопастями, вышитыми золотом. Каркас сәукеле обтянут бархатом и декорирован серебряными накладками со вставками из сердолика, а также подвесками из кораллов, идущими вдоль всего корпуса до самого низа сәукеле. Бордовый (темный красный) цвет и золотой декор выражают идею плодородия, как и орнаментальные мотивы, состоящие преимущественно из элементов в виде стилизованного бараньего рога (қошқар мүйіз). Низ головного убора обшит мехом – еще одна отсылка к Нижнему миру, верхушка украшена үкі – пучком перьев филина, маркирующим верхний мир. Таким образом, очевидно, что сәукеле визуально воплощает идею трехчастного строения мира и соотносится с мифологемой Мировой Горы.

Подавляющее большинство хранящихся в музейных фондах сәукеле имеют форму усеченного конуса, но иногда встречаются и сәукеле с заостренным верхом, лишенным в этом случае наверху из перьев. Также не все сәукеле имеют серебряное навершие-төбе. Низ сәукеле может маркироваться не только полосой меха или нитяной бахромой, но и бахромчатыми структурами, составленными из большого числа металлических деталей. Белый цвет вуали-желек, крепившейся к навершию сәукеле и являвшейся важной частью свадебного обряда, неслучаен. Это символ материнского молока, Верхнего

мира, а также чистоты и непорочности невесты.

Семантика сәукеле еще более усиливается за счет ритуальной функции, выполнения обрядов, имеющих древнее происхождение и чрезвычайно насыщенных разнообразными смыслами, в том числе – пожеланиями благополучия, плодородия, удачи. Согласно К. Нурлановой, «Свадебный обряд... включает в себя прежде всего испрошение благословения луны и звезд: "айың" тусын-оңынан, "жұлдызың" тусын-солынан – луна пусть благословенно взойдет справа да звезды благословят слева. Обряд обращения к светилам раскрывает представления человека о «срединном мире», где «подземный» и «небесный» миры уравновешены в общей картине мироздания» [11, 21].

Символика конусообразного мужского головного убора айырқалпақ (который может быть соотнесен с архетипическим образом Мировой Горы) выражает идею величия, монументальности, возвышенности и торжественности. С этим напрямую связана традиция ношения этого головного убора представителями власти, высшего сословия. В несколько меньшей степени воплощает эту идею обычный мужской войлочный қалпақ – наследие скифо-сакской культуры.

Куполообразная форма также является одним из архетипов номадической культуры: она может быть интерпретирована как архетип небесной сферы, смыкающейся с земной твердью и осуществляющей взаимосвязь между земным и небесным мирами. Данная символика возникла благодаря наблюдательности кочевников и климатическим и географическим особенностям, из-за которых небосвод

в погожий день видится действительно в виде полусферы.

Б. А. Ибраев [10] проводит параллели не только между формообразующими характеристиками головного убора (сравним куполообразную форму головных уборов, в частности – шапки-бөрік, и форму юрты, а также небесного свода), он наделяет значением «құт-фарн» и материал, из которого были изготовлены бөрік, тымақ, далбай и другие шапки: руно опять выступает в роли синонима жизненной силы и плодородия. Наличие вертикальной оси, подчеркнутой навершием-үкі на женском головном уборе, опять же, соотносит головной убор с образом Мирового древа.

Если головной убор представляет собой в понимании кочевника средство получения из высшего мира благополучия, плодovitости, является символом зачатия и залогом будущих рождений, то пояс является маркером места локализации полученного и соотносится с функцией рождения жизни – признаком Среднего мира – мираобитания людей, представляющего некимсвязующим звеном между Верхним и Нижним мирами. Многие исследователи неоднократно подчеркивали взаимосвязь пояса и маркируемой им зоны тела со способностью к деторождению. У казахов и в обрядах, и в терминологии пояс выступает местилищем жизненного потенциала, заключенного в поясице.

Роль пояса в костюме мужчины подчеркивалась и речевыми оборотами. Само слово «бел» означает поясицу, талию, способность к деторождению. «Белгілі» – видный, известный, «белді» – основной, поясной, сильный. О самом продуктивном возрасте мужчины говорят: «бел ортасында», дословно

«в середине», «в расцвете поясицы». Выражения «бел кетті», «белсіз» означают «ушла, ослабла мужская сила» [12, 62]. Неподпоясанность для мужчины или юноши означала бесполость, бесхарактерность, неизвестность, неопределенность: «белбеусіз» – «человек без пояса» [13, 20]. Также пояс в этом контексте напрямую связан с воспроизводящей функцией мужчины.

Нижний уровень в костюме связан с представлениями о потустороннем мире, о подземном обиталище мертвых и господствующих над ними враждебных духов и божеств. Уровню нижнего мира в традиционном костюме соответствует подол, полы одежды, а так же обувь. Принадлежность таких деталей костюма, как подол и полы одежды, к зоне, соотносящейся с сакральным низом, не исключает заложенную в них символику размножения, так как души еще не родившихся людей также находятся и в мире мёртвых, ибо живые – это воплощение ранее умерших, совершающих извечный круговорот, рождаясь, умирая и возвращаясь к живым [13, 31–32]. Соотнесение обуви с земным началом определяется прежде всего тем, что она соприкасается с поверхностью земли, под которой – Нижний мир, царство смерти, куда спускаются души умерших, и именно наличие обуви является определенной защитой от случайного, преждевременного попадания в это царство. Неслучайно в декоре обуви – туфель "кебіс", сапог "мәсі" и "саптамаетік" – мы встречаем значительное количество орнаментальных элементов растительного и животного характера.

Толерантность, свойственная кочевой культуре, явилась мощным фактором развития, всегда оставляя

место для появления инноваций, а также для авторской импровизации, но – в рамках традиций, сложившихся исторически. Новое всегда внедряется не как отрицание традиций, но как их подтверждение, подкрепление, обогащение. Так, идея горизонтального членения соответствует распространению во второй половине XIX века женских платьев с многоярусными оборками (қосетек, или «платье с двумя подолами»), обусловленное влиянием городской моды.

Еще более усиливают семантическое пространство традиционного костюма такие его составляющие, как цвет, материал, декор и орнамент.

В традиционном казахском костюме особенно велико значение цвета. Элементарные цветовые оппозиции имеют архаический характер, обладают смысловой многоплановостью. Глобальная цветовая триада «белый-красный-черный» является важным средством выражения идей традиционной мифопоэтики, где каждому цвету сопоставлен свой элемент в костюме и, следовательно, свой уровень мироздания. Символика цвета в традиционном костюме имеет особенно глубокие корни: можно проследить параллели колористического символизма с искусством саков, тюрков, кипчаков. Многие цветовые константы обусловлены влиянием тенгрианства. С древнейших времен белый ассоциируется с верхними потусторонними сферами, небом, дневным светом, зачастую – с небесными светилами. Согласно верованиям тюрков, белый – мать цветов, от которой происходят все остальные. «Все светлое и доброе, благоприятное для народа тюрки

именовали белым... Боги Верхнего мира всегда в белых одеяниях. Поэтому, желая принести символическую жертву праведным богам, тюрки привязывали к священному дереву кусок белой ткани» [14, 95].

Большинство исследователей присваивают красному значение огня, солнечной стихии. Кроме того, красный является выразителем уз родства и связи поколений, силы, энергии, радости. Красному приписывают и целительные свойства.

Черный цвет является амбивалентным, ему присуще двойное значение – как положительное, так и отрицательное. Одно из семантических значений черного предполагает связь этого цвета с плодородной почвой, черноземом. Первичное значение черного – также отражение начального зародышевого состояния всех процессов. В тюркской мифологии этот цвет имел прямое отношение к загробному миру и к его владыке – богу Эрлику [14]. Тем не менее, в большой массе черный в казахском костюме использовался довольно редко, причем в мужской одежде – чаще, чем в женской. При этом в декоре обязательно применялась контрастная отделка, вышивка золотом, серебром, красными или зелеными нитками. Это говорит о комплексности символической составляющей цвета в казахском костюме.

Синий как цвет неба также ассоциируется с Верхним миром. Голубой и его вариации в тюркской культуре – символ божества Тенгри [14]. Синий и фиолетовый, имеющие трансцендентный характер – также цвета мистического созерцания, приобщения к божественной сущности. Ярко-зеленый цвет встречался

преимущественно в costume молодежи благодаря своей первичной символике – как цвет молодой травы, весенней степи, свежей листвы он являлся выразителем развития, роста, определенной незрелости.

Оттенки синего, используемые в казахском costume, разнообразны – это и бирюзовый, и насыщенный голубой, и даже ультрамарин. В украшениях и фурнитуре камни синего цвета использовались очень часто, при этом их символическое значение было чрезвычайно велико – бирюза являлась пожеланием удачи, здоровья, благополучия. Сапфир, как считалось, давал отдых усталому телу.

Особенности кочевой культуры, заключающиеся в непрерывном перемещении, в отсутствии привязки к определенному месту, предопределяют особое, несвойственное оседлой культуре восприятие пространства и времени. Мифопоэтические представления о характере времени и пространства нашли свое выражение преимущественно в декоре изделий: в ленточной и круговой композициях орнамента, в символике отдельных мотивов и элементов. Существует целая группа архетипов, обозначающих пространственные и временные структуры. Пульсация жизни, ее ритм, бег времени отображены в декоративно-прикладном искусстве казахов посредством орнаментики. Как периоды статики в кочевом образе жизни чередуются с периодами движения, так и в традиционном costume чередуются однородно окрашенные и причудливо декорированные плоскости, поверхности, пространства. Мотивы ленточного орнамента повторяются метрически, упорядоченно. Спиральные элементы могут быть соотнесены с бегом

времени, с солнцеворотом, с развитием. Орнаментальные композиции ленточной структуры ассоциируются с мифологемой Дороги, устремленной вперед, Пути по бескрайней цветущей степи. Это звучание еще более усиливается за счет большого количества элементов растительно-зооморфного характера, изображающих плодородие степи, ее богатую и разнообразную жизнь. Полихромность вышивки в этом случае также воплощает в себе идею разнообразия и изобилия цветущей жизни, радость пребывания в цветущем, красочном мире.

Распространены в декоре и образы космогонического характера, в первую очередь – Солнце, Луна, Звезды. Особенно актуальна символика солнечного диска. Так, орнаментальный круг, располагавшийся на спинке мужских халатов, обозначает солярный знак и являет собой яркий пример использования космогонического орнамента в вышивке. Вообще не только диск (в том числе и как символ полноты и совершенства мира), но и замкнутая окружность, выражающая объединение противоположностей, являются наиболее распространенными формами в ювелирных изделиях казахов. Замкнутая или незамкнутая окружность, а также спираль несут в себе идею «охранительного кольца», что особенно ярко проявилось в символике ювелирных украшений.

Горизонтальная, зигзагообразная и волнистая линии в декоре изображают Землю и Воду в упрощенно-стилизованном виде. Также зигзаг рассматривают как графему Гор. «Близки и дороги кочевнику горы. С их образом связывает он самое дорогое и вечное – высоту и чистоту. Они символ бессмертия,

его прародина. Образы гор величавы и поэтичны, с обрывами невиданной крутизны, напоминающие орла с распростертыми крыльями, льва, раскрывшего пасть» [15, 87].

Семантическое значение серебра как священного очищающего металла многократно усиливается смысловым значением орнаментальных форм, причудливо вплетенных мастерами в систему декора ювелирных изделий. Как правило, используются наиболее насыщенные положительной информацией символы: круг, треугольник, ромб, звезда, каплевидная форма, полумесяц и пр. Велика роль символики драгоценных и полудрагоценных камней. Усиливая друг друга, все эти значения образуют сложную систему оберегов и пожеланий, адресованных владельцу ювелирного изделия.

Следует отметить, что характерные признаки мифопоэтического выражены в женском костюме (посредством символики цвета, орнаментики и элементов декора) в большей степени, чем в мужском, очевидно, вследствие более значимой роли в женщины в продолжении рода.

Заключение

Ключевой особенностью художественного сознания кочевника является мировоззренчески обоснованная связь Человека и Макрокосма, ощущение целесообразности существующего,

вовлеченность человека в природные циклы, тесное сопряжение понятий красоты и функциональности. Кроме того, традиционное мировоззрение предполагает нерасчлененность пространственного, вещественного мира, взаимосвязь и органичное сплетение его составных частей. Человек играет важную роль в общей системе мироустройства, и этом контексте костюм выступает в качестве важного звена в системе «макрокосм-микрокосм», где внешняя оболочка не вступает в противоречие со смысловым наполнением и естественным образом вплетается в общепринятую в кочевом обществе художественно-философскую картину мира. Таким образом, комплекс казахского национального костюма следует рассматривать как сложную знаковую структуру, наполненную разнообразными смыслами. Выделение трех уровней костюма, соответствующих трем сферам космоса, установление бинарных оппозиций в синтаксической системе костюма, определение архетипических образов-прототипов при исследовании знаковой функции традиционного казахского костюма – это шаг на пути к раскрытию присущих традиционному искусству символических кодов и к осмыслению важного символического пласта казахской культуры, в основе которого лежат древнейшие представления кочевников об устройстве мироздания.

Список использованной литературы:

1. Леви-Стросс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1985. – 399 с.
2. Юнг К. Г. Архетип и символ // Хрестоматия по психологии. – М., 2000. – С. 124–167.
3. Розенсон И. А. Основы теории дизайна. – С-Пб.: Питер, 2007. – 224 с.
4. Ибраева А. Б. Символика триединства мира в казахском традиционном костюме // Известия МОН НАН РК. Серия общественных наук. – Алматы, 2002. – №4(239). – С. 74–79.
5. Алишева А. Символика мира в казахском традиционном костюме // Простор. – Алматы, 2011. – №7. – С. 136–138.

6. Каракозова А.Ж., Хасанов А.Ш. Космос казахской культуры. – Алматы: ТОО «Эверо», 2011. – 67 с.
7. Турсунов Е.Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 172 с.
8. Толеубаев А.Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX – начало XX вв.). – Алма-Ата: Гылым, 1991. – 214 с.
9. Захарова И.В., Ходжаева Р.Д. Головные уборы казахов (опыт локальной классификации) // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. – М., 1989. – С. 204-227.
10. Ибраев Б.А. Космогонические представления наших предков // Декоративное искусство СССР. – М., 1980. – №8. – С.41-44.
11. Нурланова К. Человек и мир: Казахская национальная идея. – Алматы: Каржы-каражат, 1994. – 48 с.
12. Шаханова Н.Ж. Мир традиционной культуры казахов. – Алматы: Казахстан, 1998. – 174 с.
13. Тохтабаева Ш.Ж. Функция казахской традиционной одежды // Известия НАН РК. Серия общественных наук. – Алматы, 1994. – №1. – С.11-20.
14. Бисенбаев А. Мифы древних тюрков. – Алматы: Ан-Арыс, 2008. – 120 с.
15. Шакенова Э. Художественное освоение мира // Кочевники. Эстетика. – Алматы: Гылым, 1993. – 356 с.

ДӘСТҮРЛІ ҚАЗАҚ КОСТЮМІ ӘЛЕМНІҢ МИФОПӨЗТИКАЛЫҚ МОДЕЛІНІҢ НАҚТЫ КӨРІНІСІ ТӘРІЗДІ

Н. Володева, А. Кенжетева, А. Алишева

Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан

Аңдатпа.

Бұл мақалада қазақ ұлттық костюмінің мифопоэтикасы көшпелілер мәдениетінің феномені ретінде қарастырылады. Костюм кешенінде және оның элементтерінде көрініс тапқан маңызды мифологемалар мен архетиптер анықталды. Көшпелілердің дәстүрлі костюмінің әлем моделінің көрінісі ретіндегі мазмұны ашылды. Атап айтар болсақ, семантикалық талдау нәтижесінде Әлемдік ағаш пен Әлемдік Таудың архетиптік бейнелері арасындағы, қазақтардың ұлттық костюмінің көркем-бейне және композициялық құрылымы арасындағы өзара байланыс анықталды. Үшбірлік тұжырымдамасына сәйкес, баскиім, белбеу, етек және аяқкиім тиісінше әлемдік ахуал иерархиясындағы Жоғарғы, Төменгі және Ортаңғы әлеммен сәйкес келеді. Қазақ костюмінің семантикасында жоғары және төмен, ер адам және әйел сияқты бинарлық оппозициялар алғашқы орында тұрады. Қалыңдықтың салттық костюмі, атап айтқанда, макроғарыштың моделін білдіретін сәукеледе осы құраушы бөліктердің бәрінің тұрмыс-салттық үйлесімі мен мағыналық толықтығы байқалады. Киімнен басқа зергерлік бұйымдар мен керек-жарақтарда да үлкен семантикалық мән-мағына бар, олардың декорында жұлдыз және зооморф сипатты элементтер сәнді түрде берілген. Костюмнің түс шешімінде «ақ – қызыл – қара» деген алғашқы түстердің бірлігі үлкен мәнге ие, десе де басқа түстер де ерекше символикаға ие. Қазақ шеберлерінің костюм кешенінің заттары арқылы берген әлемнің бейнесі тұтастығымен, әлемді тану тереңдігімен, табиғи құбылыстардың мәнін түсінуімен және адамның қоршаған әлемде үйлесімді өмір сүруге ұмтылысымен ерекшеленеді.

Тірек сөздер: дәстүрлі костюм, қазақтың ұлттық костюмі, декоративті-қолданбалы өнер, этнография, мифопоэтика, архетип, костюмнің семантикасы.

TRADITIONAL KAZAKH COSTUME AS THE OBJECTIFICATION OF THE MYTHOPOETICAL MODEL OF THE WORLD

N. Volodeva, A. Kenzhetaeva, A. Alisheva

T. Zhurgenov Kazakh National Academy of arts
Almaty, Kazakhstan

Abstract.

This article considers the mythopoetics of the Kazakh national costume as a phenomenon of nomadic

culture. We identified significant mythologies and archetypes, which has found its embodiment in the costume complex and its elements. We revealed the subject of the traditional costume of nomads as expression of the model of the world. In particular, as a result of the semantic analysis, we revealed a correlation between the archetypal images of the World Tree and World Mountain and the artistic-figurative and compositional structure of the Kazakh national costume. According to the concept of triune, the headdress, belt, hem and shoes correlate with the Upper, Lower and Middle world in the cosmic hierarchy of nomads of Central Asia. Such binary oppositions as top and bottom, male and female are primary in the semantics structure of the Kazakh national costume. The costume of the bride and all its components (in particular - the specific headdress, named saukele) represents a model of the macrocosm and has significant sacral meaning. Apart from clothes, big semantic value also inherent in decor of jewelry and accessories, that represents in stylized form multiple astral and zoomorphic elements. The primary color triad of the costume is "white - red - black", but all other colors are also endowed with special symbols. The picture of the world, expressed by Kazakh masters in the objects of a costume complex, shows a deep world outlook, an insight into phenomena of nature, and represents an attempt to build a harmonious model of human existence in the universe.

Key words: traditional costume, Kazakh national costume, artisan crafts, ethnography, mythopoetics, archetype, semantic of costume.

Author's data:

N.Volodeva – Candidate of art studies, associate professor of the Fashion and costume design department at the T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

e-mail: nataliavolodeva@yandex.ru

A.Kenzhetaeva - M.A., lecturer of the Fashion and costume design department at the T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

e-mail: azelyasha@mail.ru

A.Alishева – M.A., T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

e-mail: alisheva.altynay@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Н.Володева. – өнертану кандидаты, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, «Сән және киім дизайн» кафедрасының доценті

e-mail: nataliavolodeva@yandex.ru

А.Кенжетәева – өнертану магистр, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, «Сән және киім дизайн» кафедрасының оқытушы

e-mail: azelyasha@mail.ru

А. Алишева – өнертану магистр, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

e-mail: alisheva.altynay@mail.ru

Сведения об авторе:

Наталья Володева – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Мода и дизайн костюма» Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жүргенова

e-mail: nataliavolodeva@yandex.ru

Асель Кенжетәева – магистр искусств, преподаватель кафедры «Мода и дизайн костюма» Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жүргенова

Алила Алишева – магистр искусств, Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жүргенова.

e-mail: alisheva.altynay@mail.ru



DEPARTMENT OF SCENOGRAPHY, HUNGARIAN UNIVERSITY OF FINE ARTS

MPHTI 18.41.51

Piroska E.Kiss
Hungarian University of Fine Arts
(Budapest, Hungaria)

DEPARTMENT OF SCENOGRAPHY, HUNGARIAN UNIVERSITY OF FINE ARTS

Abstract.

The aim of this article is to show our conception, method and practice of the teaching of scenery and costume design including the programs of all the semesters illustrated by students' works. These programs are built on each other, leading the students step by step from acquiring the basic skills of design to the capability of designing a personal and inspired production design, which perfectly works together with the play, and gives to it new dimensions and a perspective which could not be created in any other way.

Keywords: stage design, scenery design, costume design, scenography, art, fine arts, education, university, Hungary.

Artists in stage design teaching at the department:

Judit Csanádi, Dr.habil, DLA, architect, stage designer, professor, csanadi.judit@mke.hu

Piroska É.Kiss, Dr.habil, DLA, architect, stage designer, associate professor, ekiss.piroska@mke.hu

Edit Zeke, Dr.habil, DLA, stage designer, senior lecturer, zeke.edit@mke.hu

György Csík, stage designer, senior lecturer, csik.gyorgy@mke.hu

Gabriella Kiss, stage designer, lecturer, kiss.gabriella@mke.hu

Fields of study and

specialisation: Stage design

Costume design

Puppet design

Degrees and certificates:

B.A. - Production Designer – bachelor of arts (for theatre and film)

M.A.- Set- and Costume Production Designer – master of arts (for theatre)

Postgraduation Course – DLA - Doctor of Liberal Arts

Programs for international students:

The Scenography Department is part of the international Erasmus student exchange program. We are open to guest students from everywhere for one semester.

Exchange students have the opportunity to expand their knowledge of set- and costume design by films and theatre and puppet design too.

Program of education:

Thanks to our Alma Mater, the Hungarian University of Fine Arts, our educational system provides high quality training in freehand drawing and history of art.

Short description of the BA program

The Hungarian BA program of scenography is unique in Europe in that our students are trained in both theatre and film set-, costume and puppet design.

Students choose 2 specialization from 3 options: set design, costume design and puppet design to the BA diplom work. The BA diploma work is a thesis too, which compares scenography methods of film- and theatre design for the same script.

Short description of the MA program

MA program focuses on theatre set-, costume and puppet design. Our educational program is based on subjects (Figure 1)



Figure 1. Zsüfi Opra-Szabó

providing profound technical and cultural history, among them scenography, lighting technology, medial technology, stagecraft, history of architecture, history of theatre-film- and puppet design, dramaturgy.

Our MA students also study theatre management, and professional English. At the beginning of MA program, students carry out their professional assignments in cooperation with students of University of Theatre and Film, Budapest. Later our students have the opportunity to work in several theatres all around the country, supervised by their masters.

Programs of the BA semesters

1st semester (set, theatre): Space composition based on an antique building

Description: Based on the analysis of a chosen antique building the students have to create a space composition onto stage. The analysis covers the ground plan, facades and sections of the antique building. During this procedure our students understand the intention and intellectual background of the building and its historical period. At the end of the semester a paper model of a space composition, inspired by the analyzed building, is prepared for a 1:50 stage box model of a theatre of Budapest.

(Figure 2)



Figure 2. Krisztina Lisztópád

The aim of this exercise is to take possession of basic skills of design, including research, collection, systematization, proposals and technical drawings. It is also important for us to make students understand the system of the chosen building and to start to practice the procedure of model making.

1st semester (costume, theatre):
Costumes for heroes of Captivity by Spiró

Description: Costume design based on a great novel: Captivity written by a Hungarian writer, György Spiró. The story

tells absolutely everything about the first-century Mediterranean world. The participants read the novel, analyse it, make research about the age and compile the results of their research, and then they choose ten characters of the story. They analyse in drawings all of the

characters, and picture their complete clothing. A special exercise is to design the same ten characters in another age and situation.

(Figure 3)



Figure 3. Fruzsina Szimeonov (Characters of the Captivity)

The aim of this exercise is to research and represent the clothing, life situations, nationality and social classes of the historical ages, and to recognize the connection between the personal identities / characters and their clothing/costume.

2nd semester (set, theatre, film): **The Collector's room**

Description: Every student imagines a Collector with different collecting passion.

The exercise is to build the character of the Collector, design the room/flat/space where she/he lives and which shows in detail the Collector's passion and her/his life. At the end of the semester a fully detailed model has to be made about the living space of the imagined personality and passion.

(Figure 4,5)



Figure 4. Zoltán Egyed (The bird collector's room)



Figure 5. Krisztina Lisztopád (The clock collector's room)

The aim of this exercise is to stir the imagination, to research and to realize the connection between the characters and their territory. It is also important to improve their model-making skill and culture.

2nd semester (costume, theatre, film):
The Collector's complete clothing

Description: Each students imagine a Collector with different collection passion. The exercise is to build the character of the Collector, design her/his complete clothing for all seasons, situations, and social events, including all the details from shoes to begs and jewelry. The students analyse the character in drawings and picture all her/his clothes.

(Figure 6,7)



Figure 6. Balázs Mucsi (The collector's clothing)



Figure 7. Anett Herman (The collector's clothing)

The aim of this exercise is to stir the imagination, to research, to recognize, and to realize the connection between the personal identities / characters and their clothing/costume.

3rd semester (production design for film): **Set and costume design for a Hungarian film script**

Description: Design of film shooting location and set of a contemporary play, based on a given screenplay. The participants analyse the script, research the background, collect original architectural drawings and photos of the sites occurring in the script. They must find the outside sites in the city and to design the necessary alterations to be made in them. The interior sites are built in film studio. After discussing the connection between the outside and inside locations, the students design all the details of the sites, then they draw technical drawings of them, and build a realistic paper model of a chosen indoor site. At the en of the semester a documentation is made about the locations, including screen shots, drawings, a realistic paper model and a project budget.

Costume design for the film of the given semester. Students analyse the same script that they work with in the set design course. They research the historical background, and collect original photographs. Based on their notes and drawings, they create costumes for the figures and characters. At the end of the semester a documentation is made about all the designed costumes and the budget of their realization cost.

(Figure 8)



Figure 8. Students' exhibition at the and of the course

The aim of this exercise to learn the steps of design for films. To design location and sets for films, to search for existing locations inside and outside. To

be able to convert them, and to support the connection among inner and outdoor locations, studio sets and camerasettings. To design and to search for authentic, highly functional space, furnitures, fittings, and equipments, and an authentic set of costumes, based on the analysis of the situations and characters. To harmonize the „found” and the designed elements of each costumes.

4th semester (set, theatre): Set design, when the location of the play
(Figure 9)



9. Juli Balázs (Géza Csáth: A Janika)

The aim of this exercise is to learn the method of designing a room/apartment set for theatre. Read, analyse and understand plays. Study the theatrical space, and its useability from the point of view of designing and acting. To realize that set design is not the exact copy of reality. During this semester our students design not only the scenery, as it looks like, but also its structure and materials. Participants has the opportunity to gain high skills of model making including furnitures, flooring, wallpapers in 1:25

is a room

Description: The location of the play A Janika, is an apartment at Budapest between the First and Second World Wars. The task is to design the set of this play, showing the interior design elements, and space structure of the period. At the end of the semester a documentation is made including a paper model of the designed set in 1:25 proportion and technical drawings.

(Figure 10).



10. Nóra Kovács (Ferenc Karinthy: Recalling the Spirit)

proportion.

4th semester (costume, theatre): Costume design to a Hungarian play

Description: Regarding to the set design exercise, students design the costume of the same play showing the elements and atmosphere of the given historical period. At the end of the semester a documentation is made with paintings and material samples of the costumes of each character.

(Figure 11).

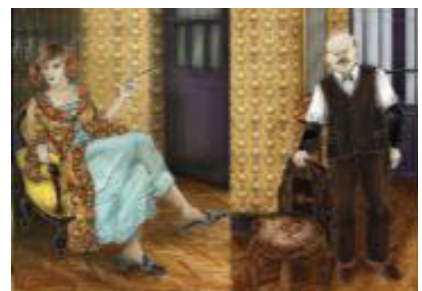


Figure 11. Gabriella Kovács (Géza Csáth: A Janika)

The aim of this exercise, their first theatre costume design task, is to analyse the historical period, and the connection between the characters and their clothing, which have to be in harmony with the costumes of other roles as well as with the designed set.

5th semester (set, theatre): **Set design for a classical drama/ Moliere, (Figure 12)**



Figure 12. Juli Balózs (Moliere: George Dandin)

The aim of this exercise is to analyse and understand a complex classical play. To create an original and personal concept for the set. To design and document the structures and materials of the imagined scenery.

5th semester (costume, theatre): **Costume design for a classical drama**



Figure 14. Edit Mihareczky (Moliere: The Bourgeois Gentleman)

The aim of this exercise is to design an original and personal concept of the costumes, which are in harmony with the imagined set design.

Goldoni

Description: Set design for a classical theatre play with a complex dramaturgy and multiple locations onto the stage of a black box theatre without any obligation of authenticity. At the end of the semester, students make a documentation including paper model in proportion 1:25, visual- and technical drawings.

(Figure 13).



Figure 13. Lőrinc Boros (Moliere: The Bourgeois Gentleman)

Description: Corresponding to the set design exercise of this semester, students design the costume of the play. At the end of the semester a documentation is made with paintings and material samples of the costumes of every character, including the budget of realization.

(Figure 14)



6th semester, Diploma semester: Set and costum design for theatre and film

Description: Set and costum design of a contemporary drama onto a stage of

a Hungarian theatre. The diploma work is a complete documentation of this set and costum design work, including technical

drawings, visuals, budget calculation and a model in required proportion.

(Figure 15,16,17)

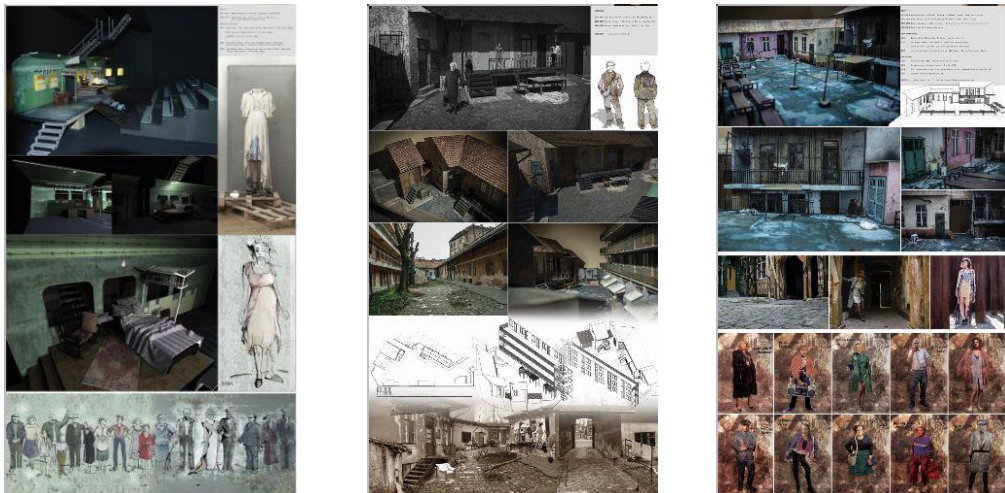


Figure 15. Ágnes Bobor (M. Kornis: Halleluja)
 16. Ferenc Szakács (Spiró: Chickenhead)
 17. Jennifer Horváth (Spiró: Chickenhead)

The aim of this exercise is to understand and practice the process and method of stage design. To create an original conception of the performance, to plan all the required details, to draw technical and shop drawings, and to make the high quality model of the imagined visualization.

Programs of MA semesters

1st semester of MA, Set design for

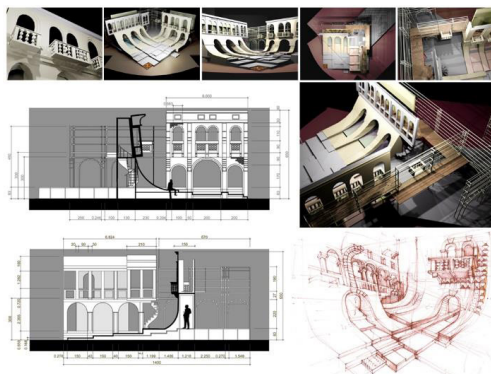


Figure 18. Kornélia Pallós (The Taming of the Shrew)

The aim of this exercise is to design an inspired theatre set for a classical play. To analyse and understand all the relations among space, roles and action. To create an original and personal concept for the set. To design and document all of the

theatre: **Shakespeare course**

Description: Set design for one of the plays of William Shakespeare. At the end of the semester, students make a documentation including paper model in proportion 1:25, visuals, technical drawings, shop drawing, budget calculation.

(Figure 18, 19)

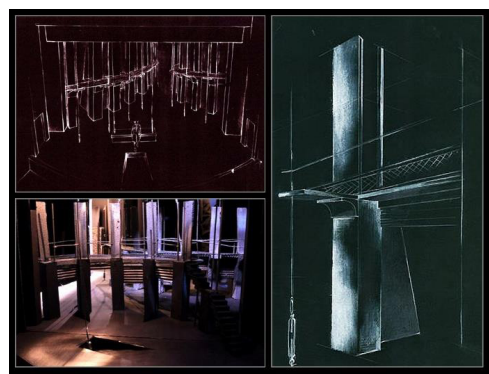


Figure 19. Péter Klimó (The Taming of the Shrew)

details of the imagined scenery. To obtain high quality model making skill.

1st semester of MA, Costume design for theatre: **Shakespeare course**

Description: Costume design for one of the plays of William Shakespeare,

corresponding to the play chosen for set design. At the end of the semester students make a documentation about (Figure 20)



Figure 20. Kornélia Pallys (The Taming of the Shrew)

The aim of this exercise is to create an analysed, personal and original set of costumes which is in complete harmony with the designed set.

2nd semester of MA, Set design for theatre: **Opera course** (Figure 22)



22. Tamás Rákay (Verdi: Don Carlos)

The aim of the exercise is to get the ability to design an inspired, highly functional Opera set. To listen, analyse and understand a musical play. To realize the special requirements of opera sets. To obtain the intellectual and professional ability of designing an inspired set for plays in any complexity. To create personal concept of set, and make the documentation of the design.

each of the costumes including material samples, patterns, budget calculation. (Figure 21)



Figure 21. Páter Klimy (The Taming of the Shrew)

Description: Set design for a given opera on the stage of a given operahouse. At the end of the semester students make a documentation including paper model in proportion 1:25, 3D visuals, technical drawings, shop drawing, budget calculation.

(Figure 23)



23. Tamás Rákay (Verdi: Don Carlos)

2nd semester of MA, Costume design for theatre: **Opera course**

Description: Costume design for a given Opera, corresponding to the opera chosen for opera scenery design. At the end of the semester students make a documentation about each of the costumes including material samples, patterns, budget calculation..

ПИРОШКА Е.КИСС

Венгер Өнер Университеті (Будапешт, Венгрия)

СЦЕНОГРАФИЯ КАФЕДРАСЫ, ВЕНГЕР ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

Аңдатпа.

Бұл мақалада - біздің тұжырымымызда декорациялар мен костюмдерді оқыту әдістемесі мен практикасы, барлық семестрлердің бағдарламалары, студенттердің суреттелген жұмысы көрсетілген. Бұл бағдарлама өзара тұтастықта құрастырылған, ол жеке және сахналық дизайнды жасау үшін студенттерге кәсіби бағытта қадам жасауға мүмкіндік береді, әрі шабытты ойынмен бірге жұмыс істейді және ол жаңа өлшемдермен болашақта кез-келген басқа тәсілмен орындалмайтынды алмастыруға мүмкіндік береді.

Трек сөздер: сахналық дизайн, декорация, костюмдер дизайны, сценография, өнер, бейнелеу өнері, білім, университет, Венгрия.

ПИРОШКА Е.КИСС

Венгерский Университет Искусств (Будапешт, Венгрия)

КАФЕДРА СЦЕНОГРАФИИ, ВЕНГЕРСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

Аннотация.

Цель этой статьи – показать нашу концепцию, метод и практику преподавания в области декораций и костюмов, включая программы всех семестров, иллюстрированные работами студентов. Эти программы построены друг на друге, что заставляет учащихся шаг за шагом приобретать базовые навыки дизайна, чтобы создать индивидуальный и вдохновленный дизайн постановки, который отлично работает вместе с актерской игрой и дает ей новые измерения и перспективу, которые не могут быть созданы каким-либо другим способом.

Ключевые слова: сценический дизайн, декорация, дизайн костюмов, сценография, искусство, изобразительное искусство, образование, университет, Венгрия.

Authors date:

Piroska E.Kiss – Dr.habil, DLA /Doctor of Liberal Arts, Hungarian University of Fine Arts, Budapest (Budapest, Hungary).

e-mail: piroskaekiss@gmail.com

Сведение об авторе:

Пирошка Е. Кисс – Д-р Хабил ДЛА / Доктор Либеральных Искусств. Венгерский Университет Искусств (Будапешт, Венгрия).

e-mail: piroskaekiss@gmail.com

Автор туралы м лімет:

Пирошка Е.Кисс – Д-р Хабил ДЛА / Либералды Өнер Докторы, Венгер Өнер Университеті (Будапешт, Венгрия).

e-mail: piroskaekiss@gmail.com



GENRE STRUCTURE IN ASKAR SULEIMENOV'S TRILOGY SITUATIONS

МРПТИ 18.45.01

Makhmetova D. M.

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

GENRE STRUCTURE IN ASKAR SULEIMENOV'S TRILOGY SITUATIONS

Abstract

The article studies A. Suleimenov's trilogy "Situations" as a unique phenomenon of tragicomedy in Kazakh theatre. Within the trilogy satirical, melodramatic and tragic farcical subgenres characteristic of such complex genres as tragicomedy are identified. The traditions of the world dramaturgy to which these subgenres can be traced back are analyzed. Special attention is paid to the tragicomic models of B. Brecht and F. Dürrenmatt, to the traditions of satire and comedy of humours, to the ludic model of commedia dell'Arte, all of which influenced A. Suleimenov's dramaturgy. Character types, the type and resolvability of conflict are studied as taxonomic criteria for tragicomic subgenres in the trilogy Situations. Drawing on the trilogy, the author of the article analyzes the interaction of empathy and estrangement mechanisms responsible for the complex cumulative effect influencing the reader's and spectator's perception of tragicomedy. Characters-masks, characters-marionettes in a dramatic work are examined as manifestations of grotesque, which, together with the "montage of attractions", is explored as an instance of estrangement. An assumption is made that the traditions of commedia dell'arte and the concept of "montage of attractions" have been absorbed by A. Suleimenov through B. Brecht's dramaturgy.

Keywords: tragicomedy, grotesque, catharsis, empathy, alienation effect, marionette, montage of attractions.

Introduction

Genre theory is still one of the less developed branches of Kazakh theatre studies. Whereas in the field of Kazakh literary studies new research works on conventions of prosaic and poetic

genres are constantly appearing, present-day theory of dramatic genres lags far behind the practice of playwriting. In the monograph *The Art of Drama* published in the mid-1980s, one of the leading Kazakh literary critics R. Nurgali

described the topical objectives of drama studies, positing that "... the modern level of Kazakh literary studies requires identification of specific characteristics of dramatic genres, elucidation of their role and meaning in the development of literature, singling out regularities of genres evolution, ascertaining changes in genre structures and mutual influence of different genres". [1,4] After a quarter of a century that has passed since the time R.Nurgali's monograph was published, the situation has not changed much. Creative styles of several Kazakh playwrights have been analyzed (for example, B. Nurpeis and M. Zhaksylykova studied tragicomedies and dramas of S. Balgabayev [2], A. Mayemirov, K. Khalykov and B. Nurpeis analyzed tragicomedies of A. Tarazi [3], a number of dissertations and scholarly articles were written on the creative method of A. Suleimenov). However, general genres typology mirroring the present level of development of Kazakh dramaturgy has not been completed so far.

One of the lacunas in the theory of genres of Kazakh dramaturgy is the lack of scholarly studies addressing the issue of tragicomedy. In the light of the fact that tragicomedy is one of the leading genres of the modern world drama, this is a serious drawback. Having origins in ancient Greek drama (Euripides, Aristophanes), successfully developed by W. Shakespeare and his contemporaries F. Beaumont, J. Fletcher and G. Guarini, tragicomedy experienced second birth in the plays of representatives of the European "new drama" at the end of the 19th century (H. Ibsen, A. Strindberg, J. B. Shaw, A. Chekhov, G. Hauptmann).

In the 20th century the actualization of tragicomedy as a genre was a reaction to the global cataclysms such as World War I and World War II, the dissolution of

the USSR, collapse of former ideology. It is no coincidence that in the 1950s the genre of tragicomedy flourished in drama of the absurd and the movements aesthetically close to it — in the plays of S. Beckett, E. Ionesco, F. Dürrenmatt, etc., and in the 1980s-1990s it was dominant in the so called Post-Perestroika drama (L. Petrushevskaya, V. Sorokin, V. Slavkin, V. Arro, etc.), which was influenced a lot by the playwriting tradition of the Soviet dramatist A. Vampilov. In the wake of Perestroika drama there appeared Askar Suleimenov's trilogy *Situations* (1985-87), which is still the most significant example of tragicomedy in the history of Kazakh theatre. Since many other Kazakh playwrights define the genre of their works as tragicomedy, but on closer examination it proves that this definition is questionable, there arises a need to single out the main genre conventions of tragicomedy on the basis of Kazakh dramaturgy.

Methods

Relying on the principles of modern drama studies, the author of this article uses the comparative method for the analysis of tragicomic plays. This method proved to be one of the most effective for creating a typology of literary works. Its application by Russian literary scholars A. Veselovsky [4], V. Zhirmunsky [5], O. Freidenberg [6] helped them to classify the types of plots and motifs, to elucidate in historical perspective the interrelations between plot and genre, to find out borrowed plots and mutual influence of different national cultures.

In theatre studies one of the leading comparativist scholars was Peter Szondi who in 1965 founded the Institute for General and Comparative Literature at the Free University of Berlin. P. Szondi is the

author of influential works on the theory of modern drama [7].

Nowadays the comparative research method is applied together with other ones. According to the scholar N. Pesochinsky, there are two groups of methods in contemporary theatre studies, one of which “relies on the search for connections between works, creative methods and epochs” [8, 72]. To this group of methods N. Pesochinsky attributes mythological, cultural-historical and comparative-historical schools. The other group of methods “studying the fabric of theatre as something given, from the standpoint of its own logic”, according to N. Pesochinsky, incorporates sociological, structuralist, semiotic, formalist and hermeneutical schools. [8, 73]

Kazakh theatre studies gravitate towards the methods of the first group. Research into the cultural and historical circumstances in which a particular work was created, into folkloric influences upon its imagery, identification of the main characteristics of a dramatist’s creative style through juxtaposition and analysis of the core of his oeuvre still predominates among the studies of modern theatre scholars. It is logical to assume that the next step in the development of Kazakh theory of drama is going to be a systematization and actualization of the accumulated knowledge, creating a typology of genres based on the modern world and Kazakh dramaturgy.

Results

A tragicomedy implies looking at a dramatic situation simultaneously from two angles, a tragic and a comic one. “A tragicomedy is a play in which the tragic and the comic both exist but are formally and emotionally dependent on one

another, each modifying and determining the nature of the other so as to produce a mixed, tragicomic response in the audience”, writes V. Foster, one of the leading researchers of the genre. [9, 11]. A similar point of view is expressed by K. Guthke [10], J. Orr [11], N. Fadeyeva [12], M. Kipnis [13] and other genre theorists.

In Askar Suleimenov’s trilogy *Situation* the author usually shows events from two different perspectives. For example, in the tragic farce “Tort Takta — Zhainamaz” (Four Planks — a Prayer Rug) an old lady Kempir included by the corrupt district authorities into the list of “dead souls” and thus deprived of her pension, which the officials pocket, gets tired of search for truth and lies down to die not into the coffin, but into a trough known in Kazakh as “astau”. [14, 322] Such a trough depending on its size and function might be used as a cattle feeder or as a dish for serving meat. It is worth noting that the comic perspective is indistinguishable in this scene for a reader. Yet it is present in the text and might be seen in a performance if the director asks the actors to stress not the psychological, but the ludic element.

Modern genre theorists distinguish within the main genre subgenres known as modes. V. Foster acknowledges existence of romantic, melodramatic, satiric, farcical modes of tragicomedy. [9, 10] Dramatic genres are defined when they comply with a set of criteria — the correlation between the events in exposition and the resolution of a play, the presence of external and internal conflict, the type of the main character, the author’s attitude to the depicted events, etc.

On the assumption of the fact that the ending of A. Suleimenov’s play “Zhetinshi Palata” (The Seventh Ward) is open and the hero, a might-have-been scholar

Zhumat Sakhatov, is perceived as a “bad good person” who suffers and spoils the life of others, that is to say, experiences not only an external conflict (with his wife and society), but also an internal one, this play can be described as a tragicomedy of Chekhov-post-Vampilov tradition, which is a kin to psychological drama. The character of Zhumat Sakhatov might be included in the number of other intellectual misfits such as Ivanov from the eponymous Chekhov’s play, Johannes Vockerat from G. Hauprman’s *The Lonely Lives*, Eilert Lovborg from H. Ibsen’s *Hedda Gabler*, Viktor Zilov from A. Vampilov’s *Duck Hunting*, characters from L. Petryshevskaya’s *Cinzano*, etc. All these characters have not fulfilled their potential not because they are weak or mediocre, but because they have become disillusioned with the way in which society functions.

Kyzdai Zhesir — Shtat Kyskartu (Grass Widow — Staff Reduction), the second play from A. Suleimenov’s trilogy, combines elements of social drama and melodrama. Its social side manifests itself in the fact that one of the main characters is an untalented writer Malik, the so called “false hero” who needs his position in a publishing house not to be engaged in literature but to seek fame and material benefits. When staff cuts are announced, Malik does his best to keep his position. As a result, the most vulnerable person is selected for redundancy. This is Malik’s lover Uriya who lives in the company’s hall of residence and loses not only her job, but the roof over her head.

As to his relations with Uriya, Malik can be seen as a seducer and a villain from melodrama. He seduces a “damsel in distress” and then leaves her. This heroine type, staple for melodrama, appeared on stage when the genre was born in

France at the end of the 18th century (it happened when J.-M. Boutet de Monvel’s play *Les Victimes Cloîtrées* was staged in 1791). This heroine type stood the test of time and with the advent of cinema in the 20th century became firmly established in popular films. Unfortunately for Uriya, she lives in the society in which chivalrous men are non-existent. She suffers through the fault of a comic character—a nonentity that put on a mask of a high ranker. So, Uriya’s situation is tragicomic. Malik is ridiculous in Hegelian understanding of the comic, “when individuals plume themselves on their substantial characters and aims, but as instruments for accomplishing something substantial, they, as individuals, are the precise opposite of what is required. [15, 580]

The third play of A. Suleimenov’s trilogy *Tort Takta — Zhainamaz (Four Planks — a Prayer Rug)* is a tragicfarce. Compared with tragicomedy, tragicfarce is a genre of sharp contrasts because farce as a kind of comedy implies rude and physical humour. The popularity of tragic farce in the theatre of the second part of the XXth century, especially that of E. Ionesco and F. Dürrenmatt, can be attributed to the fact that many Western thinkers realized the tragic state of man in the world not believing in moral values any longer. The atrocities of the World War II followed by alienation of people in the consumerist society convinced many philosophers and writers that humanity had lost its purpose of existence. When a society proclaims values it does not believe in, this might engender among its members a feeling of falsehood that has become a principle of life. False promises of public benefits are a favourite trick of social climbers and chameleons who prosper all over the globe.

The third play of A. Suleimenov’s

trilogy is the most bitter. Written in a year after the events of December 1986 in Kazakhstan, the tragic farce *Tort Takta* — *Zhainamaz* reveals the author's deep disillusionment in the social values of the USSR, in which all citizens were proclaimed equal but in reality, ordinary people were defenseless facing abuses of power of omnipotent bureaucrats. The atmosphere of despondency thickens also because the characters, elderly people Shal and Kempir, are humble cattle breeders who have never left their remote district and who do not know how to assert their rights. Local authorities deprived the mother of everything: imprisoned the iron son for a crime he did not commit, laid hands on Kempir's pension. The metaphor of the proverb "A human head is Allah's football" runs like a golden thread through the whole play. Shal recalls this proverb when he gets tired of knocking on every door to ask for re-examination of his son's case. Throughout the play, Shal and Kempir are ping-ponged by Public Prosecutor, Judge and all local officials responsible for social welfare. At the end of the play Shal listens to the broadcast of a football match where the ball is given no peace until the referee announces the draw. Compared with the ending of the play, it is a good outcome.

In the final scene a truck carrying the officials that went on the hunt with the inspectors from Moscow hangs over the wattle house of the elderly characters, and looks as if it has fallen from the sky. Pregnant Kelin (Shal and Kempir's daughter-in-law) is seen in the searchlight when the officials take aim at a saiga antelope heavy with calf. Then the officials shoot their automatic rifles aiming the people in the auditorium. In the play the hunting scene is shown in cross-cutting with the scene of Shal's praying near Kempir's "coffin". [14, 324] In this way

one of the main techniques of tragic farce comes into play. This is grotesque which implies that in one scene two incongruous events are juxtaposed, and their proximity is perceived as strange and disturbing, as a source of an irresolvable conflict. For this reason, the tragic farce *Tort Takta* — *Zhainamaz* has an open ending: the social problems shown in the play cannot be solved in its denouement because they are a part of the whole picture of lawlessness in the "Soviet Empire" on the verge of its collapse.

Discussion

An insoluble contradiction as a basis of the tragicomic on the conceptual level of the play determines the means used to convey the author's idea. It is no coincidence that grotesque is one of the main artistic techniques in tragicomedy and tragic farce. According to a prominent American researcher R. Remshardt, grotesque shows the discrepancy between matter and form, between the signified and the signifier. [16, 78] Thus it helps to create a complex mechanism of readers' and spectators' perception based on the estrangement. The concept of estrangement as "making the familiar strange" was proposed by a Russian literary scholar V. Shklovsky in 1917. [17, 4] In the 1930s B. Brecht in 4] Germany introduced the term *Verfremdung* which became one of the key concepts of his epic theatre. Shklovsky's theory of estrangement relies mainly on literary examples, whereas Brecht's alienation effect is aimed at disrupting the illusion of verisimilitude on stage in order to make the spectators reflect on what is being presented in a critical way, to make them identify their ideological attitudes.

B. Brecht did not know V. Shklovsky personally, but he took interest in the work

of the avant-garde Soviet theatre directors such as V. Meyerhold and A. Tairov. In their productions different estrangement techniques were used, for example, having the stage mechanisms in plain view. Soviet director A. Lacis, who collaborated with B. Brecht in 1924 on the set of C. Marlowe's *Edward II* in Munich, describes in her memoir her conversation with Brecht about the innovative Soviet theatre. [17, 14]

Askar Suleimenov translated into Kazakh B. Brecht's play *The Good Person of Szechwan*, in which alienation effect manifests itself mainly in the use of theatre masks. As R. Remshardt argues, a social mask estranges a person from society because it conceals the person's real face. [16, 41] The altruistic heroine of *The Good Person of Szechwan* Shen Teh sometimes gets disenchanted by ingratitude of those to whom she has helped and appears as her alter ego, cousin Shui Ta, to destroy the products of her labour. For his purpose, Shui Ta dons male clothing, applies make-up, i.e. puts on a mask.

Shen Teh and Shui Ta can be described as theatre masks because they lack deep psychological characterization, but, like the characters of medieval morality play, embody certain traits of human nature. A similar principle of exaggerating particular character features is used in *commedia dell'arte*. Each of its stock characters has his or her recognizable attributes: greed and voluptuousness of Pantalone, pseudo-erudition and garrulity of *Il Dottore*, penchant for bravado and narcissism of cowardly *Il Capitano*.

It is known that B. Brecht took interest in aesthetics of *commedia dell'arte*. In his theoretical articles B. Brecht discussed extensively the ludic principles of *commedia dell'arte*. For example, he wrote that his comedy *Mr Puntilla and His Man*

Matti should be staged in this aesthetics. [18, 187]

In the tragic farce *Tort Takta — Zhaina maz* the mask principle is embodied in the characters of chameleon official such as Raisobes (District welfare), Raigosstrakh (State Insurance Official of the District), Raifin (District Finances) and Raistat (District Statistics) who are devoid of individuality. They carry on along-standing theatrical tradition that dates back to Cleon and Agoracritus from Aristophanes' *The Knights*, to trickster Brighella from *commedia dell'arte*, each of whom looks after his own interests.

Having absorbed the principles of *commedia dell'arte* through B. Brecht's works, A. Suleimenov incorporated a real *lazzi* in his tragic farce. When he understands that he will not get rid of Kempir, a persistent visitor, Raifin simulates a faint in her presence, having called an ambulance beforehand. Kempir sees how paramedics put Raifi on the stretchers and leaves his office. The same moment "the swooned" comes to his senses and phones his accomplices, warning them that the resurrected pensioner knocks on every door in search of truth. After that Raifin lies down on the stretchers again and asks to put him into the ambulance before the eyes of Kempir. [14, 300]

In addition to the motif of mask the redevelops in A. Suleimenov's tragic farce a motif of marionette. Accustomed to act according to instructions of higher authorities and not to have their own opinion, the corrupt officials behave like marionettes. They become marionettes by choice because it suits their interests. In this respect they resemble the characters of Dürrenmatt's tragic farces. Dürrenmatt wrote that in the modern world there is a shared responsibility,

not very burdensome, but there is no a private one. The world's fate is decided not by personalities but by faceless power structures and corporations. A person protesting against social injustice does not know with whom to fight. Society is atomized, the real meaning of political events is concealed from little man, on whom a state propaganda machine tries to force an illusion of wellbeing. [19, 155]

Grotesque in the tragicfarce *Tort Takta — Zhainamaz* is engendered by the collision between the “live” people (Shal and Kempir) and machinelike and heartless world of the “dead” marionette officials. This confrontation is the most apparent in the ending of the play where the author juxtaposes two emotionally different scenes (the tragic scene in which Shal is praying in front of the dying Kempir and the satirical scene depicting officials in the hunting field). This reminds of S.Eisenstein's “montage of attractions” which implies that a theme is developed through a collision of contrasting ideas and images.[20, 270]

It maybe assumed that the “montage of attractions” was acquired by A. Suleimenov through the works of B.Brecht who was inspired by S.Eisenstein's innovative techniques. In 1926 B. Brecht saw in Berlin Eisenstein's *Battle ship Potemkin* and wrote a poem about the rebellious marines. [17, 14] S.Jestrovic compares the role of montage in the works of B. Brecht and S. Eisenstein, arguing that “Brecht often uses the term ‘montage’ to describe the structure of his work... His epic theatre implies the selection of material and its fragmentation in... episodes. The montage technique in Eisenstein's films is based on similar principles. It does not create film narrative as a succession based on development, but as a differential succession of shots based on contrast

and collision”. [17, 114] Such parallel development of contrasting themes became an important tool of contemporary dramaturgy.

When grotesque perspective is juxtaposed with the events causing empathy, this impedes catharsis. R.Remshardt posits that catharsis restores the balance between the private and public self of the spectator. On the contrary, grotesque denies this balance because in it there manifests itself the harmony of private and public personas, of reality and representation. [16, 87] The scene of hunting rampage and that of Shal and his dying wife shown in cross-cutting result in the effect that the aggressive imagery of the former attracts much more attention, relegating to the sidelines the tragedy of the main characters. The lawlessness that the officials embody causes in the readers a strong feeling of protest which in itself is opposite to catharsis. The accumulated emotions do not discharge, the balance between the private and public persona of a reader is not restored. Estrangement in the form of grotesque impedes the mechanism of catharsis. Genre conventions of tragicfarce in Dьrrenmattian understanding revealing the tragedy of ill-fated strife of an individual against the absurd and faceless bureaucratic world manifest themselves to the full.

Having absorbed the theoretic and practical principles of the leading schools of tragicomedy of the 20th century, primarily those of B. Brecht and F.Dьrrenmatt, relying on the centuries-long mask and marionette traditions intrinsic to comic theatre (Aristophanes' plays, commedia dell'arte), Askar Suleimenov has created a tragicomic trilogy, unique for Kazakh dramaturgy, allowing to study the mechanisms of empathy and

estrangement which are fundamental for the readers' and spectators' perception of a work of art.

Conclusion

In the article the mechanism of tragicomedy and tragic farce is studied as exemplified by A. Suleimenov's trilogy *Situations*. According to V. Foster, a genre of the play is defined primarily by the effect which it produces on readers and spectators. [9, 3] In the case of tragicomedy it is worth noting that this effect is complex, incorporating more than one point of view to the situation depicted in the play. In tragicomedy there are no characters who are right or wrong, unambiguity of author's attitude might change the genre, turning it into melodrama or satirical comedy. A good example of a character to whom the reader's attitude is not easy to define is Zhumat Sakhmatov from the first part of A. Suleimenov's trilogy, an alcoholic scholar making the life of his wife unbearable. Uriya from the second play of the trilogy can also be considered "a bad good person". She experiences an inner conflict because she has an affair with a married man who behaves very meanly to her and to his wife, but she is afraid of leaving him, a senior coworker.

Tragic farce is a complex genre uniting the tragic and the farcical as the rudest and most provocative form of the comic. One of the techniques traditionally used in this genre is grotesque which reveals insoluble contradictions and juxtaposes

events incongruous from logical, ethical or aesthetic point of view. In the third part of the trilogy grotesque manifests itself mainly through the marionette characters resembling traditional comic masks.

In the article the following aspects of tragi-comedy are analyzed:

The genre of tragicomedy can be defined as implying a certain type of the main character ("a bad good person"), a certain type of conflict (insolvable internal and external conflict often resulting in open ending).

1. Satirical, melodramatic, grotesque, romantic and other subgenres can be found within the genre of tragicomedy. As a complex genre tragicomedy can subsume simpler ones.

2. The mechanisms of empathy and estrangement are equally important for tragicomedy because they produce an accumulative effect on the readers and spectators.

3. Whenever mechanisms of estrangement and empathy collide in one scene, it results in domination of one of them in this scene.

4. Estrangement techniques include grotesque in its different manifestations as well as cross-cutting of emotionally different scenes.

5. Askar Suleimenov's dramaturgy absorbed the influences of Brechtian and Dürrenmattian models of tragicomedy, genre mechanisms of satire and comedy of humours (Aristophanes, commedia dell'arte).

References:

1. Nurgali R. N. *The Art of Drama*/R. N. Nurgali. Collected works. — Astana: Foliant, 2013. — 320 pp.
2. Nurpeis B. K., Zhaksylykova M. B. *The Role of S. Balgabayev's Plays in Kazakh Dramaturgy*//Science and Life of Kazakhstan. — 2017. — №5(49). — 22-24 pp.
3. Mayemirov A., Khalykov K., Nurpeis B. *Ethnic and Cultural Aspects in the Development of Kazakh Theatres during the Independence Period: The Problems of Human Existence*. [Electronic resource]. — 2015. — URL.: <http://folklore.ee/folklore/vol62/kazakh.pdf> (access date: 25.03.2018)

4. Veselovsky A. N. Historical Poetics. — Moscow: Vysshaya Shkola, 1989. —406 pp.
5. Zhirmunsky V. M. Comparative Literature Studies. The East and the West. — Leningrad: Nauka, 1979. — 494 pp.
6. Freidenberg O. M. Poetics of Plot and Genre. — Moscow: Labyrinth, 1997. —448 pp.
7. Szondi P. Theorie des modernen Dramas. 1880 – 1950. — Frankfurt am Main: Surhkamp Verlag, 1970. —168 S.
8. Pesochinsky N. V. Methods and Schools of Theatre Studies /Introduction into Theatre Studies. Ed. Yu. M. Barboi. — Saint Petersburg: Saint Petersburg Theatre Academy Press, 2011. — 366 pp.
9. Foster V.A. The Name and Nature of Tragicomedy. – Vermont: Ashgate, 2004. — 218 pp.
10. Guthke K. Die moderne Tragikomödie: Theorie und Gestalt. – Göttingen: Vandenhöck und Ruprecht, 1966. —192 S.
11. Orr. J. Tragicomedy and Contemporary Culture. Play and Performance from Beckett to Shepard. – London: Macmillan Academic and Professional Ltd., 1991. —170 pp.
12. Fadeyeva N.I. Tragicomedy. Theory of Genre. Extended Abstract of Dissertation for the Degree of Doctor of Philology. Specialty 10.01.08. “Theory of Literature”. Manuscript Copyright. Moscow, 1996. — 34 pp.
13. Kipnis. M.Sh. Tragicomedy as a Dramatic Genre. Genesis and Features of Development. Extended Abstract of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology. Specialty 10.01.08. “Theory of Literature”. Manuscript Copyright. Kiev, 1990. – 23 pp.
14. Suleimenov A. Tort Takta – Zhainamaz/The Complete Works. V. 2. – Almaty: Kazygurt, 2006. –336 pp.
15. Hegel. G.W. F. Aesthetics: in 4 Volumes. V. 3. Moscow: Iskusstvo, 1971. – 623 c.
16. Remshardt R. Staging the Savage God. The Grotesque in Performance. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 2016. — 304 pp.
17. Jestrovic S. Theatre of Estrangement: Theatre, Practice, Ideology. – Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2006. – 142 pp.
18. Brecht B. Notes on Folk Drama/B. Brecht. Theatre: Plays, Articles, Observations in 5 Volumes. V.1. – Moscow: Iskusstvo, 1965. – 527 pp.
19. Dürrenmatt F. Theater problems/ In K.J. Northcott (Ed.), Friedrich Dürrenmatt. Selected writings. V. 3. Essays. – Chicago: The University of Chicago Press, 2017. — 184 pp.
20. Eisenstein S. M. Montage of Attractions/Selected Works in 6 Volumes. V. 2. — Moscow: Iskusstvo, 1964. – 566 pp.
21. Nurpeis B.K., Zhaxylykova M.B. A new turn in the art of Kazakh Directing // Central Asian Journal of Art Studies. – N3. – 2017. – P. 34 – 41.

АСҚАР СҮЛЕЙМЕНОВТЫҢ «СИТУАЦИЯЛАР» ТРИЛОГИЯСЫНДА ЖАНРЛЫҚ ҚҰРЫЛЫМ Махметова Д.М.

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

Аңдатпа. Мақалада А. Сүлейменовтың «Ситуациялар» трилогиясы қазақ театрының тарихында сирек трагикомедиялық құбылыс ретінде қарастырылады. Трилогия ішінде күрделі жанр болып табылатын трагикомедияға тән сатиралық, мелодрамалық, тарифарстық түрлері анықталады. Бұл жанр түрлерінің қалыптасуына себепкер болған әлем драматургиясының дәстүрлері талданады. А. Сүлейменовтың драматургиясына ықпал еткен Б. Брехт және Ф. Дюрренматт трагикомедиялық модельдеріне, сатира және мінез-құлық комедияларының дәстүрлеріне, дель арте комедиясының ойын моделіне ерекше көңіл аударылады. «Ситуациялар» трилогиясында трагикомедия түрлерін анықтауға негіз болған сыныптама өлшемдері ретінде кейіпкерлер типтері, қақтығыс түрлері мен қақтығыстың шешіле алатындығы қарастырылады. А. Сүлейменов трилогиясының негізінде трагикомедиялық шығармада оқырмандар және көрермендерге күрделі шоғырланымдық әсер ететін эмпатия және алыстату

механизмдерінің өзара қатынасы зерттеледі. Типтік комедиялық кейіпкерлер, драмалық шығармадағы марионетка кейіпкерлер гротеск түрлері ретінде сараланады. «Аттракциондар монтажи» және гротеск алыстату эффектінің көріністері санатына жатқызылып зерттеледі. Дель арте комедиясының дәстүрлері және С. Эйзенштейннің «аттракциондар монтажи» тәсілі А. Сулейменовтың драматургиясына Б. Брехт шығармашылығы арқылы сіңіп кетті деген болжам жасалады.

Трек сөздер: трагикомедия, гротеск, катарсис, эмпатия, алыстату эффекті, марионетка, аттракциондар монтажи.

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА В ТРИЛОГИИ «СИТУАЦИИ» АСКАРА СУЛЕЙМЕНОВА

Махметова Д. М.

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

Аннотация.

В статье рассматривается трилогия А. Сулейменова «Ситуации» как уникальный опыт трагикомедии в казахском театре. Внутри трилогии определяются сатирический, мелодраматический и трагифарсовый поджанры, допустимые в таком сложном жанре, как трагикомедия. Анализируются традиции мировой драматургии, к которым эти жанровые подвиды восходят. Особое внимание уделяется трагикомическим моделям Б. Брехта и Ф. Дюрренматта, традициям сатиры и комедии характеров, игровой модели комедии дель арте, которые оказали влияние на драматургию А. Сулейменова. В качестве классификационных признаков для поджанров трагикомедии, выделяемых в трилогии «Ситуации», рассматривается тип героя, тип и разрешимость конфликта. На материале трилогии А. Сулейменова исследуется взаимодействие механизмов эмпатии и очуждения, создающих в трагикомедии сложный, кумулятивный эффект, влияющий на читательское и зрительское восприятие пьесы. Персонажи-маски, персонажи-марионетки в драматическом произведении изучаются как частный случай приема гротеска, который наряду с «монтажом аттракционов» анализируется как проявление приема очуждения. Выдвигается предположение, что традиции комедии дель арте и концепция «монтажа аттракционов» С. Эйзенштейна были восприняты А. Сулейменовым через драматургию Б. Брехта.

Ключевые слова: трагикомедия, гротеск, катарсис, эмпатия, эффект очуждения, марионетка, монтаж аттракционов.

Автор туралы мәлімет: Махметова Д. М. - Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының оқытушысы.

e-mail: dina.m.makhmetova@gmail.com

Сведения об авторе: Махметова Д.М. - преподаватель кафедры «История и теория театрального искусства» Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова.

e-mail: dina.m.makhmetova@gmail.com

Author's data: Makhmetova D. M. - teacher of the “History and Theory of Theatre Art” Chair at the T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

e-mail: dina.m.makhmetova@gmail.com



СТИЛЕВЫЕ КОНСТАНТЫ РАННИХ ФОРТЕПИАН- НЫХ СОЧИНЕНИЙ ИВАНА КАРАБИЦА

МРНТИ 18.41.07

О. А. Копелюк¹

¹Харьковский Национальный Университет Искусств
им. И.П.Котляревского (г.Харьков, Украина)

СТИЛЕВЫЕ КОНСТАНТЫ РАННИХ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ ИВАНА КАРАБИЦА

Аннотация

Статья посвящена выявлению влияний национальной композиторской школы на становление стиля мышления выдающегося представителя генерации «семидесятников». Иван Карабиц (1945–2002) – автор трех симфоний, трех концертов для оркестра, хорового концерта «Сад божественных песен» на поэзию Г. Сковороды, принесших ему заслуженную славу. Фортепианное творчество И. Карабица пока не получило должной научной оценки в аспекте стиля мышления и «звукового образа инструмента». Материалом статьи послужили ранние фортепианные произведения. В музыкальной культуре второй половины XX века проблема «художник и социум» ощущалась чрезвычайно остро. Вследствие тоталитарной политики творцы новаторских по духу произведений, нарушающих идеологические клише, подвергались преследованиям. Представлена периодизация фортепианного творчества Мастера. Отмечена роль социокультурного континуума, в котором шло формирование молодого И. Карабица. На основе интонационно-драматургического и жанрово-стилевого методов выполнен функционально-структурный анализ Сонаты и Сонатины. С одной стороны, композиторский стиль раннего И. Карабица отличают черты, типичные для украинской национальной школы: философский масштаб авторских концепций, принципы развития музыкального тематизма (вариантность, полифоничность, разработочность), фактурное и оркестральное богатство; классичность формы соотносится с романтическим мировосприятием. С другой – обнаруживается личностный взгляд на жанровые модели: в частности, симфонизм мышления в музыкальной драматургии малых форм, ярко представленный гармонический колорит, усложненность метро-ритмической организации, красочность тембрики фортепианного письма, близкого к оркестровому. В выводах резюмируется, что раннее фортепианное творчество И. Карабица обнаруживает атрибуты зрелого стиля, репрезентируя лирическое мироощущение, наряду с концертно-игровым началом, типичным для виртуозной трактовки фортепиано.

Ключевые слова: И. Карабиц, ранний фортепианный стиль, национальные традиции, стиль мышления, атрибутика зрелого стиля.

Введение

В 2015 году Украина отметила 70-летие со дня рождения композитора Ивана Федоровича Карабица (1945 – 2002), который известен как выдающийся музыкально-общественный деятель, лауреат многих отечественных и зарубежных премий. Основатель международного музыкального фестиваля «Киев-мюзик-фест» и конкурса пианистов имени В. Горовица, одаренный педагог и дирижер И. Карабиц относится к генерации композиторов-семидесятников. Им создано огромное количество произведений в разнообразных жанрах: 3 симфонии, 3 концерта для оркестра, ряд вокально-симфонических и камерно-инструментальных произведений для различных составов, хоровые и вокальные сочинения, музыка к фильмам и театральным спектаклям. Между тем, фортепианное творчество И. Карабица не нашло должного освещения в музыковедении, не считая лапидарных замечаний в небольшой монографической брошюре Г. Ермаковой¹ [1] и статей панорамного характера в сборнике «Viveremento», вышедшем после смерти композитора [2]. В 2017 г. опубликована долгожданная монография выдающегося украинского музыковеда Л. Кияновской, в которой представлен наиболее полный на сегодняшний день «портрет художника в интерьере эпохи» [3].

Цель данной статьи – выявить стилевые константы в ранних фортепианных произведениях И. Карабица. Задачи, вытекающие из постановки проблемы: изучение ранних фортепианных сочинений и установление общей периодизации творчества для этого инструмента; характеристика исполнительской судьбы

отдельных фортепианных произведений. Материалом для аналитической атрибуции стиля избраны произведения раннего периода творчества.

Методы

Основные принципы данного исследования базируются на использовании общих и специальных методов анализа (методы целостного музыковедческого анализа): историко-биографического, культурологическо-аналитического, функционально-структурного, интонационного, жанрового, стилевого.

Результаты

Фортепианный стиль И. Карабица откристаллизовался в период с конца 70-х и обрел стилевую целостность к началу 90-х годов. Композитор углубленно осваивал европейский опыт композиции (додекафонной, серийной, пуантилистической, сонорной), при этом сохраняя ясность и доступность изложения музыкальной мысли.

Раннее фортепианное творчество И. Карабица выявляет атрибуты зрелого стиля. Фортепианный стиль репрезентирует лирическое мироощущение в единстве с концертно-игровым началом, характерным для виртуозной трактовки фортепиано. Часто используются кристально чистые тембры в высоком регистре инструмента, что придает музыкальным темам утонченный характер, одновременно чувственный, открытый и в то же время с оттенком интровертности, «недосказанности». Это качество отличает ранние опусы композитора от зрелых, в которых будет царить яркий экстравертный способ высказывания, жизнеутверждающий, философский взгляд на жизнь.

Дискуссия

В последней трети XX века проблема «художник и социум» ощущалась чрезвычайно остро. Профессиональным композиторам в ту пору во многом приходилось писать «в стол». Соцреализм не позволял развиваться их творчеству в равной мере как в русле европейских традиций (атрибутивно «буржуазных»), так и в духе национальных идей, вследствие чего музыкальное творчество, литература и поэзия, кинематографические ленты, нарушающие идеологические клише, изымались, а их создатели подвергались преследованиям. Обвинениям в национализме в 60-е годы подверглись Б. Лятошинский, его ученик И. Бэлза, другие представители национально настроенной интеллигенции. В большинстве случаев композиторы были вынуждены вернуться к использованию традиционных форм, что вело к академизму.

В конце 60-х годов XX столетия образовалось творческое содружество «киевский авангард», включившись в русло развития «второй волны» музыкального авангарда стран Западной Европы. В состав группы вошли композиторы В. Сильвестров, В. Годзяцкий, Л. Грабовский, В. Загорцев, В. Губа, С. Крутиков, П. Саволкин. Их творчество вызвало резонанс на Западе: произведения этих композиторов стали исполнять, о них писали в прессе, но в советской Украине эти факты замалчивались.

Окончив Артемовское музыкальное училище (ныне носит его имя) как пианист, восемнадцатилетний юноша поступает на кафедру композиции Киевской государственной консерватории (1963), в класс к профессору Б. Н. Лятошинскому.

Фундатор национальной композиторской школы воспитывал в своих учениках не только профессионализм, но, прежде всего, честь и достоинство творца, свободу духа, искренность. Их имена навсегда вошли в «золотой фонд» украинской национальной культуры второй половины XX века: И. Шамо, Л. Грабовский, В. Годзяцкий, Е. Станкович, В. Сильвестров, Л. Дычко. Н. Герасимова-Персидская отмечает в связи с именем Ивана Карабица: «...у Бориса Николаевича были разные ученики <...> Если говорить о сугубо персональных, личностных качествах, есть много общего между Учителем и именно этим учеником – в сдержанности, определенной строгости, в высоком чувстве долга, в скрытом специфическом юморе, в несколько скептическом отношении к жизни» (перевод мой. – О. К.) [2, с. 32].

Учился И. Карабиц у Б. Лятошинского относительно мало: по учебному году до и после службы в армии (1963–1964; 1967–1968 гг.)². Период после возвращения из армии стал базисным для творческого роста молодого композитора.

Начало 60-х годов ознаменовано наступлением политической «оттепели». Авангардное искусство было под запретом. Политика тоталитарного режима указывала на необходимость создавать произведения искусства, которые были бы доступны массам. Молодым композиторам приходилось тайно организовывать творческие встречи, на которых они могли анализировать музыку И. Стравинского, А. Шенберга, с увлечением осваивать новые техники письма. Произошел раскол на консерваторов и либералов («шестидесятников»), предпринявших попытку изменить положение

творческой интеллигенции в стране [4]. Это был уникальный шанс творческой молодежи создать новый интеллектуальный потенциал, расширить национальный опыт с помощью западных влияний. Интеллектуальный взрыв, который произошел в обществе благодаря их выходу на музыкальную арену, впоследствии назовут «феноменом шестидесятничества» [4].

*«Шестидесятникам не кажется,
что жизнь сгорает зря:
они поставили на родину, короче
говоря.*

*Она, конечно, в суете о них забудет,
но ведь она одна.*

Другой у них не будет» – так писал Б. Окуджава. В это время начался процесс возрождения украинской национальной культуры.

Иван Карабиц «вошел» в музыкальную жизнь Киева, когда его коллеги уже изучали достижения нововенской школы. Знакомство и творческое содружество с В. Сильвестровым и В. Годзяцким повлияло на мировоззренческие и профессиональные задатки молодого Карабица. Позже, в 1991 году, будучи известным композитором и культурным деятелем, он скажет: «<...> Я пришел в консерваторию тогда, когда имена В. Сильвестрова и Л. Грабовского были уже известными <...> Еще не зная, чем именно примечательны эти авторы, я всем сердцем мысленно потянулся к ним <...> На всю жизнь запомнил вечера в квартире В. Сильвестрова, где на стареньком магнитофоне мы слушали новую музыку, показывали друг другу свои произведения, горячо дискутировали» (перевод мой. – О. К.) [4, с. 252].

Фортепианное творчество И. Карабица прежде всего представлено

тремя концертами для фортепиано с симфоническим оркестром. Первый создан в 1968 году на этапе творческого становления, Второй – в 1972 году как результат творческого самовыражения и, наконец, Третий – в 1999 году, в период творческой зрелости. Многозначительный по масштабу и замыслу цикл «24 прелюдии» был закончен в 1976 году.

В 2005 г. впервые прозвучал цикл «5 миниатюр», а в 2006 году автором статьи был исполнен цикл «Прелюдия и токката». Премьерные произведения были выучены по рукописному тексту, которым поделилась вдова композитора – профессор НМАУ им. П. И. Чайковского М. Д. Копица.

В 2014 году в издательстве «Музична Україна» по случаю 70-летия со дня рождения композитора был выпущен сборник фортепианных произведений И. Карабица – уникальный подарок для всех почитателей творчества Мастера. Теперь исполнители имеют возможность оценить неизвестные страницы творчества художника. В сборник вошли все произведения И. Карабица для фортепиано (кроме цикла «24 прелюдии», изданного еще при жизни композитора).

Периодизация фортепианного наследия И. Карабица может быть представлена следующим образом:

раннее творчество (1963 – 1970) включает «Вариации», Сонату, Сонатину, цикл «Прелюдия и токката», Первый фортепианный концерт;

средний период творчества (1971 – 1985) – Второй фортепианный концерт, цикл «24 прелюдии», цикл «Пять миниатюр»;

поздний период (1990 – 2000) – три джазовые пьесы («Элегия», «День за днем», «Одиночество»), «Пять

музыкальных моментов» для фортепиано с оркестром.

Раннее творчество представлено произведениями, написанными в консерваторские годы под руководством Б. Н. Лятошинского, который отмечал талант, «свежесть» мысли и тонкий внутренний мир молодого творца, в то же время шел процесс взаимовлияний других учеников и учителя³.

В 1964 году была написана Соната для фортепиано. Одночастная по форме, она продолжает линию романтической сонаты, с характерной погруженностью во внутренний мир человеческих чувств. Уже в первом обращении И. Карабица к сонатному жанру ощутима самобытность творческой манеры мыслителя⁴.

Открывается Соната небольшим вступлением (*allegro moderato*), создающим мистическую атмосферу. Импульсивное, противоположное движение голосов, изложенных шестнадцатыми в септово-квинтовых соотношениях, создает ощущение круговорота, которое резко прерывается интонациями смелых призывов, звучащих на органном пункте *g*, затем *c*. Главная партия (*allegro e espressivo*) – устремленная и активная, характеризует взгляд человека на окружающую действительность. Сочетание интервальных (тритона, нон, септим) и ритмических (мелких длительностей с остановками на крупных) модусов характеризует тему в ее дерзости, изломанности. Тема Г.П. держится на оstinатном триольном фоне в басовом регистре, на интонациях призыва из вступления. Уже первое проведение темы отмечено чертами разработочности (чувствуется унаследованный композиторский метод Б. Лятошинского). Переменный размер (4/4, 2/4, 3/4, 3/8, 5/8) и динамизация образа

держат слушателя в эмоциональном напряжении. С.П. представляет собой интонационную секвенцию из триолей темы вступления. Постепенно маркирующие мотивы успокаиваются и приводят в П.П. (*moderato*), которая написана в трехчастной форме. Это образ далекой, прекрасной и чистой мечты. Фундаментом в построении этой темы является вновь органнй пункт на звуке «с». Композитор использует свой излюбленный прием, когда из сочетания больших и малых терций в каждом из голосов гармоническая вертикаль обретает диссонирующее звучание.

Разработка (*allegro*) представлена вихревыми и призывными образами из вступления. Интонационные элементы Г.П. вступают в острый конфликт с оstinатными триолями. Динамизация такого конфликта строится по секвенционному восхождению, которое приводит к кульминации произведения. Триоли выписаны октавными удвоениями, задействован контроктавный регистр. Второй раздел разработки (*meno mosso*) отличается острыми регистровыми блужданиями главной партии (и противопоставляется теме побочной Терции), которые явились интонационным атрибутом темы в экспозиции и переносятся в другое регистровое соотношение (между большой и первой октавой). Такое соотношение дает иное восприятие П.П. Грозность, неуступчивость – вот ее характеристика в образной трансформации. Октавное, а затем диссонансное аккордовое проведение темы П.П. в нижних регистрах с заполнением переливов шестнадцатых создает мрачную, неустойчивую картину. Конфликт двух основных образных сфер здесь впервые выявляет идею поглощения, «перетягивания»

мечтательности в образ суровой действительности. После генеральной паузы появляется расходящееся движение голосов шестнадцатыми из вступления. Набатными вскриками звучат ритмически увеличенные интонации триолей, которые постепенно восстанавливаются в исходную, оstinatную триольную фигуру, которая и знаменует появление темы Г.П. в репризе. Вновь импульсивно вздернуто звучит основная тема. Г.П. воспринимается в данном драматургическом контексте как утверждение, провозглашающее победоносный смысл. Вследствие этого, наблюдается сокращенная реприза, в которой и свершается утверждение образа жестокой действительности над мечтательностью.

Кода (*ritmosso*) возвращает секвенционные триольные восхождения по кварто-квинтовым интервалам. В увеличении и октавном удвоении звучит тема Г.П., что придает ей маршевую сосредоточенность. На органном пункте *g* мощно звучит призывная тема из вступления, создавая композиционную арку в сонатной драматургии. Таким образом, уже в первом обращении И. Карабича к сонатному жанру ощутима самобытность творческой манеры художника. Неторопливость развертывания образов, формирование самостоятельных эпизодов в рамках формы, наличие черт повествовательности позволяют сказать, что молодой автор создал одночастную сонату эпико-драматического типа.

Тема С.П. (размер 5/16) интонационно самостоятельна, с элементами алеаторики. После генеральной паузы звучит утонченно-непешная тема П.П. (3/4), построенная на диссонантных

комплексах, погружая слушателя в состояние умиротворения. Ответом ей является *risposta* в нижнем регистре фортепиано (вторая П.П.). П.П. в целом представляет собой трехкратное проведение темы с ответной *risposta* (на одной и той же высоте темы выписаны в 1-й, 2-й и в 3-й октаве). Третий раз тема звучит декламационно, в различных ритмических группах (на *f*, а затем на *p*). Генеральная пауза знаменует водораздел экспозиции и разработки.

Из тишины рождаются септовые переключки гротескового элемента Г.П., открывающие разработку. Ее условно можно разделить на два раздела: первый создает напряженную ситуацию из переключек Г.П., в сопровождении встревоженных тремоло. Второй – развивает интонации П.П. на ритмическом *ostinato* в партии левой руки, родственном знаменитой колядке «Щедрик».

Кульминацией Сонатины становится тема П.П., звучащая в октавных удвоениях и секундовых тональных сдвигах: *f-moll* и *fis-moll*. Однако куда исчезла утонченность и своеобразная робость темы-образа? Разомкнутая регистрово, она обретает оттенок жесткости, объемно и весомо наступая, воспроизводит большой драматический накал. Интонационные *lento* и акцентированный ритм первого элемента Г.П. в диалоговых сочетаниях с элементами второй П.П. завершают разработку. Ее кульминацией является проведение Г.П. в различных регистрах инструментов и диссонантных сочетаниях. Прерванный элемент второй П.П. превосхищает репризу.

Сокращенная реприза (*moderato*) – смысловой итог драматургии всей Сонатины. Кода (*vivo*) строится

на сопоставлении интонационных оборотов П.П. и гротескового элемента Г.П. Устремленное движение мелких длительностей приводит к последнему проведению второй П.П. в ритмическом обращении, звучащей сдержанно, тяжеломерно. Прощальный взлет тритоновой интонации (a-es и b-e) завершает Сонатину.

Обобщим стилевые знаки Сонатины: это модификация сонатного *allegro*, обособление разделов формы в самостоятельные эпизоды, что приводит к одночастности как слитной цикличности, наличие лейттематизма, повествовательной драматургии.

Заключение

Характеризуя фортепианный стиль в целом, следует отметить роль социокультурного континуума, в котором шло формирование молодого И. Карабица. Начало самостоятельного пути приходится на переломный период преодоления устаревших стереотипов, которые односторонне трактовали категории национального в творчестве деятелей музыкальной культуры. Авангардные техники композиторского письма вовсе не приветствовались. И. Карабиц входил в круг киевских «авангардистов», которые позволили себе сказать в музыке новое слово. Как результат, в XXI веке новая музыка Украины представлена именами ярких, сформированных в европейском пространстве, самобытных художников, чье творчество с большим интересом воспринимается во всем цивилизованном мире.

В ранний период творчества (1964–1974) фортепианная музыка композитора представлена исключительно крупными формами: это «Вариации», Соната, Сонатина,

Первый концерт для фортепиано с оркестром. На формирование творческой личности И. Карабица повлияла ярчайшая фигура учителя – Б. Н. Лятошинского. Симфонический метод мышления и любовь к оркестровому колориту адекватно характеризуют преемственность творческих методов учителя и ученика, репрезентируя уровень национального стиля композиторской школы в Украине в целом.

Сегодня, с исторической дистанции, произведения И. Карабица поражают органичностью введения «новомодных» техник в тематическую структуру и ясностью формы. Широта авторского замысла в крупных формах, охват общечеловеческих ценностей и национальная идея в мировом художественном контексте, камерность и тонкость мироощущения в малых жанрах и формах – все эти стилевые ориентиры будут присущи автору трех симфоний, трех Конcertов для оркестра, хорового концерта «Сад божественных песен» на поэзию Г. Сковороды (для хора, солистов и симфонического оркестра), принесших ему заслуженную славу.

В Сонатине и Сонате для фортепиано проявились многие черты будущего зрелого стиля композитора: богатство интонационного словаря и темпо-ритмических решений, четкая логика функционального строения композиции. Композиторский стиль раннего И. Карабица отличают черты, типичные для всей украинской национальной школы: масштаб и цельность художественной концепции произведений, приемы музыкального развития тематизма (вариантность, полифоничность, разработочность), фактурное и темброво-оркестральное

богатство. Симфонический тип мышления, присущий И. Карабицу, проявляется в сквозном развитии музыкальной драматургии малых форм и жанров, красочности и богатстве фортепианного письма, часто близкого оркестральному звучанию. Классичность формы соотносится с романтическим восприятием действительности во всех

образных модусах (драматическом, лиро-эпическом, игровом, психологическом) [5, 115 с.].

Проанализированные в статье произведения вышли из архивной формы существования и теперь вполне заслуживают быть широко представленными в современном концертном репертуаре пианистов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Эта небольшая монография из серии «Творчі портрети українських композиторів», по сути, не могла осветить полноту композиторского стиля, поскольку была издана в 1983 г.: композитор будет еще плодотворно работать практически 20 лет.

2. Характеризуя Б. Лятошинского как человека небезразличного к судьбе своего ученика, отметим, что именно он способствовал переводу Ивана в ансамбль Киевского военного округа, где тот мог продолжать сочинять музыку.

3. Сильное впечатление на него произвели «Автографы» и «Разрыв плоскостей» для фортепиано В. Годзяцкого, Первая соната для фортепиано В. Сильвестрова, «Четыре инвенции» для фортепиано Л. Грабовского.

4. В 1968 году создана Первая соната для виолончели и фортепиано, в 1972-ом – Вторая соната для виолончели и фортепиано.

Список литературы:

1. Ермакова Г. Иван Карабиць [Текст] / Г. Ермакова // Творчі портрети українських композиторів. – Музична Україна, 1983. 48 с. – Библиогр.: с. 48.
2. «Viverememento» (Пам'ятай про життя) [Текст] / «Vivere memento» /упор. М. Д. Копиця // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, 2003. 232 с.
3. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця [Текст] / Л. Кияновская. – К.: Дух і літера, 2017. – 288 с. – ISBN 978-966-378-544-8.
4. Харченко Е. Ще раз про «невідомі шістдесяті». Іван Карабиць [Текст] / Е. Харченко // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. – Київ, 2005. – Вип. 34. – С. 245–258.
5. Джердималиева Р.Р. Художні мотиви в творчому свідомості особистості // Наука и жизнь Казахстана. – №2, 2017. – С. 115–118.

ИВАН КАРАБИЦЬ ФОРТЕПИАНО ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ ЕРТЕРЕК ЖАЗЫЛҒАН СТИЛЬДІК КОНСТАНТАЛАРЫ

О.А. Копелюк

И.П.Котляревский атындағы Харьков ұлттық Өнер Университеті
(Харьков қ., Украина)

Аңдатпа

Мақала ұлттық композиторлық мектептегі «жетіпісінші жылғылардың» көрнекті өкілінің ойлау стилі қалыптасуын айқындауға арналған. Иван Карабицке (1945-2002) атақ әкелген үш симфонияның, үш оркестрге арналған концерттің, Г.Сковорода поэзиясына арналған «Ғажайып бақ әндері» деп аталатын хор концертінің авторы. И. Карабицтің фортепианолық шығармашылығына тән ойлау стилі және «аспаптың бейнелік дыбысы» аспектілері ғылыми тұрғыда лайықты бағасын алған жоқ. Мақаланың материалы ретінде бұрынырақ жазылған фортепиано шығармалары алынды.

XX ғасырдың екінші жартысындағы музыка мәдениеті «суретші мен социум» мәселелесі ерекше өткір сезілді. Тоталитарлық саясат нәтижесінде идеологиялық таңбаларды рухымен бұзуға ұмтылған жаңашыл тұлғалар шығармалары құғынға ұшырады. Ұлы шебердің фортепианолық шығармашылығының кезеңдері қарастырылды. Жас И.Карабицтің қалыптасуы өткен әлеуметтік-мәдени континуум рөлі белгіленді.

Сонато мен Сонатинаның қызметтік-құрылымдық талдауы интонациялық-драматургиялық және сюжеттік-стильдік әдістер негізінде орындалды. Біріншіден, ертеректегі И.Карабицтің композиторлық стилі украиндық ұлттық мектепке тән типімен ерекшеленеді: ол авторлық тұжырымдамалардың философиялық ауқымдылығы, музыкалық тақырыптардың даму принциптері (нұсқалылық, полифониялылық, құрастырушылық), фактуралық және оркестралық байлық; классикалық формада болуы романтикалық әлемді қабылдауға жатады. Екінші жағынан, жанрлық модельдерге деген тұлғалық көзқарас байқалады: жеке тұрғыда, музыкадағы драматургиялық кіші формалардағы ойлау симфонизмі, ашық көрсетілген үйлесімді колорит, метро-ырғақтық ұйымдастырудың күрделілігі, оркестрге жақын фортепианолық жазудың әсем тембрикасы.

Қорытындыда, И.Карабицтің алғашқы фортепианолық шығармашылығына тән кемелденген стильдің атрибуттары байқалып, фортепианоны виртуозды беруге тән концерттік-ойындық бастаумен қатар, лирикалық дүниені сезіну көрсетіледі.

Тірек сөздер: И. Карабиц, ертеректегі фортепианолық стиль, ұлттық дәстүрлер, ойлау стилі, кемелденген стильдің атрибутикасы.

STYLE CONSTANTS OF IVAN KARABITS'S EARLY PIANO WORKS

Oleg A.Kopeliuk

Kharkov I. Kotliarevsky National University of Arts (Kharkov, Ukraina)

Abstract

The article is aimed to reveal the influence of the national composition school upon the style development of the outstanding figure of 1970s. Ivan Karabyts (1945-2002) is the author of three symphonies, three concertos for orchestra, choir concerto «The Garden of Divine Songs» where the poems of G. Skovoroda were used. These music pieces brought him the deserved fame. The piano music of I. Karabyts has not received scientific assessment in the aspect of the style peculiarities and "the sound image of the instrument". The article reflects the study of the early piano pieces composed by Karabyts.

The problem of "the artist and the society was very noticeable in the music culture in the latter half of the 20th century. Due to the totalitarian regime the creators of innovative ideas interfering with the ideological clichés of that time were severely persecuted.

Periodization of the composer's piano music pieces is presented. The author also marks the role of the social and the cultural continuum, within which the personality of young I. Karabyts was formed. The functional structural analysis of Sonata and Sonatina for piano was made on the basis of the intonational dramaturgical and genre stylistic methods. On the one hand, the early composing style of I. Karabyts can be recognized by the typical features of Ukrainian national school. These are philosophical scale of the author's concepts, the principles of the music theme elaboration (variation, polyphony and development of a theme), texture and orchestral richness; the classic form attributes correlate to the romantic world perception.

On the other hand, the composer uses a personal approach to the existing genre models, symphonic scale of the music writing in the through-composed development of the music dramaturgy in short music pieces, harmonic coloring, brilliance and luxuriance of the piano music writing, which is close to the orchestral. In the conclusions, the author summarizes that the early piano music pieces of I. Karabyts have the attributes of the mature writing style. Representing the romantic world perception, they also have the features of the concerto style, which is typical for the virtuosic piano performance.

Keywords: I. Karabyts, early piano music style, national traditions, style of writing, attributes of the mature writing style.

Сведения об авторах: Копелюк Олег Алексеевич - Аспирант кафедры «Интерпретологии и анализа музыки», старший преподаватель кафедры «Специального фортепиано» ХНУИ им. И. П. Котляревского. г.Харьков, Украина.
e-mail:Oleg_Kopelyuk@i.ua

Автор туралы мәлімет: Копелюк Олег Алексеевич - И. П. Котляревский атындағы Харьков ұлттық Өнер Университетінің «Интерпретология және музыка талдау» кафедрасының аспиранты, «Арнайы фортепиано» кафедрасының аға оқытушысы (Харьков қ.,Украина)
e-mail:Oleg_Kopelyuk@i.ua

Author's data: Oleg A. Kopeliuk - postgraduate student at the Department of Interpretology and Analysis of Music Kharkov I. Kotliarevsky National University of Arts. (Kharkov, Ukraine)
e-mail:Oleg_Kopelyuk@i.ua



ШЫҒАРМА- ШЫЛ ТҰЛҒА ТӘРБИЕЛЕУДЕ ИННОВАЦИЯ- ЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯ- ЛАРДЫ ҚОЛДАНУ- УАҚЫТ ТАЛАБЫ

МРНТИ 14.07.09

Қ.Ж.Тулақбаева¹, М.М.Мағзумов²
^{1,2}Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан

ШЫҒАРМАШЫЛ ТҰЛҒА ТӘРБИЕЛЕУДЕ ИННОВАЦИЯЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ҚОЛДАНУ-УАҚЫТ ТАЛАБЫ

Аңдатпа.

Әлемдік деңгейде білім берудің басты бағыттарының бірі- білім мазмұнына қатысты жаңаша көзқарас пен жаңа білім беру жүйесін қалыптастыру, бәсекеге қабілетті, шығармашыл, саналы тұлғаны тәрбиелеуге бағытталған оқытудың мазмұны мен әдістерін жаңарту болып табылады. Студенттерді нәтижелі оқытуға қол жеткізу жолында түрлі жаңа әдіс-тәсілдерге ізденістердің болуы заңды. Сондай-ақ, оқытушы барлық пайдалы оқыту түрлерінен бас тартпай, жаңа жүйеге бағыттап, студенттің өзін-өзі шығармашылық қырынан дамып, өз қолтаңбасын табуына ықпал жасауға бағыттау дұрыс білім беру болып табылады.

Түйін сөздер: жаңа жүйе, жаңа идеялар, кәсіби даму, шығармашылық ізденістер, жаңа технология.

Кіріспе

Қолөнер-ежелден келе жатқан кәсіп. Оның өсу жолы, өзіне тән даму тарихы бар. Ол тарих сонау көне замандардан басталады. Оған Қазақстан жерінде бұрын-соңды жүргізілген археологиялық зерттеулердің нәтижесінде анықталған ежелгі мәдениеттің үлгілері дәлел бола алады [5.126]. Қолөнер- дүние жүзі халқының тарихи дамуының, тұрмысының, эстетикалық талғамының

өшпес ізі, куәсі.

Халықтың мәдени дәрежесі өскен сайын тұтыну бұйымдары мен жабдықтардың сапасына қатты талап қойып, олардың әрі ұнамды, әрі сәнді болуын қалайды. Халық қолөнерінің бай мұраларын жинап, сұрыптай отырып, заманымызға лайықты, сапа, түр беру әдісі ілгерілей бермек. Оған дәлел, қолөнер элементтерінің заманауи үй интерьерінде, киім дизайнында,

сәндеу жұмыстарына көп қолданып жүргендігінде. Оның орындалу технологиясына да ерекшеліктер енгізіп отыр. Осыған орай, қолөнерді оқыту саласында инновациялық технологияларды қолдану - басты мәселеге айналған. Қазіргі таңдағы әлемдік ғылым мен білім беру саласындағы жетістіктерге негізделген жаңа жүйе еліміздің білім беру саласына терең енгізіліп отыр. Бұл өзгерістер өз кезегінде болашақ интеллектуалды ұлтты қалыптастырудың кепілі болмақ. Қазақстан Республикасының 2030 жылға дейінгі стратегиялық даму бағдарламасында білім беруді инновацияландыруға жаңа талапқа сай дамыту мәселесі негізге алынып отыр. Елімізде жүріп жатқан білім саласындағы түбегейлі өзгерістер мемлекет болашағын қолына сеніп тапсыратын жастардың сапалы білім алуы міндетін өз мойнына жүктеген оқытушылар үшін үлкен жауапкершілікті талап етуде.

Бүгінгі мемлекет тарапынан оқытушылардың біліктілігін арттыру мәселесіне ерекше назар аударылып келеді. Осыған орай, өзім қызмет ететін Өнер ордасы - Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясында қолға алынып отырған негізгі міндеттің бірі. Мәселен, айта кетер болсақ, «Сәндік-қолданбалы өнер» кафедрасынан оқытушыларды Ресей мемлекетінің Екатеринбург қаласына Урал Мемлекеттік Архитектуралық-көркемсурет академиясының «Сәндік-қолданбалы өнер» кафедрасына тәжірибе алмасу мақсатымен, осы кафедраның меңгерушісі, профессор Р.Е.Базарбаева мен оқытушы Қ.Ж.Тулақбаева барып қайтты. «Көркем тоқыма» мамандандыруы бойынша көптеген әдіс-тәсілдермен, тәжірибемен бөлісіп, жақсы мәліметтер

жинап, шығармашылық жақсы әсер алды. Нәтижесінде, жаңа идеялар мен жаңа жүйелермен жұмыс жасауға негіз болды. Қазіргі қолға алынып отырған бағдарламаның негізгі мақсаты - оқыту үдерісіне жаңа әдіс-тәсілдер қолдану арқылы жұмыс жасау. Бағдарламаның басты мақсаты - тәжірибелік пәндерге жаңа әдіс-тәсілдер, жаңа өзгерістер енгізу болып табылады. Себебі, осы бағдарлама бойынша оқыту мен оқудағы жаңа тәсілдерді тиімді қолдана отырып, шығармашылық ізденістері мен қызығушылықтары артып, сонымен қатар бұл әрекет оқытушылардың кәсіби дағдыларын шыңдай түседі. Оқытуда өзгеріске жетелейтін, оқыту сапасын жақсартуға ықпал ететін бұл бағдарлама оқытушының кәсіби шеберліктерін шыңдап қана қоймай, білім сапасының нәтижесіне ықпал ете отырып, студенттердің ілгері дамуына да әсер етеді. Білім беруді жаңарту үнемі алға қарай ұмтылу мен даму үдерісі, білім беруде кезең-кезеңімен өтетін және алынған нәтижелерге бағытталған өзгерістер енгізіледі. Студент пен оқытушылар арасында жұмыс талқыланып, сыни тұрғыда айтылған кемшіліктерді өзгертуге ұсыныстар айтылады. Осылайша оқытушы тапсырманы жан-жақты түсіндіруімен қатар, студенттердің кейбір мәселелерді өз бетімен ізденуі нәтижесінде жаңаша бір әдіс-тәсіл ойлап табуына мүмкіндік жасалады. Еліміздің болашағы жастардың білім дәрежесінің тереңдігімен өлшенеді. Қазіргі заманғы білім беру әлеуметтік құрылымның маңызды элементтерінің біріне айналды. Білім беру саласында оқытудың озық технологияларын меңгермейінше сауатты, жан-жақты маман болу мүмкін емес. Жаңа технологияны меңгеру оқытушы шеберлігін, кәсіптік,

рухани келбетінің қалыптасуына игі әсерін тигізеді, өзін-өзі дамытып, оқу-тәрбие үрдісін тиімді ұйымдастыруына көмектеседі. Дәл қазір сапалы білім беруде жетекші тұлға оқытушы ғана емес, студенттің де өз мақсаты мен міндетін терең түсініп, білім сапасын арттыруға өз үлесін қосуы маңызды.

Әдістер

Қолөнер – бірнеше ғылымдардың дамуынан пайда болған өнер туындысы. Әлемдік тұжырымдаулар бойынша сапалы және табысты оқытуды екі тәсіл арқылы анықтауға болады екен. Біріншісі- оқытушыны оқытушылық қызметіне қарап емес, студенттердің жетістігі, жұмысының нәтижесі арқылы. Екіншісі- оқыту шеберлігінің шын мәнінде қаншалықты дәрежеде екенін саралап білу арқылы анықтауға болады екен.

Сапалы және табысты оқыту үшін бүгінгі күні оқытушыларға мынадай талаптар қойылып отыр:

Оқыту мен зерттеуге бар ынта-жігерін салып, белсенді жұмыс істейтін және студенттің кәсіби өсуіне ықпал ететін, дұрыс бағдар беретін ;

Оқытудың мақсаты мен пән тапсырмаларының нәтижелі, де табысты өту өлшемдерін, берілген тапсырмаларға жаңа идеялар ұсынатын, студенттердің бойындағы шығармашылық қабілеттерін оятуға түрткі болатын оқытушылар болуы тиіс.

Студенттің шығармашылыққа құштарлығын арттырып, өзін-өзі дамытып, ізденуге баули отырып, тұлғалық негізінің ашылуына жол ашатын- ұстаз.

Оқытушы қызметіндегі маңызды дүние- жекелеген студенттердің берілген тапсырманы орындау ерекшелігін, ойлау қабілеттерін жетілдіру немесе жақсарту мақсатында олармен жұмыс

жүргізу қажеттігін ұғынуы, сондай-ақ кейбір студенттердің тапсырманы өзінше бірегей тәсілдермен орындай алатынын ескеру. Студенттің өзіндік жеке ойлауын қалыптастыра отырып, шығармашылық таланттарын жан-жақты ашып көрсету және студенттің жаңаша тұрғыда ойлау қабілеттерін дамытып, жұмысты материалда орындауда тиімді әдістерді пайдалану болып табылады. Сондықтан студенттердің танымдық, шығармашылық белсенділіктерін арттыру , ынталандыру мақсатында түрлі көрмелер мен сайстарға қатыстырып, арнайы сыйлықтар мен марапаттаулар ұйымдастырылып отырады. Сабақ беру барысында оқытушы мен студенттің белгіленген мақсатқа жетуіне бағытталған, оқу жоспары бойынша жұмыстар жүргізіледі.

Сонымен қатар оқытушылардың жемісті білім беруіне өзара тәжірибе алмасудың да маңызы зор. Ол үшін жаңа әдістерді қолданудың тиімді жақтарын талқылап, оқу жоспарына енгізетін тәжірибелік пәндерде қолданылатын әдіс-тәсілдерді саралап, пікір алмасып отыру қажет деп есептеймін. Біліктілікті көтеру дәрістеріне қатысып, жаңа заманауи тәсілдерді меңгеріп, сол бағытта жұмыс жасауына бағыттаудан үлкен жетістіктерге жетуге болады. Осы мақсатта, Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясына мамандар шақыртылып, семинарлар өткізілуде. Халықаралық талаптарға сай білім беру стандарттары қадағаланып, пысықталып, бәсекелестікке қабілетті мамандар тәрбиелеп шығаруда оқытушыларға талаптар күшейтілуде.

Нәтижелер

Білім беру мазмұнының жаңару жағдайы, өзім жұмыс істейтін Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер

академиясында оқытудың жаңа әдістерін меңгертумен, шеберліктің шыңдалуымен, заманауи шикізатты тәжірибелік жұмыстарда үйлестіре қолданумен өлшенеді. Студент қаншалықты білімді, шығармашыл болса, соғұрлым оның жұмысы да келешекте сұранысқа ие, қолданыс аясы кең болары сөзсіз. Қолөнер кәсібі еліміздің экономикасын, мәдениетін көтеруге ықпал етеді. Қазақ халқының қолөнері – әлем халықтарына мақтанышпен көрсетіп жүрген көрмелерде жоғары бағалануда. Осы салада С.С.Бапанова, Р.Е.Базарбаева сынды өз ісінің майталмандары өз шәкірттеріне дәстүрлі өнер мен жаңаша инновациялық технологияларды ұштастыра, өнерді жаңартып, жаңғыртып заманауи туынды жасатып, болашақ мамандарға дұрыс бағыт беріп, өнердің алға жылжуына себепші болып

жүргендіктерін көрсетуде. Осы аталмыш кафедрада қызмет еткен зергерлік істің белгілі шебері С.Баширов та көп еңбегін сіңірді. Шәкірттерін дұрыс жолға салып, өз мамандықтары бойынша әрі қарай еңбектенуге, өнердің шыңына шығу жолында ізденуге, қайталанбас туындыларды дүниеге әкелуге жол көрсете алды. Осыған орай, айта кетер болсам, аталмыш оқу орнында оқып жүрген студенттер, оқуды бітірген түлектеріміз түрлі сайыс, байқаулардан жүлделі орындар алып жүр. Сөзіміз дәлелді болуы үшін «Сәндік-қолданбалы өнер» кафедрасы, «Металды көркемдеп өңдеу» мамандандыруының түлектері: А.М.Есенғазиев, Б.Жетпісалиевтің жүлделі орындарға ие болған жұмыстарын ұсынып отырмын

(1,2,3,4,5,6,7 сурет)



1,2 сурет. А.М.Есенғазиевтің «Шабьт» XVIII халықаралық шығармашылық жастар фестиваліне арнайы жасаған жұмысы. 2015 жыл, Астана қаласы.



3,4 сурет. А.М.Есенғазиевтің «Шебер» VII – Қазақстан қолөнер шеберлері байқауының, «Дарынды бастау» номинациясына арнап жасаған жұмысы. 2015 жыл, Алматы қаласы.



5,6,7 сурет. Б.Жетписалиевтің «Шабьт» XX халықаралық шығармашылық жастар фестивалінде, «Бейнелеу өнері» (қолданбалы өнер) номинациясына арнайы жасаған жұмысы. 2017жыл, Астана қаласы.

Дискуссия

Ұлттық мұрамыз- қолөнердің дәстүрлі және заманауи түрлерінің арасында табиғи байланыс бар. Осыған байланысты Қазақстан мәдениетінің алдында екі іргелі міндет тұр: қазақы мәдениеттің өзіндік келбетін сақтап қалу және көркемдік кеңістік пен уақыт ырғағында қалыптасқан дәстүрлі өнердің негізінде оның даму сапасына игі әсер ету [4, 265 б.]. Шеберліктің негізгі көрсеткішінің бірі - өзіміздің дәстүрлі өнерімізді білу, содан кейін заманауи жаңалықтар мен озық алдыңғы қатарлы тәжірибені жетік игеру. Өнер ордасы-Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясы «Сәндік қолданбалы өнер» кафедрасының мамандандырулары: «Металлды көркемдеп өңдеу», «Ағашты көркемдеп өңдеу» мамандандырулары бойынша осы дәстүрлі қолөнерді жалғастырушы «Дәстүрлі тоқыма», «Зергерлік іс», «Дәстүрлі шеберліктің технологиясы» атты пәндер жүргізілуде. Дәстүрлі өнерімізді жалғастырушы –Қазақстан Республикасына Еңбегі сіңген өнер қайраткерлері: С.С.Бапанова мен Е.С.Даубаев дәріс беретін пәндерден тәлімгерлердің алар білімі ұшан-теңіз. «Ағашты көркемдеп өңдеу»мамандандыруының оқытушысы, қолөнер шебері М.М.Мағзумовтың да берер тәжірибесі мол. Заманымыздың алға жылжуына орай, халықтың қолөнері де дами түсері сөзсіз. Бүгінгі таңда педагогикалық ұжымның мақсаты мен міндеті- дәстүрлі тәсілдермен сабақтастыра отырып дәріс беру сапасын көтеру, оның түрлерін жетілдірудің жолдарын іздеу, дамыту.

Әрбір ұстаздың тәлімгерінің ерекше қолтаңбасы, белгісі туындысында көрсетіліп отыруы қажет.

Оқыту барысының дұрыс жүргізілуіне оқытушының әр алуан оқыту әдіс-тәсілдерінің тиімдісін студенттің мүмкіндігіне және жағдайларына қарай таңдап алу да ізденістен жүзеге асатын шара болмақ. Білім ордасының ұстаздарына талабы таудай дарынды жеке тұлғаны дамыту, қалыптастыру жолында талмай еңбек етуге жетелейді, жауапкершілігін арттырады. Үлкен үміт пен нәтиже күтеді.

Қорытынды

Мәдени мұрамыз – қазақ сәндік қолданбалы өнерінің тек үй тұрмысында, халық шаруашылығында тәжірибе жүзінде ғана қолданбай, оның көлемінің кең екендігін дәлелдейтін уақыт келді. Атадан мирас болған мәдени құндылықты сақтап, дамытып, өшпес мұраға айналдырып, болашақ жас ұрпаққа қалдыру ұстаздық міндет, мемлекеттік іс. Студенттердің әрқайсысының тұлға ретінде қалыптасуына ықпал ету әр оқытушының міндеті. Жаңа технологияларды қолдана отырып, заманауи туынды жасап, өз қолтаңбасын қалыптастырып, ата дәстүрімізді жаңа қырынан мойындату алға қойған мақсат болуы керек. Оқу орнында өз мамандығы бойынша бәсекелестікке сай мамандар даярлануда, одан әрі де осы бағыт бойынша еңбек ету жүзеге аса бермек. Осылайша мәдени мұра одан әрі жалғасын тауып жаңа бағытқа бетбұрыс жасап, дами бермек.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Х. Арғынбаев. Қазақ халқының қолөнері. – Алматы: Өнер,1987 – 126 б.
2. Б. Байжігітов. Қазақтың қолөнері тарихы: қолданбалы өнер және халықтық кәсіпшілік. – Алматы: Экономика, 2012.– 265б.
3. Жәнібеков Ө. Қазақ қолөнерінің мәдениеті. – Алматы: Өнер, 1982. –120 б.
4. Ыдырыс З.А. Құралай Үмбетованың бақыт жолындағы ізденісі // Қазақстанның ғылымы мен өмірі. – № 1/1 (56). – 2018. – Б. 173 –176.
5. Досжанов Б. Возрождение и развитие западноевропейских гобеленов во второй половине XX века // Наука и жизнь Казахстана», Вестник № 2 / 1 (56). –Астана, 2018. – С. 209 – 212.

Тулакбаева К.Ж., Магзумов М.М.

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

ТРЕБОВАНИЕ ВРЕМЕНИ – ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

Абстракт

Одним из основных направлений в создании системы образования мирового уровня является новые подходы к содержанию и методам обучения, способствующие формированию коммуникативных навыков и умений у будущих конкурентоспособных, творческих личностей. Для достижения эффективного обучения студентов «поиск новых методов» является законом. Цель состоит в том, чтобы обеспечить правильное преподавание по новой системе. А это значит не отказываться от всех полезных форм обучения, а также развивать студента творчество и направлять на создание собственного почерка.

Ключевые слова: новые системы, новые идеи, профессиональное развитие, творческий поиск, новые технологии.

K.Zh. Tulakbayeva, M.M.Magzumov

T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakstan

THE REQUIREMENT OF TIME - THE USE OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN TEACHING THE CREATIVE PERSONALITY

Abstract

One of the main directions in the creation of a world-class education system is the new approaches to the content and methods of teaching that contribute to the formation of communicative skills and abilities in future competitive, creative personalities. To achieve effective student learning, "the search for new methods" is rool. The goal is to ensure correct teaching on the new system. And this means not to give up all useful forms of education, but also to develop the student's creativity and direct them to create their own handwriting.

Keywords: new systems, new ideas, professional development, creative search, new technologies.

Сведения об авторе: Тулакбаева Кызгалдак Жаксылыковна – преподаватель кафедры Декоративно-прикладного искусства КазНАИ им. Т. К. Жургенова, магистр педагогических наук.

e-mail: Tulakbaeva76@mail.ru

Магзумов Мақсат Муқамжанович – преподаватель кафедры Декоративно-прикладного искусства КазНАИ им. Т. К. Жургенова, магистр педагогических наук.

e-mail: Tulakbaeva76@mail.ru

Author's data: Tlakbaeva Kyzgaldak Zhaksylykovna – Lecturer of the department at "Decorative art" the T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts Master in Pedagogical Sciences.

e-mail:Tulakbaeva76@ mail.ru

Magzumov Maksat Mukamzhanovich – Lecturer of the department at "Decorative art" the T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts Master in Pedagogical Sciences.

e-mail:Tulakbaeva76@ mail.ru

Автор туралы мәлімет: Тулақбаева Кызгалдақ Жақсылықызы – Т.К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы Сәндік қолданбалы өнер кафедрасының оқытушысы, педагогика ғылымдарының магистрі.

e-mail:Tulakbaeva76@mail.ru

Мағзумов Мақсат Мұқамжанұлы – Т.К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы Сәндік қолданбалы өнер кафедрасының оқытушысы, педагогика ғылымдарының магистрі.

e-mail:Tulakbaeva76@mail.ru



FESTIVAL OF KORKYT AND THE MUSIC OF THE GREAT STEPPE: A MEETING OF HEARTS, MINDS AND MUSIC

Anna C. Oldfield

World Literature Department of English
Coastal Carolina University, USA

FESTIVAL OF KORKYT AND THE MUSIC OF THE GREAT STEPPE: A MEETING OF HEARTS, MINDS AND MUSIC

Abstract.

This is a review of one scholar's experience of the Festival of Korkyt and the Music of the Great Steppe, which was held in Kyzyl-Orda in September 2017. The Festival included two conferences, cultural tours, and concerts. The three-day event culminated in a visit to the Korkyt Ata Memorial Complex and a Gala Concert of musicians from across the Turkic world. Conference participants and musical guests came from many regions of Kazakhstan as well as Kyrgyzstan, Uzbekistan, Bashkortostan, Tatarstan, Russia, Azerbaijan, Ukraine, Turkey, Yakutia, England, China, and the USA, which offered a unique chance for intercultural dialogue and exchange of music and culture. Through this experience, the author was able to understand the image of Korkyt Ata/DedeKorkyt as a figure who binds a diversity of Turkic cultures, as well as seeing Kazakh culture and oral narrative as a living tradition in modern Kyzyl-Orda.

Keywords: Kyzyl-Orda, Turkic cultures, Oral narrative, epic, bardic, Kazakh zhyrau, Korkyt Ata, DedeKorkyt, festival.

J“Kyzyl-Orda”... just hearing this word sounds wonderful to English ears. As a scholar of Turkic oral narrative, I knew that Kyzyl-Orda was the birthplace of Korkyt Ata, the great bard, seer, statesman and healer, and renowned for dynasties of great epic singers called zhyrau. Years ago during my first visit to Kazakhstan ZhyrauUlzhanBaibossynova told me that if I really wanted to understand Kazakh culture, then Kyzyl-Orda was where I needed to go. And this year I learned she was right

– in Kyzyl-Orda a visitor can experience deep history, deep culture, and feel the historical living heartbeat of Kazakhstan.

In 2017, I was fortunate to be invited to attend the Academic Conference on Musical Instruments and Instrumental Music of the Turkic World as part of the Festival of Korkyt and the Music of the Great Steppe in Kyzyl-Orda. I am thankful to SaidaElemanova and Fatima Nurlybaeva of the Kazakh National University of the Arts in Astana, who informed me

of the Conference when we met at the International Council for Traditional Music conference in Ireland. The minute I heard “Kyzyl-Orda” I wanted to go, and they worked hard to facilitate my participation.

Unlike most conferences, which are just a few days of panels, this Festival included concerts, tours, dinners, and two academic conferences. As I was waiting to board on the airplane from Almaty to Kyzyl-Orda I knew I was in for something special – I saw travelers carrying musical instruments that I guessed to be Kazakh *dombyra*, Kyrgyz *komuz*, and Turkish *baglama*– it seemed that the airplane was filled with musicians and scholars from around the world. We arrived in Kyzyl-Orda on the evening of September 27, and I was thrilled to cross the famous Syr Darya River shining in the dramatic light of a steppe sunset as we drove into the city. With my mind full of legends of KorkytAta, I was somehow expecting a village lost in time, but I was surprised by the pleasant, wide streets, bright lights, and modern buildings of Kyzyl-Orda. At our first dinner in the hospitable hotel, I quickly realized that I was in a fascinating and friendly international company of scholars and

musicians from all over Kazakhstan as well as Kyrgyzstan, Uzbekistan, Bashkortostan, Tatarstan, Russia, Azerbaijan, Ukraine, Turkey, Yakutia, England, China, and myself from the USA.

Early on September 28 we assembled early for the opening ceremony of the conference by the Akimat of Kyzyl-Orda region and the International Organization of Turkic Culture TURKSOY at the House of Regional Institutions, where the hall was decorated with the exhibition “Traces of Turan,” a collection of Turkic musical instruments including *qobyz* and *dombyra*. Our Festival featured two conferences dedicated to the 90th anniversary of the birth of the outstanding Kazakh scholar BolatShamgalievichSarybaev (1927-1984). I was delighted to see that the “Coffee Break,” which at an American conference would be just coffee and possibly a small snack, here consisted of an entire *dastarkhan* covered with Kazakh dishes. Guests at this conference were treated to a full serving of Kazakh hospitality, and we were made to feel as = honored guests, a feeling that would continue throughout the Festival.

(Figure 1)



Figure 1. Qopuz and Dombira from the Festival exhibition “Traces of Turan” at the House of Regional Institutions. Kyzyl-Orda. A. Oldfield. 2017.

The day held two conferences: The first was “The Heritage of Korkyt Ata: Epics, Legends and Songs.” The second half was “BolatSaribayev and problems of ethno-instrumentalism in the Turkic world.” All papers were translated into Kazakh, English and Russian, as appropriate, by a group of talented young translators and made available through headphones. At the first half of the conference, a series of excellent papers discussed the interconnection of the figure of Korkyt Ata/ DedeKorkyt across the Turkic world as a musical innovator who founded Turkic epic music and whose influence culturally binds that world. The second half of the conference discussed research based on the scholarly contributions of BolatSaribayev, who made immense contributions to research on Kazakh traditional musical instruments.

(Figure 2)



Figure 2. Bazarkhan Kosbassarov plays qobuz at the conference in honor of Bolat Saribayev. Kyzyl-Orda. A. Oldfield. 2017.

That evening, we were all taken to the opening of the Music Festival “Korkyt and the Melodies of the Great Steppe” at the Bekezhanov Kazakh Music and Drama Theater. The theater was filled with citizens of Kyzyl-Orda, young and old, waiting for the music in anticipation. Beginning with a multi-media show that called on ancient Turkic shamanic drums and figures to create a mysterious and exciting atmosphere, the concert stressed the strong unifying figure of Korkyt Ata/ DedeKorkyt for all Turkic cultures, yet also showcased the great diversity of music to be found there. It was fascinating to see musicians from across the Turkic world perform so as to be able to compare performances from Azerbaijan, Bashkortostan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Tatarstan, Turkey, Sakha Republic and Uzbekistan. Watching the musicians, you could see the different natural and cultural influences that had influenced Turkic cultures, Nomadic and Settled, in different parts of the world.

(Figure 3,4)



Figure 3. Uzbek Musicians perform at the Music Festival “Korkut and the Melodies of the Great Steppe” at the Bekezhanov Kazakh Music and Drama Theater. Kyzyl-Orda. A. Oldfield. 2017.



Figure 4. Grande Finale of the Music Festival “Korkut and the Melodies of the Great Steppe” at the Bekezhanov Kazakh Music and Drama Theater. Kyzyl-Orda. A. Oldfield. 2017.

During dinner that evening, we were entertained by talented local musicians, who played dombira and sang in both zhyrau and lyrical song genres. I was deeply impressed with the talent of these local musicians – it seemed to be true what I was told, that there is talent in the air of Kyzyl-Orda.

were treated to an excursion to the Karmakshinsk region, the birthplace of Korkyt Ata. First, we visited an “Ethno-Village exhibition: The Land of Syr.” The event was lively and crowded, highlighting demonstrations of Kazakh traditions with live singers, wrestlers and participants

On the third day conference participants

(Figure 5, 6, 7).



Figure 5. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – A meeting of past and future. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 6. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Wrestling exhibition. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 7. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Beauty of design meets function in the Kazakh Yurt. Korkyt. A. Oldfield. 2017.

The exhibition simulated a traditional living Kazakh village and led visitors through performances of life cycle ceremonies, cooking, and arts. I especially enjoyed the aitys (verbal duel) between a hopeful young man and a spirited young woman. Through the aitys, by proving his worth in verbal intelligence and musical ability, the young man tries to convince a skeptical young woman to marry him. She tests him with witty answers, which he is able to parry, and finally agrees. We were treated to samples of traditional food and invited to participate in games

(Figure 8,9,10).



Figure 8. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Aitys: The bride is skeptical. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 9. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Child walking ceremony. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 10. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Arts and Crafts. Korkyt. A. Oldfield. 2017.

The genre of the performance could be called living, participatory theater, and the “Land of Syr” had an exuberance and liveliness that I have seldom seen at similar exhibitions. There were fine

handicrafts for sale and qobyz player AqnarSharipbaeva kindly bought me a traditional felt hat, which was much appreciated in the cold steppe wind (Figure 11).



Figure 11. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Conference Participants gather for a photo. Korkyt. Photographer unknown. 2017.

For so many years, I have read about “the great steppe” in books about Kazakhstan, but it was truly breathtaking to arrive at the Memorial Complex for Korkyt Ata and see the majesty of the steppelands stretching out into distance, seemingly forever. The monument is located in the town of Korkyt, about 2 hours’ drive from Kyzyl-Orda. Here, the visitor can see the monument to Korkyt Ata, a three pillared tower silhouetted sharply against the clouds and sky. The shape of each tower brings to mind the qobuz, and there are tubes inside to pick up the wind and create its own natural music. I was intrigued by the idea of the sound of the monument echoing into the huge steppe skies. It is a perfect monument to Korkyt Ata, known as the founder of Turkic music, the human who, Prometheus-like, drew music from the higher worlds and channeled it down to the human through the natural wood and horsehair strings of the qobyz. When studying Kazakh music I have always been struck by the strong connection of music to the spiritual realms, and the strong belief

in the power of music to heal. It is a feeling perhaps all people feel when they listen to music, but in Kazakh traditional music it is a very central conception.

(Figure 12,13)



Figure 12. Monument to Korkut Ata. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 13. Monument to Korkyt Ata. Korkyt. A. Oldfield. 2017.

At an outdoor amphitheater that stretches from the Korkyt Ata Monument we and the people of the region were treated to the Gala Concert of the Festival “Korkyt Ata and the melodies of the Great Steppe.” Again, there were musical guests from across the Turkic world. With the sun setting over the steppe, listening to music echo in the background it was a breathtaking end to the day. Kazakhs had told me that the place of the Korkyt Ata Monument had a powerful spiritual aura, but as a skeptical academic, I put that down to oral narrative enthusiasm. But sitting there, listening to the sounds of the *qobyz* and other instruments echoing into the steppes, I have to admit that I felt overcome exactly by something I could only describe as a spiritual aura. Americans tend to move quickly and often – Kazakhs are often deeply impacted with a sense of *place*. Feeling the power of the Korkyt Ata monument I was able to understand that much better.

Gazing at the Korkyt Ata monument

reaching into the sky, I thought also about the Baikonur space station, not far away, also reaching into the sky for space exploration. The co-existence of the Korkyt Ata monument with Baikonur embodies what I find the most remarkable feature about Kazakh culture, the simultaneous reaching into the future while keeping connected with the past. In Kyzyl-Orda a visitor can really feel this, in the love for *dombyra* music, the talent of the singers, and the excitement of the people at the soulful and magical sounds of the *qobyz*.

After the concert the conference participants were taken to a restaurant in the nearby Zhosaly village, where we were treated to *Besbarmak*, *Kymis*, *Shobet*, and again, to brilliant local musicians. Once again, I could not get over the number of men, women, and children in that region who displayed their talent in *zhyrauarts*, singing, and playing the *dombyra*. I felt absolutely infused with Kazakh energy by the end of the day.

(Figure 14)



Figure 14. Three Generations of musicians. A. Oldfield. Zhosaly. 2017.

It was sad parting from this wonderful group of scholars and musicians after this conference – it was only 2 days, but it was wonderful to be a part of scholars from across the Turkic lands, and I was grateful that I, as an American, could feel so welcome and, somehow, so completely at home. I returned from the conference with renewed energy and determination to continue to work not just on studying music and epic in Turkic cultures, but to enhance the teaching of Turkic cultures in the USA and to keep working on cultural bridges between our peoples.

Conference Participants, by region:

Azerbaijan: Suraya Agaeva;

Bashkortostan: Ishmurat Ilbakov;

China: Xiao Mei;

Great Britain: Margaret Burly;

Kazakhstan: Almaty - Sara Kuzembay, Zharkyn Shakarim, Bazarkhan Kosbassarov, Gulmira Mussagulova;

Astana: Saida Elemanova, Fatima Nurlybaeva, Alkuat Kazakhbai, Umizhan Zhumakova, Isa Elikbey, Almassbek Almatov;

Kyzyl-Orda: Bagdat Karbozuly, Gabit Tuyakbayev; *Semey:* Orazgali Seytkazi;

Kyrgyzstan: Sagynaaly Subanaliev;

Russia: Alevtina Mikhailovna, Alexander Yareshko,

Russia/Byelorussia: Galina Tavlai; *Russia/*

Ukraine: Igor Masievskiy;

Tatarstan: Gennady Makarov;

Turkey: Ozkul Chobanoglu;

Uzbekistan: Aleksander Djumaev, Kalmurza Kurbanov.

А. Олдфилд

Костал Каролина Университеті, АҚШ

«ҚОРҚЫТ ЖӘНЕ ҰЛЫ ДАЛА ДАУЫСЫ» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ФОЛЬКЛОРЛЫ-МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР ФЕСТИВАЛІ

Аңдатпа

Бұл шолу 2017 жылдың қыркүйек айында Қызылорда қаласында өткен «Қорқыт және Ұлы дала дауысы» фольклорлы-музыкалық өнер Халықаралық фестиваліне арналған. Фестиваль бағдарламасына 2 конференция, мәдени турлар және концерттер енді. Үшкүндік мәдени іс-шара «Қорқыт ата» мемориалды

кешеніне зиярат етумен және барлық түркі әлемінің музыканттары гала-концертімен аяқталды. Конференция қонақтары мен қатысушылары Қазақстанның көптеген облыстарынан, сонымен қатар, Қырғызстаннан, Участники конференции и гости приехали из многих регионов Казахстана, а также из Узбекистан, Башкортстан, Татарстан, Ресей, Әзірбайжан, Украина, Түркия, Саха, Англия, Қытай және АҚШтан келген. Мұның барлығы музыка мен мәдениет саласы бойынша мәдениет аралық сұхбат үшін таптырмас мүмкіндік берді және осы тәжірибе негізінде автор Қорқыт Ата бейнесін түркі мәдениетінің алуан түрлілігін тұтастандыратын бірлігі ретінде тануға мүмкіндік алып отыр. Сонымен қатар, осы орайда автор қазақ мәдениеті мен жыраулық өнерін қазіргі Қызыл-Орда дәстүрінің бүгінгі күйімен байланыста қарастырады.

Тірек сөздер: Қызыл-Орда, түркі мәдениеті, жыраулық, эпикалық, бардтық, қазақ жырауы, Қорқыт Ата, фестиваль.

А. Олдфилд

Университет Костал Каролины, США

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ФОЛЬКЛОРНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА «КОРКЫТ И МЕЛОДИИ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ»

Аннотация

Этот обзор посвящен опыту Международного фестиваля фольклорного музыкального искусства «Коркыт и мелодия Великой Степи», который прошел в Кызылорде в сентябре 2017 года. В программу фестиваля были включены две конференции, культурные туры и концерты. Трехдневное мероприятие завершилось посещением мемориального комплекса «Коркут-Ата» и гала-концертом музыкантов со всего тюркского мира. Участники конференции и гости приехали из многих регионов Казахстана, а также из Кыргызстана, Узбекистана, Башкортостана, Татарстана, России, Азербайджана, Украины, Турции, Якутии, Англии, Китая и США, что дало уникальный шанс для межкультурного диалога и обмена музыкой и культурой. Благодаря этому опыту автор смог осознать значимость фигуры Коркута-Аты, связывающего многообразие тюркских культур, а также увидеть казахскую культуру и устный рассказ, как живую традицию в современной Кызылорде.

Ключевые слова: Кызылорда, тюркские культуры, устный рассказ, эпический, бардический, казахский жырау, Коркут-Ата, фестиваль.

Author's data: Anna C. Oldfield - PhD, Associate Professor of World Literature, Department of English. Coastal Carolina University, USA.

Автор жайлы мәлімет: Анна Олдфилд - PhD, Әлем әдебиеті Ағылшын бөлімінің қауымдастырылған профессоры. Костал Каролина Университеті, АҚШ.

Сведение об авторе: Анна Олдфилд—PhD, ассоциированный профессор мировой литературы Английского Отдела, Университет Костал Каролины, США.

Мазмұны/ Оглавление/ Table of Content:

PHILOSOPHY

Ш. К. Кусаинов.

К ТЕОРИЯМ МИФОТВОРЧЕСТВА 7

ART STUDIES

D. Baidaralin.

BRIEF REVIEW OF the history of NOMADIC horseback Archers in kazakhstan FROM BRONZE AGE TO 19TH CENTURY 17

Н. Володева, А. Кенжетаева, А. Алишева.

ТРАДИЦИОННЫЙ КАЗАХСКИЙ КОСТЮМ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА 29

Piroska É. Kiss.

DEPARTMENT OF SCENOGRAPHY, HUNGARIA UNIVERSITY OF FINE ARTS 45

Makhmetova D. M.

GENRE STRUCTURE IN ASKAR SULEIMENOV'S TRILOGY SITUATIONS 54

О.А. Копелюк.

СТИЛЕВЫЕ КОНСТАНТЫ РАННИХ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ ИВАНА КАРАБИЦА 64

PEDAGOGY

Қ.Ж. Тулақбаева, М.М. Мағзумов.

ШЫҒАРМАШЫЛ ТҰЛҒА ТӘРБИЕЛЕУДЕ ИННОВАЦИЯЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ҚОЛДАНУ- УАҚЫТ ТАЛАБЫ 74

REVIEW

A. Oldfield.

FESTIVAL OF KORKUT AND THE MUSIC OF THE GREAT STEPPE: A MEETING OF HEARTS, MINDS AND MUSIC 81

ОГЛАВЛЕНИЕ

91

ПРИЛОЖЕНИЕ

92

ҚОСЫМША/ ПРИЛОЖЕНИЕ/ APPENDIX

D. Baidaralin

SADAQSHILIQ – THE ART OF MAKING AND SHOOTING THE KAZAKH HORSEBOW



Figure 1. Saka (Eastern Scythian) warrior with Scythian-style horsebow. Reconstruction by author

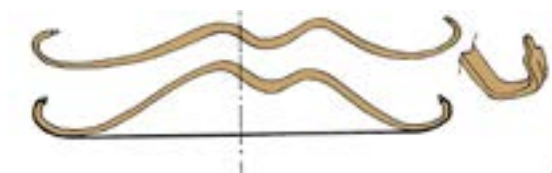


Figure 2. Saka (Eastern Scythian) or Scythian-style horsebow. Reconstruction by author

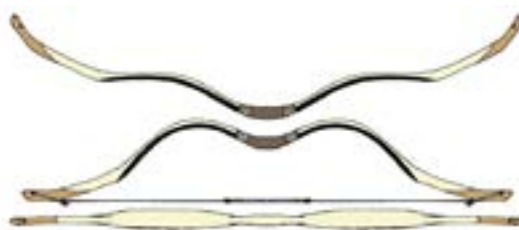


Figure 7. The Old-Mongol (Yuan) horsebow. Reconstruction by author



Figure 3. Historical Amazons: women of Scythians and Saka tribes. Reconstruction by author



Figure 4. Ancient Turkic horseback archer. Reconstruction by author



Figure 5. Asymmetric Turco-Mongol (Hun) horsebow
Reconstruction by author



Figure 9. The Kazakh lesser horsebow (of Crimean-Tartar type). Reconstruction by author



Figure 6. The Mongol horseback archer (Yuan Dynasty). Reconstruction by author



Figure 8. The Kazakh Khanate horseback archer of 15-16th centuries. Reconstruction by author

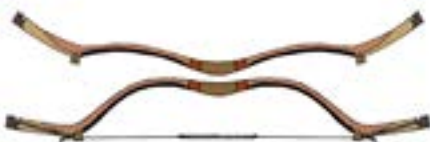


Figure 11. The extra-large Kazakh horsebow (Manchu type), or "Bатыр's bow". Reconstruction by author



Figure 14. The large Kazakh horsebow (of Manchu type) of asymmetric design. Reconstruction by author



Figure 13. The large Kazakh horsebow (of Manchu type). Reconstruction by author



Figure 10. The Kazakh Khanate horseback archer of 17th century. Reconstruction by author

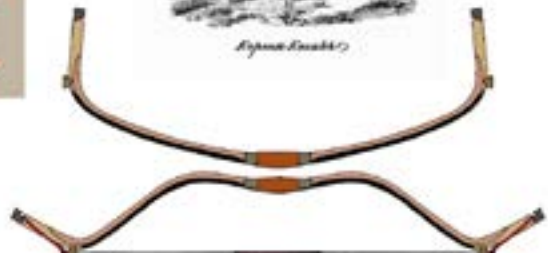


Figure 12. The Kazakh horseback archer of 18-19th century. Reconstruction by author



Figure 15. The Kazakh horseback archeress. Reconstruction by author



Figure 16. The Kazakh horseback archer. Reconstruction by author



Figure 17. Author in the traditional costume of the Kazakh horseback archer pulling his horsebow. Photo by Arman Nurmakhanbetov

Piroska E.Kiss

DEPARTMENT OF SCENOGRAPHY, HUNGARIAN UNIVERSITY



Figure 1. Zsyfi Opra-Szaby



Figure 2. Krisztina Lisztop6d



Figure 3. Fruzsina Szimeonov (Characters of the Captivity)



Figure 4. Zoltán Egyed (The bird collector's room)



Figure 5. Krisztina Lisztopád (The clock collector's room)



Figure 6. Balózs Mucsi (The collector's clothing)



Figure 7. Anett Herman (The collector's clothing)



Figure 8. Students' exhibition at the end of the course



9. Juli Balázs (Géza Csáth: A Janika)



10. Nóra Kovács (Ferenc Karinthy: Recalling the Spirit)



Figure 11. Gabriella Kovács (Géza Csáth: A Janika)



Figure 12. Juli Balázs (Molière: George Dandin)



Figure 13. Lőrinc Boros (Molière: The Bourgeois Gentleman)



Figure 14. Edit Mihareczky (Molière: The Bourgeois Gentleman)



Figure 15. Ágnes Bobor (M. Kornis: Halleluja)
 16. Ferenc Szakács (Spiró: Chickenhead)
 17. Jennifer Horváth (Spiró: Chickenhead)

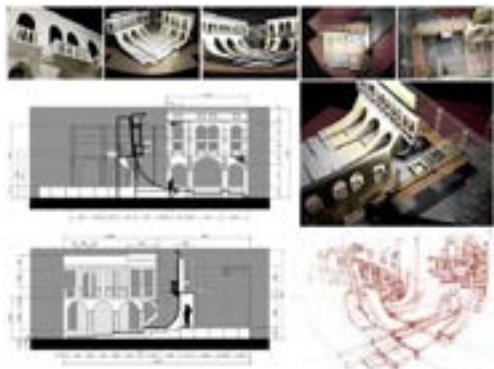


Figure 18. Kornélia Pallós (The Taming of the Shrew)

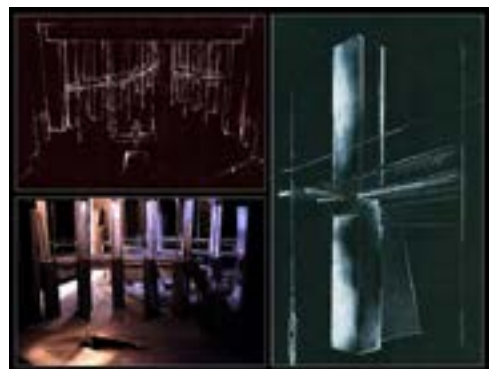


Figure 19. Péter Klimó (The Taming of the Shrew)



Figure 20. Kornélia Pallys (The Taming of the Shrew)



Figure 21. Péter Klimy (The Taming of the Shrew)



22. Tamás Rákay (Verdi: Don Carlos)



23. Tamás Rákay (Verdi: Don Carlos)

Қ.Ж.Тулақбаева, М.М.Мағзумов

ШЫҒАРМАШЫЛ ТҰЛҒА ТӘРБИЕЛЕУДЕ ИННОВАЦИЯЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ҚОЛДАНУ-УАҚЫТ ТАЛАБЫ



1,2 сурет. А.М.Есенгазиевтің «Шабьт» XVIII халықаралық шығармашылық жастар фестиваліне арнайы жасаған жұмысы. 2015 жыл, Астана қаласы.



3,4 сурет. А.М.Есенгазиевтің «Шебер» VII –Қазақстан қолөнер шеберлері байқауының, «Дарынды бастау» номинациясына арнап жасаған жұмысы. 2015жыл, Алматы қаласы.



5,6,7 сурет. Б.Жетпісәліевтің «Шабьт» ХХ халықаралық шығармашылық жастар фестивалінде, «Бейнелеу өнері (қолданбалы өнер)» номинациясына арнайы жасаған жұмысы. 2017жыл, Астана қаласы.

FESTIVAL OF KORKYT AND THE MUSIC OF THE GREAT STEPPE: A MEETING OF HEARTS, MINDS AND MUSIC



Figure 1. Qopuz and Dombira from the Festival exhibition “Traces of Turan” at the House of Regional Institutions. Kyzyl-Orda. A. Oldfield. 2017.



Figure 2. Bazarkhan Kosbassarov plays qopuz at the conference in honor of Bolat Saribayev. Kyzyl-Orda. A. Oldfield. 2017.



Figure 3. Uzbek Musicians perform at the Music Festival “Korkut and the Melodies of the Great Steppe” at the Bekezhanov Kazakh Music and Drama Theater. Kyzyl-Orda. A. Oldfield. 2017.



Figure 4. Grande Finale of the Music Festival “Korkut and the Melodies of the Great Steppe” at the Bekezhanov Kazakh Music and Drama Theater. Kyzyl-Orda. A. Oldfield. 2017.



Figure 5. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – A meeting of past and future. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 6. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Wrestling exhibition. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 7. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Beauty of design meets function in the Kazakh Yurt. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 8. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Aitys: The bride is skeptical. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 9. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Child walking ceremony. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 10. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Arts and Crafts. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 11. Ethno-Village exhibition: The Land of Syr – Conference Participants gather for a photo. Korkyt. Photographer unknown. 2017.



Figure 12. Monument to Korkut Ata. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 13. Monument to Korkut Ata. Korkyt. A. Oldfield. 2017.



Figure 14. Three Generations of musicians. A. Oldfield. Zhosaly. 2017.

Подписано в печать 26.03.2018 г.
Формат 60 x 84 1/8
Бумага 80 гр. Svetocopy.
Печать Duplo DP-S550
Гарнитура Franklin Gothic ITC, Literaturnaya
Объем 15,875 п. л.
Тираж 300 экз.
Заказ №25

Отпечатано в типографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова
г. Алматы, ул. Каблукова, 133