

«Высокочастотность» также можно рассмотреть с точки зрения физической антропологии китайского народа [4, с.75-78]. В голосе китайцев много коротких и слабых звуков, что объясняет высокую частоту произнесения. По многим причинам у народа издревле отсутствовала восприимчивость к звукам низкого регистра, поэтому сформировалась склонность к среднему и высокому регистру, что привело к «высокочастотности» китайской традиционной вокальной и инструментальной музыки.

Таким образом, тембр китайских традиционных инструментов характеризуется чистотой, звонкостью, активным использованием средних и высоких регистров и слабым присутствием низких регистров, стремлением к имитации тембра человеческого голоса.

1. 匡君, 彭岁枫 《“天人合一”与传统器乐中的音色观念》 中国音乐 2008年第2期 136-138页= Го, Цзюнь. Пэн, Суй Фэн. Принцип единства природы и человека, представления о тембре традиционных инструментов / Цзюнь Го, Суй Фэн Пэн // Китайская музыка. – 2008. – №. 2. – С. 136–138.

2. 施咏 《中国音乐审美中的音色观》 铜凌学院学报 2007年第5期 75-78页= Ши, Юн. Концепции тембра в эстетике китайской музыки / Юн Ши // Вестник тунлинского университета. – 2007. – №. 5. – С. 75–78.

3. 刘承华 《中西乐器的音色特征及其文化内涵》 乐器 1996年第4期 1-4页= Лю, Чэн Хуа. Тембральные особенности и культурный смысл китайских и западных инструментов / Чэн Хуа Лю // Инструменты. – 1996. – №. 4. – С. 1–4.

4. 匡君 《现代民族合奏乐中的音色意识》 人民音乐 2008年第1期 54-56页= Го, Цзюнь. Знания о тембре в современном китайском оркестре / Цзюнь Го // Народная музыка. – 2008. – №. 1. – С. 54–56.

5. 匡君 《二十世纪中国民族管弦乐配器中的音色观念研究》 首都师范大学博士论文 2008年发表 共212页= Го, Цзюнь. Исследование тембральных представлений о сочетаемости китайских традиционных духовых и струнных инструментов: дис. ... канд. искусствоведения / Цзюнь Го. – Столичный педагогический университет, 2008. – 212 с.

6. 张维 《中国民族器乐概论》 中国戏剧出版社 2013年10月 176页= Чжан, Вэй. Обзор китайских традиционных инструментов / Вэй Чжан // Изд-во китайского театра. – 2013. – 176 с.

РЕЖИССЕРСКИЕ ПОИСКИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

Асхат Маемиров

магистр театрального искусства, доцент

Казахская национальная академия искусств им.Т. Жургенова

(Казахстан, Алматы)

Искусство предоставляет идеальную возможность исследовать непрерывно взаимодействующую систему человек-мир в виде реально

существующей регулируемой модели. Искусство – это зеркало, в котором человек видит себя в окружающем мире, точнее сказать, видит свой образ в картине мира. И образ, и картина могут в модели произвольно видоизменяться, принимая любые доступные воображению формы. Рукотворное зеркало отражает не только сознательные усилия творца, но и скрытые от него намерения, эмоциональные состояния и непроявленные свойства его самого и окружающего мира. Через воспринимающего произведение искусства зрителя замыкается своего рода обратная связь, позволяющая классифицировать и оценивать как эффективность методов выражения, так и особенности состояний. Невозможно найти иную сферу человеческой деятельности, в которой в такой мере сочеталось бы объективное и субъективное, реальность и вымысел, естественное и искусственное, сознательное и бессознательное, разум и чувства.

На рубеже веков обозначился конфликт классической и инновационной традиции, который длился на протяжении всего XX в., и в недрах которого все ярче обозначается глубинная трансформация искусства, выход его в совершенно новое измерение человеческого существования, достаточно точно выраженное М. Хайдеггером: "Искусство вдвигается в горизонт эстетики. Это значит: художественное произведение становится предметом переживания и соответственно искусство считается выражением жизни человека" [1]. Подобный статус искусства предполагает не классическое строение художественного мира и равноправное сосуществование и коммуникацию разнообразных культурных миров, сопряженных с жизнедеятельностью столь же различных, зачастую динамично меняющихся человеческих существ, самоорганизующихся по политическим, хозяйственно-экономическим, этническим, религиозно-этическим и ценностным принципам. По философии Ницше «не только пределы, но и достоинства этого ницшеанского отношении между философией и искусства которое способно на поиски неопишуемого за пределами нашего абстрактного, научного; понятия трагического, экзистенциальной правды жизни» [2]. Коммуникативный принцип структуризации художественного (культурного) мира, к концу века принявший тотальный характер, видоизменяет способ и форму бытия искусства, которое становится преимущественно знаковым образованием (дискурсом), несущим (передающим, коммуницирующим) ценностные значения. В постмодернистском искусстве бытие человека представлено «как несвязанные между собой, разрозненные фрагментарные частицы сознания и культуры, а сознание человека объективировано как шизофренический разлад самим собой, поэтому в соответствии с деконструкцией такой человек демонстрирует себя как подчиняющийся и властвующий, из «живого» трансформирующегося в безличного субъекта; а в социальной действительности он превращается в отчужденного и «одномерного индивида»[3].

Казахский академический театр для детей и юношества имени Г. Мусрепова внес большой вклад в становление и формирование художественной и духовной культуры нашей страны, воспитание у подрастающего поколения эстетического вкуса и мировоззренческих позиций,

сыграл определенную роль в развитии казахского театрального искусства.

В новых исторических условиях XXI века в годы глобализации всех реалий жизни, резкого перехода от одной социальной формации к другой, расслоения общества на бедных и богатых, особую остроту приобретают проблемы сохранения казахского народа как этноса, полноты его ментальной и языковой, а также физической природы. Но главная проблема – адаптация этноса в современном мировом пространстве. В нем наш народ ищет позитивные перспективы во всех аспектах жизни как в ежедневном сложном потоке бытия, так и в прошлом. В современной казахской философии утвердилось мнение, что «...человечество осознало необходимость культурного многообразия, важность сохранения самобытных этнических культур как фактора существования человеческой цивилизации» [4]. Все это вкуче корректирует взгляды тюрков на историю, на настоящее и будущее.

Казахские академические театры драмы, как и все театры Казахстана и СНГ, ищет ответы на вопросы: как ответить на негативные вызовы времени и сохранить вечные нравственные ценности человечества, как противостоять злу во всех проявлениях. ТЮЗ им. Г. Мусрепова стремится найти и показать людей с высокими этическими принципами, с многообразными личными качествами и богатой духовной индивидуальностью, верное направление творческого поиска-исследования сегодняшней жизни и открытие в ней реальных конфликтов и характеров, типов взаимоотношений. При этом театры обращается к противоречивым психологическим аспектам, жизненным коллизиям. Театр раскрывает образы современных деловых людей и тех, кого сегодня называют «потерянным поколением». Это огромное число лиц всех возрастов и разных слоев общества. Они испытывают психологический надлом со всеми негативными последствиями ввиду резкого и быстрого расслоения на бедных и богатых. Это общеизвестная проблема для всех народов СНГ.

Эти театры все эти годы обращался к произведениям разных авторов и использовал все разнообразие жанров. На этом пути есть заметные успехи, и естественно, определенные потери. За это время продолжает происходить смена режиссерских и актерских поколений. Этот живой бурлящий процесс представляет собой сложную мозаику.

Среди первых поисков ТЮЗ-а в эти годы актуальной стала проблема разоблачения тяжелых фактов советского тоталитаризма. В первую очередь, – это тема полигона. Драма О. Сулейменова и Б. Мукаева «Конец света» («Заманақыр», 1992 г.) раскрывала трагедию национального масштаба: моральные и физические страдания и экологические катастрофы. Режиссер Р. Сеитметов использовал публицистические приемы, показ физических уродств и психологических депрессий, разрушения домов и т.д., а также акцентировал внимание зала на пренебрежительном отношении советской власти к бедам народа. Этот спектакль появился после закрытия Семипалатинского полигона. Театр первым, наряду со СМИ, полномасштабно осветил факты народного бедствия в первую годовщину государственного суверенитета. До нравственных и социально-философских высот поднимала в спектакле своей игрой актриса Г. Казакбаева. Ее Салиха все эти годы атомных

взрывов один за другим хоронила детей, мужа, соседей и близких. Пережив одну трагедию за другой, она при этом оставалась человечной, стойкой.

Этот спектакль внес свою лепту в становлении самосознания народа: социально активизировал людей, способствовал возникновению и укреплению международного движения «Невада-Семипалатинск».

В постановке режиссера Н. Жакыпбая «Юность Абая» (1995 г.) главным содержательным моментом стало раскрытие процесса становления Абая как поэта. Импульсивность натуры, яркость и мощь внутреннего мира, открытость и активность своего героя увлеченно обрисовал актер Р. Омаров. В спектакле главная новизна связана с оригинальной трактовкой образа Кунанбая (отца Абая). Это подлинная историческая личность. (Если раньше в спектаклях Ауэзовского театра Кунанбай трактовался как деспотичный феодал и отрицательная личность), то ТЮЗ возвращает зрителям реальные факты его биографии, его духовный мир, показывает его как прогрессивного деятеля XIX века, мыслителя и практика. Интересно пластическое решение массовых сцен, которые выражают постоянное единство Кунанбая и Абая с народом.

Особо отметим, что в центре внимания ТЮЗ-а остаются национальные классические произведения. Вот уже несколько лет на сцене идет музыкальная драма Г. Мусрепова «Кыз Жибек» (1999 г.) – одна из лучших работ выдающегося режиссера Ж. Хаджиева. Известная легенда была осмыслена им всесторонне – в глубоко-содержательном, психологическом, социально-философском плане. На высоком творческом уровне режиссер развивает лучшие достижения казахского театра и вместе с тем, открывает новую художественную структуру спектакля в национальной классике.

Прежде всего, спектакль пронизан глубоко-личностным, философским и психологическим пониманием национального достояния, каким является «Кыз-Жибек». Здесь уместно подчеркнуть, что его режиссерская методология является по настоящему новаторской, современной и подлинно национальной. Именно с творчеством Жаната Хаджиева казахская режиссура в целом поднялась на новый уровень достижений в постановках классики. Талантливый режиссер всегда поднимает огромные пласты мировоззренческих, нравственно-психологических проблем и открывает новые глубины проблематики пьес. В своих интерпретациях Ж. Хаджиев действенно оперирует такими категориями как время и пространство, что требует глубокого осмысления как для актеров, так и для зрителей. Его спектакли обычно излучают мощную, психологическую и психофизическую энергетику. Все компоненты спектаклей пронизаны режиссерской волей, делает зримыми не только эмоции персонажей, но и их затаенные мысли и цели.

Режиссер Ж. Хаджиев всегда опирается на духовно-религиозные основы, на национально-самобытный и философский склад ума, а также поэтическое восприятие мира. За время историко-социальных катаклизмов они остались полузабытыми, как бы нивелировались в современности. «Режиссер своим мощным творческим импульсом активизирует эти глубинные знания и память души и сердца, которые идут из глубин времени и пространства, кочевнической цивилизации и живут в каждом зрителе» [5]. Все режиссерские решения

Ж. Хаджиева предстают всегда зрелищными, содержательно-объемными и запоминающимися. Ему свойственно свободное использование музыки, живописи, пантомимы и метафор. Следует особо подчеркнуть, что он применяет метафоры из разных планов: из фольклора, природного мира, предметов быта и ремесел кочевников и создает свои новые. Но используя даже широко известные национальные метафоры, он вкладывает в них множество эмоциональных, психологических и философских смыслов. Для него характерно постоянное творческое напряжение в каждом спектакле. Это его способ освоения современной исторической реальности и активного воздействия на нее.

История каждой национальной культуры – процесс, обладающий собственными специфическими особенностями, проявляющийся в явлениях и феноменах, отражающих мировоззрение, мировосприятие, ментальные качества народа. «Вся казахская культура насыщена идеями, образами и символами, в той или иной мере связанными с обрядами, играми, эпосами» [6].

В ТЮЗ-е проходит ряд спектаклей по произведениям Ч. Айтматова. «Иссыкульская трагедия» («Белый пароход», 2001 г., режиссер С. Асылханулы), «Страдания души» (по мотивам нескольких произведений Ч. Айтматова, 1997 г., режиссер Н. Жакыпбай), «Могила Коркута» (2002 г.) И. Гаипа, которые раскрывают современные психологические коллизии.

Несколько сезонов в ТЮЗе ставится поэтическая драма Ирана-Гаипа «Могила Коркута» в режиссуре Ж. Хаджиева. В спектакле личность Коркута, сакрально значимая для тюркских народов, получила интересную драматургическую и сценическую трактовку. Целью спектакля было не воспроизведение исторической реальности седьмого века, а художественное осмысление сегодняшней жизни народа во всех столкновениях: межличностных, социальных и бытийных, а также духовных поисков человека. В пьесе Коркут явился не традиционный фольклорный персонаж. Коркут в исполнении Б. Сейтмамытова переживает духовный кризис, ищет смысл своей жизни, размышляет о значении смерти в системе бытия. Этот живой человек страшно боится смерти и хочет избежать ее. Его побег длится на всем протяжении спектакля. Перипетии его духовного постижения смысла жизни и смерти разнообразны и глубоко содержательны, поддержаны всеми компонентами спектакля, прежде всего, философским конфликтом, спором Коркута и Азраила. Коркут не хочет умирать; вместо него, хотя он об этом и просит, – не хотят отдать жизнь за него родители, друг, любовница. Только верная жена согласна идти на смерть вместо него. Ироничный Азраил Т. Куралиев спокойно твердит – «все смертны, это закон жизни». Но каждый должен найти свое назначение в жизни. В финале Коркут также приходит к этой мысли. Это зрелость человеческого духа, победа над собой, над своей биологической сущностью, что превращает Коркута в великую сакральную фигуру.

Режиссер метафорически подчеркивает, что люди всегда ходят по краю своих могил. В связи с Коркутом это выражено в том, что куда бы ни прибыл Коркут, его везде ждала могила.

Другая метафора – это черные камни на берегу моря. Время от времени они шевелятся, поворачиваются сами по себе, а некоторые из них иногда изнутри излучают свет, иногда на них падает небесный луч. Камни воплощают собой природу, чутко отзывающуюся на волю неба. Но в отдельных, духовно-эмоциональных моментах спектакля они как бы воплощают отдельных людей, которые в крутых ситуациях зажигаются духовно ярко. В то же время камни можно воспринимать как небесные метеориты и как кусочки Каабы. То есть, небесное и земное постоянно находятся в живом общении, это значит, что люди должны даже в обыденной жизни сверяться с законами нравственного мироздания. В этом единение космоса и всех элементов бытия: людей и неба, степи, с ее живностью растениями, камнями. Все как-бы постоянно взаимодействует с космосом-то откликаясь на его сигналы, то отталкиваясь в силу своей косности. Другая многозначная метафора спектакля – это обилие больших перекасти-поле. Это не только реальность степи, но это образы людей, которые т бездумно подчиняются чужой воле, своим неизменным расчетам. Более того, у казахов есть пословица «Голова человека – это мяч Аллаха». То есть, признание предначертанности судьбы человека. На сцене перекасти-поле подзавывание ветра, то собираются в одно место, то катятся в разные стороны. В зависимости от содержания сцены, они производят то жуткое впечатление от чувства духовного одиночества, то от понимания трагизма жизни, вызывают чувство страдания и боли.

Вместе с тем совокупность метафор и их смыслов выражена в духовных переживаниях Коркута, и рождает в нем желание хотя-бы на время возродить у людей оптимизм и восстановить связь с нравственными ценностями, которые идут от Абсолюта.

Коркут отдает кобыз потому, что рядом не оказалась достойного преемника. Это страшная и точная нравственно-психологическая деталь. Музыка А. Райымкуловой явилась одним из главных действующих персонажей в постановке. Она звучит с первой минуты спектакля до последней, меняя настроение персонажей и зрителей от раздумий до предчувствия трагедии. Вообще музыка, феномен звуков кобыза, остается неразгаданным. Его инфернальное звучание не имеет земных аналогов. Его магическая природа рождена самим Космосом. Такое понимание живет в тюркских народах, у специалистов по музыке западных и восточных стран.

Спектакль вобрал себя целый комплекс нравственных, социально-психологических, философских и мировоззренческих конфликтов. Стержень постановки мучительные духовные поиски отдельного человека. Поиски предстают масштабными и значимыми еще и потому, что здесь раскрывается судьба гения, знаковой фигуры, чей феномен еще ждет своего постижения.

Спектакль в мае 2002 года принял участие в международном фестивале тюркоязычных стран «Наурыз» в городе Казани, актер Б. Сейтмамытов, исполнитель роли Коркута, получил приз «За лучшую мужскую роль».

ТЮЗ продолжает сохранять традиции казахского театра: постоянный интерес к исторической, этико-философской, психологической проблематике, отношение к сценическому слову, как важному инструменту духовности

(использование монологов), верность актерской психологической игре, любовь к сценической метафоре и символике через образы героев, музыкальные инструменты, предметы быта, оружия и т.д.

«В Казахстане традиция «театра художника» необходима. Вместе с тем философия и искусство связаны с социальным, с общественным и публичным существованием человека. Философия как непременно вслух высказанное, явленное сознание, театр как утверждение бодрствующего бытия перед лицом всех, на агоре; – и философия, и искусство являются способами сохранять и продлевать сознательные состояния, делая культуру живой. Без всего этого культура превратилась бы в имитацию, в застывшее и мертвое собрание памятников культуры» [7].

Рождение сознания, обустроенное в театре как зрелище, как раз и состоит в открытии этой беспочвенности, покинутости человека, необходимости решать самому. Озадаченность бытием, раз поразившая человека в самом средоточии его внимательного обитания, недоумение, однажды озарившее странным светом весь строй его добротного, казалось, быта, – пишет А.В. Ахутин, отныне будет царить в его бытии [8]. Таким образом, мы видим, что игра и серьезность не исключают друг друга, и что театр в частности и искусство в целом не просто доставляют радость чувствам, но и провоцируют, «наводят» мысль, причем ту самую Мысль, которая и есть фундаментальнейший вопрос человеческого бытия. Игровой эстетический опыт и философский опыт обостренного сознания, удивления, изумления – оказываются в своем средоточии чем-то единым – духовным поиском, в котором разделение на департаменты чувства, воли и мысли оказывается относительными. Как философский текст, так и произведение искусства являются своеобразными «машинами» смысла: их задача, их язык и внутреннее «устройство» призваны «навести» человека на мысль, выбить его из седла привычных языковых, мыслительных и прочих штампов и вывести в бодрствующее, собранное, обостренное, внимательное существование.

Театр, являясь личностной формой искусства, одним из наиболее чутких индикаторов художественно-эстетического уровня развития культуры общества и в целом важнейшей сферой духовного бытия человека, не стал исключением из этого процесса.

Фундаментальные бытийные основания человека для Казахстанских режиссеров, дает театру установление связи с миром в новом контексте, а также важность коммуникации в отношении «Я» к «Другой» в глубинном понимании. Также, определена сущность «нового» искусства в концептуальной направленности бытия – «здесь» и «сейчас», впервые получена возможность самоидентификации человека как открытый диалог с представителями другой культуры и мировоззрения, а также «бытие здесь» или «жизнь» – раскрывающейся через нас и через жизненный опыт.

1. Heidegger M. Being and Time. (Translation from German language V.V.Bibikhin). – Moscow : Ad Marginem, 1997. – 438 p.

2. Ştefan-Sebastian M. Philosophy as ‘artwork:’ Revisiting Nietzsche’s idea of a ‘philosophy’ from the point of view of the ‘artist’/ Procedia – Social and Behavioral Sciences 71 (2013). – P. 86–94.

3. Khalykov K., Begalinova G. The Highest Art Tasks of the World and Humans Transforming // World Academy of Science, Engineering and Technology. waset.org/programs/Berlin13. – 23 мая 2013 г. – P. 1036-1038.

4. Нурпеис, Б.К. Поиски казахской режиссуры в годы независимости / Б.К. Нурпеис // Вопросы языка, литературы и искусства. Республика Кыргызстан. Бишкек: AVRASYC, 2010. – №1,2. – С. 262-267.

5. Khalykov K., Karzhaubaeva S. Traditional culture and up-to dateness SPACE INTERACTION: artistic and cultural processes in Kazakhstan // International Scientific Conference «Social reconstruction of Europe», 7-8 november, 2013, Bucharest, Romania www.editalumen.ro; Medimond Monduzzi editore www.medimond.com – P. 217.

6. Халыков, К. З. Бытие человека в современном искусстве: перформансы и акции / К.З. Халыков // Актуальн. пробл. гуман.ных и соц.ных исследований: матер. 7 Регион. научной конф. в области гуман. и социальн. наук. / Новосиб.гос.ун-т. – Новосибирск, 2009. – С. 176-180.

7. Ахутин, А. В. Рождение сознания. Древнегреческая трагедия и философия / А.В. Ахутин // Он же. Тяжба о бытии. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 117–161.

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА КЛОУНА В ТВОРЧЕСТВЕ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

Мощёнок А. И.

*аспирантка кафедры белорусской и мировой художественной культуры
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Искусство отражает действительность в художественных образах. Образ в искусстве создается автором художественного произведения с целью наиболее полно раскрыть описываемое явление действительности. В произведениях искусства выдающегося итальянского режиссера Ф. Феллини образ клоуна является одним из признаков творческого стиля. Создавая образы, Феллини воплощает в жизнь свои идеи, воспоминания, фантазии.

Интерес к фигуре клоуна – циркового, уличного и эстрадного артиста возникает у Ф. Феллини в детском возрасте. Будучи ребенком, Феллини, вдохновленный представлениями цирковых артистов, разыгрывает веселые спектакли с участием самодельных рисованных кукол, в которых является автором, постановщиком и исполнителем всех ролей.

Определяя понятие «клоун», Ф. Феллини обращается к толкованию, данному итальянцем Альфредо Панцини в «Современном толковом словаре»: «Clown – англ. основное значение: «деревенский, грубый, смешной», человек, который своими нелепыми выходками смешит публику» [1, с.184]. В цирковом искусстве существуют образы-маски Белого и Рыжего клоуна. Белый клоун по определению Феллини, это – «само изящество, грация, гармония, ум, трезвость мысли, которые морализаторы выдают за качества идеальные,