

**ISSN 2523-4684**  
**e-ISSN 2791-1241**

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ХОРЕОГРАФИЯ АКАДЕМИЯСЫ  
KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF CHOREOGRAPHY  
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ  
ХОРЕОГРАФИИ

Ғылыми  
журналы

scientific  
journal

научный  
журнал

# ARTS ACADEMY

---

**3 (3) 2022**

Қыркүйек 2022  
September 2022  
Сентябрь 2022

---

2022 жылдың наурыз  
айынан шыға бастады  
published since March 2022  
издается с марта 2022 года

жылына 4 рет шығады  
published 4 times a year  
выходит 4 раза в год

Астана қаласы  
Астана city  
город Астана

### **Редакциялық алқаның төрағасы**

**Асылмұратова А.А.** - Қазақ ұлттық хореография академиясының ректоры, Ресей Федерациясының Халық әртісі, Ресей Федерациясы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты.

### **Редакциялық алқаның төрағасының орынбасары**

**Нүсіпжанова Б. Н.** - педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор, Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген қайраткері.

### **Бас редактор**

**Толысбаева Ж.Ж.** - филология ғылымдарының докторы, профессор.

### **Редакциялық алқа**

**Кульбекова А.К.** - педагогика ғылымдарының докторы, профессор (Қазақстан);

**Саитова Г.Ю.** - өнертану кандидаты, профессор, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі (Қазақстан);

**Ізім Т.О.** - өнертану кандидаты, профессор, ҚазССР-ның еңбек сіңірген әртісі (Қазақстан);

**Жумасейтова Г.Т.** - өнертану кандидаты, профессор (Қазақстан);

**Казашка В.** - PhD, қауымдастырылған профессор (Болгария);

**Вейзанс Э.** - PhD (Латвия);

**Туляходжаева М.Т.** - өнертану докторы, профессор (Өзбекстан);

**Фомкин А.В.** - педагогика ғылымдарының кандидаты, доцент (Ресей);

**Дзагания И.** - филология ғылымдарының докторы, профессор (Грузия);

**Таптыгова Е.** - PhD (Әзірбайжан).

Жауапты редактор: **Жунусов С.К.**

**Қазақ ұлттық хореография академиясының ғылыми журналы.**

**ISSN 2523-4684**

**е ISSN 2791-1241**

Қазақстан Республикасының Ақпарат және қоғамдық даму министрлігі Ақпарат комитетінің мерзімді баспасөз басылымын, ақпарат агенттігін және желілік басылымды есепке қою туралы **02.02.2022 жылы берілген**

**№ KZ77VPY00045494 куәлік.**

Шығу жиілігі: жылына 4 рет

Тиражы: 300 дана

Редакция мекен-жайы: Астана қ., Ұлы Дала даңғылы, 9, 470 офис

Тел.: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

### **Chairman of the Editorial Board**

**Asylmuratova A. A.**

- Rector of the Kazakh National Academy of Choreography, People's Artist of the Russian Federation, laureate of the State Prize of the Russian Federation.

### **Deputy Chairman of the Editorial Board**

**B.N. Nusipzhanova**

- Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Honoured Worker of the Republic of Kazakhstan.

### **Editor-in-Chief**

**Zh.Zh. Tolysbaeva**

- Doctor of Philology, Professor.

### **Editorial Board**

**A.K. Kulbekova**

- Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Kazakhstan);

**G.Yu. Saitova**

- Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of the Republic of Kazakhstan (Kazakhstan);

**T.O. Izim**

- Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of the Kazakh SSR (Kazakhstan);

**G.T. Zhumaseitova**

- Candidate of Art History, Professor, (Kazakhstan);

**V. Kazashka**

- PhD, Associate Professor (Bulgaria);

**E. Veizans**

- PhD (Latvia);

**M.T. Tulyakhodzhayeva**

- Doctor of Art History, Professor (Uzbekistan);

**A.V. Fomkin**

- Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Russia);

**I. Dzagania**

- Doctor of Philology, Professor (Georgia);

**E. Tapytsova**

- PhD (Azerbaijan).

Executive editor: **Zhunossov S.K.**

**Scientific journal of the Kazakh National Academy of Choreography**

**ISSN 2523-4684**

**e ISSN 2791-1241**

Certificate of registration of a periodical, information agency and online publication of the Information Committee of the Ministry of Information and Public Development of the Republic of Kazakhstan **No. KZ77VPY00045494, issued 02.02.2022**

Frequency: 4 issues per year

Printing: 300 copies

Editorial Office: Astana city, Uly Dala avenue 9, 470 office

Phone: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© **Kazakh National Academy of Choreography, 2022**

#### **Председатель редакционной коллегии**

**Асылмуратова А. А.** - Ректор Казахской национальной академии хореографии, Народный артист Российской Федерации, лауреат Государственной премии Российской Федерации.

#### **Заместитель председателя редакционной коллегии**

**Нусипжанова Б.Н.** - кандидат педагогических наук, профессор, Заслуженный деятель Республики Казахстан.

#### **Главный редактор**

**Толысбаева Ж.Ж.** - доктор филологических наук, профессор.

#### **Редакционная коллегия**

**Кульбекова А.К.** - доктор педагогических наук, профессор (Казахстан);

**Саитова Г.Ю.** - кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженная артистка Республики Казахстан (Казахстан);

**Ізім Т.О.** - кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженный артист КазССР (Казахстан);

**Жумасейтова Г.Т.** - кандидат искусствоведения, профессор, (Казахстан);

**Казашка В.** - PhD, ассоциированный профессор (Болгария);

**Вейзанс Э.** - PhD (Латвия);

**Туляходжаева М.Т.** - доктор искусствоведения, профессор (Узбекистан);

**Фомкин А.В.** - кандидат педагогических наук, доцент (Россия);

**Дзагания И.** - доктор филологических наук, профессор (Грузия);

**Таптыгова Т.** - PhD (Азербайджан).

Ответственный редактор: **Жунусов С.К.**

**Научный журнал Казахской национальной академии хореографии.**

**ISSN 2523-4684**

**e ISSN 2791-1241**

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания, информационного агентства и сетевого издания Комитета информации Министерства информации и общественного развития Республики Казахстан № **KZ77VPY00045494**, выданное **02.02.2022 г.**

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Адрес редакции: г. Астана, пр. Ұлы Дала, 9, 470 офис.

Тел.: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© **Казахская национальная академия хореографии, 2022**

**ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕР  
CHOREOGRAPHY ARTS  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО**

**ҒТАХР 18.49.09  
ӘОЖ 792.071**

**DOI:10.56032/2523-4684.2022.3.3.5**

*Ізім Тойған Оспанқызы<sup>1</sup>  
<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Астана, Қазақстан)*

**ҰЙҒЫР ХАЛЫҚ БИ ӨНЕРІНІҢ ДАМУЫНДАҒЫ  
ГУЛЬНАРА САИТОВАНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ  
РОЛІ**

**Аннотация**

*Мақалада, Қазақстан би өнеріне, соның ішінде ұйғыр халқының би мәдениетін зерттеп, зерделеп жүрген Г. Саитованың шығармашылық, педагогикалық еңбек жолы қарастырылған. Хореографиялық білімді Республикалық эстрада және цирк өнері студиясынан алған (бүгінгі Ж. Елебеков атындағы колледж) білімі мен 1971 жылдан Қ. Қожамьяров атындағы Мемлекеттік академиялық ұйғыр театрында өткізген шығармашылыққа толы жылдары мен кейінгі педагогикалық еңбек жолы да назардан тыс қалған жоқ. Қазақстан хореография өнерін, соның ішінде ұйғыр халқының би мәдениетін зерттеп, зерделеуде үлкен роль атқарып отырған ғалым ретінде Рспубликаға танылып отыр.*

**Түйінді сөздер.** *Хореография, композитор, музыка, би, спектакль, репертуар.*

*Izim Toigan Ospankyzy<sup>1</sup>  
<sup>1</sup>Kazakh National Academy of Choreography  
(Astana, Kazakhstan)*

**GULNARA SAITOVA'S CREATIVE ROLE IN THE  
DEVELOPMENT OF UYGHUR FOLK DANCE ART**

## Annotation

*The article examines the creative and pedagogical path of G. Saitova, who studies the dance art of Kazakhstan, including the dance culture of the Uighur people. Having received choreographic education at the Republican Studio of Variety and Circus Art (now the College named after Zh. Yelebekov), since 1971, the performing and choreographer path has been held at the State Academic Uighur Theater named after K. Kozhamyarov. In Kazakhstan, she is recognized as a scientist who plays an important role in the study of choreographic art, including the dance culture of the Uighur backgammon.*

**Key words.** *Choreography, composer, music, dance, performance, repertoire.*

*Izım Тойған Оспановна<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Астана, Казахстан)*

## ТВОРЧЕСКАЯ РОЛЬ ГУЛЬНАРЫ САИТОВОЙ В РАЗВИТИИ УЙГУРСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА

### Аннотация

*В статье рассматривается творческий и педагогический путь Г. Саитовой, изучающей танцевальную культуру уйгурского народа. Хореографическое образование получив в Республиканской студии эстрадного и циркового искусства (ныне колледж им. Ж. Елебекова), с 1971 года исполнительский и балетмейстерский путь была проведена в Государственном академическом Уйгурском театре им. К. Кожамьярова. В Казахстане признана как ученый, который играет большую роль в изучении хореографического искусства, в том числе танцевальной культуры уйгурского народа.*

**Ключевые слова.** *Хореография, композитор, музыка, танец, спектакль, репертуар.*

**Кіріспе.** Түбі бір түркі тілдес халықтардың әрқайсысының өзіндік бір ерекшелігімен дамыған ұлттық сәндік-қолтаңбалы өнері бар. Түрлі ұлт пен халықтардың мәдениеті мен салт-дәстүрлері, діни ұстанымдары тереңдегі тамыры бір болып, ертеде қаншалықты ұқсастықтар болса, бүгінгі күні

соншалықты айырмашылықтары мен ерекшеліктері бар.

Ізгі ізденістер мен талпыныстардың желісі болған әлем мәдениеті сан ғасырлық даму сатысынан өткен. Жақсысы қалып, әлсізі ұмыт болып, тереңнен тамыр тартқан, дәстүрлі ұлттық мәдениеттің асыл мәйегін бүгінге жеткізіп, сақтау қазіргі заманда адамзатқа міндет болуымен қатар оны қазіргі заман талғамына орай қайта құлпыртып, дамыту, үйлестіру - үлкен іс.

**Зерттеу әдістері.** Осы мақаланы жазу кезінде сипаттамалық және библиографиялық әдістер қолданылды.

**Тақырып бойынша әдебиеттерге шолу.** Дерек көздеріне жүгінер болсақ қазақтардан негізінен ер адамдар билеген. Оған мысал 1934 жылы Алматы қаласында өткен Бүкілқазақстандық өнерпаздар слетінде бишілердің көп болғанын, соның ішінде ерлердің көп болғанын белгілі артист Қанабек Байсейітов өз естеліктерінде көрсетеді [1, 95 б.].

Ал, ұйғыр халқында негізінен әйел адамдар билеген деген деректер бар. Бұл жөнінде ғалым Г. Саитова: «Ұйғырдың кәсіби би өнері баяғы заманнан, бәлкім біздің дәуірдің басынан буддизм заманынан келе жатқан шығар, оның алғашқы өкпдері бишілер болған, әсіресе әйел бишілер» [2, 6 б.]. Бұл жерде ғалым ұйғыр халқының би мәдениетінің еретеден пайда болып, даму үстінде болғанын айтып отыр.

1934 жылдың қыркүйек айында көрермендер үшін алғаш сахна шымылдығын ашқан театр тарихымен тығыз байланыста дамып келе жатқан ұйғыр халқының сахналық биі бүгінгі күні жоғары тұғырдан көрініп жүр.

XX ғасырдың 60 жылдарынан бастап хореографиялық білім алған бишілер театрға келе бастады. Алматы хореография училищесінің түлегі Сәлима Асқаровна Акбарова Мәскеу қаласынан А. Луначарский атындағы мемлекеттік театр өнері институтын бітіріп келген алғашқы биші болатын. Сол кезде театрда жұмыс атқарған артистердің естелігінде С. Акбарова театрға келген бетте өз көрермендерін әлем классикасына айналған А. Бородиннің «Князь Игорь» операсындағы

«Половецкие пляски» хореографиялық композициясын сахналаған. Осы кезең театр бишілері үшін сахналық бидің керемет үлгілерін жасауға бет бұрыс болған.

XX ғасырдың 70-жылдарында театр сахнасын келген талантты жастардың ішінен суырылып шығып, саналы өмірі би өнеріне арналған талант иесі Гульнара Юсупжанқызы Саитова жөнінде сыр шертпекпіз.

**Негізгі бөлім.** Г.Ю. Саитова өнерлі отбасынан қанат қағып, дара өнерімен зиялы қауымның көзіне шалынған. Ұлттық бидің ерекшеліктерін насихаттауда жалықпай еңбек етіп келе жатқан өнер иесі.

Г. Саитова 1969-1971 жылдар аралығында Республикалық эстрада және цирк өнері студиясында оқып, білім алған. М.П. Габель, М.Н. Шатловский, Г.Б. Киякова, Р.С. Даулетьярова сынды оқытушылар арнайы пәндерден сабақ берді.

Бұл оқу орыны 1965 жылы жас таланттардға кәсіби білім беру мақсатында ашылған болатын. Сол уақыттағы мәдениет миистрі, белгілі әдебиет снышысы, публисист-жазушы Ілияс Омаров ағамыз бен Қазақ КСР –ның халық артисі, көркемсөз шебері Гүлжихан Ғалиева апамыз ашқан оқу орны талай өнер тарландарын қанаттандырған қара шаңырақ. Г. Саитова да осы оқу орнының түлегі.

Классикалық биден сабақ берген М.П. Габель, былай еске алатын, сол жылы оқуға түскен жастардың арасында Гульнара ең нәзік, ең кішкентайы болатын. Ол би ырғағын, саз әуенін ішкі жан сезімімен түсіне білетін. Оның еңбек сүйгіштігі оқытушыларын тәнті етті, осы бір ерекшелігін басқа шкірттерімізге үлгі ететінбіз. Ол сол жылдары-ақ ұйғыр театры сахнасында өтіп жататын үлкен концерттерге шығып жүрді. Біз одан үлкен үміт күттік.

Иә, ұсаз сенімі алданбапты, оқуды тамамдаған ол Алматы қаласындағы Құдыс Қожамьяров атындағы ұйғыр музыкалық театрына биші ретінде жұмысқа шақырылды. Содан бері театр сахнасында үйрену, толысу, қалыптасу, тәжірибе жинаумен талай жылдар артта қалды. Талантты жас талмай еңбек етуінің арқасында кешікпей-ақ алдыңғы қатарлы биші



атанды. Біраз тәжірибе жинап, сахнаның қыр-сырына қаныққан ол, енді би қоюға көшті.

Бұл салада Г. Саитованың қойылымында көптеген сахналық би туындылары дүниеге келді. «Эхо Востока» атты би бағдарламасы оның орындаушылық шығармашылығында ойып орын алды деуге болады. Бұл бағдарламада бишінің орындаған ауған, араб, қазақ, өзбек т.б. бір қатар халық билері әр ұлтқа тән пластикалық шешімі айқын, ішкі жан сұлулығы мен сезімге толы болса, әжірбайжан, хореозм, ұйғыр билерінде қолданылған ұлттық ойындардың элементтері жарқеткен алмастай әсер қалдырады. Бұл ретте, әсіресе, «Ләңгі» биі оның биші ретіндегі өзіндік қолтаңбасын айқын аңғартады. Ал, өзбек халқының классикалық «Танавар» биіндегі дене қимылының музыкамен ішкі сезім үйлесімі арқылы ғана адамға әсер етер құдіретін мойындауға болар. Бұл биде музыкалық драматургияның негізі мықты екені көрініп тұрды. Адам жанның ішкі сезімін беруде қоданылған жүріс түрлері мен қол қимылдары «сыбырлап» қана сөйлейтін. Биде қыз бинесіндегі жұмбақ нәрсені күту, көрермен сезетін астыртын ой қиялы да берілген. Көрермен қыздың астыртын сырларын ұғып қалғысы келетіндей. Бишінің өзінің айтуынша, ол үшін көрерменмен байланыс маңызды болды, би бітіп, бишінің белгілі бір кейіпте бітіруінде үлкен сыр жатқандай. Әйелдің бар өмірлік сыры мен мұңын жеткізе алған би мен бишіге қайран қаласың. Би аяқталғандағы тылсым тыныштық көрерменнің сахнадағы биге ойша лесіп кеткенінің куәсі боласың.

Г. Саитованың творчестволық өмірі сан-салалы. Мысалы, өз өнерін шыңдай түсу мақсатыда өзбек халқының «Бахор» би ансамблінде КСРО Халық артисі, белгілі биші Құндыз Миркаримованың басшылығымен бір жыл дәріс алуы өнерге деген жауапкершілігін, сүйіспеншілігін аңғартады. Кейін де Қытай республикасында, Түрік елінде болып, білімін жетілдіре жүріп, өз халқының өнеріне байланысты мағұлыматтар жинастырды.

Ұйғыр халқының классикалық шығармасының інжу-маржаны саналатын «Фәріп-Сәнәм» спектакліндегі би сахналарын көркемдеуде ұлттық

фольклорға көбірек көңіл бөлгенін көреміз. Осы спектакльдің кіріспесіне дайындаған «Мың үй» үңгірі көрінісін бейнелейтін «Ояну» атты биі көрерменін еріксіз ықылым заманға бет бұрғызады. Ал, спектакльдің соңында биленген «Той биі» қойылымы алғаш рет кәсіби сахнаға шыққан ұйғыр халқының ежелгі «Таш ойыны» болатын. Осы театрда көп жылдар бишілік өнерімен қатар балетмейстерлік өнерді де қатар алып жүрген Г. Саитова, ізбасар шәкірттер дайындауды да естен шығармады.

Г. Саитова өзінің шәкірттерін тәрбиелеу мақсатында оқытушылық қызметін өзі білім алған Республикалық эстрада және цирк училищесінен бастап, В. Селезнев атындағы Алматы хореография училищесінде жалғастырды. Қай оқу орнында жұмыс істемесін міндетті түрде өз ұлтының балаларының білім алуына қолайлы жағдайлар жасап жүретіні тағы бар. Ж. Елебеков атындағы Республикалық эстрада және цирк өнері колледжінде тұтас бір топ бишілерді дайындап шығарып, ұйғыр театры жанынан «Рухсара» атты би ансамблін ашып, оның алғашқы репертуарын қалыптастырып берді. Г. Ю. Саитованың алуан түрлі және көп жоспарлы репертуары бар балетмейстер ретіндегі жұмысының шығармашылық әдістері мен қағидаттары, қойылымдардың тақырыбы ұйғыр халқы мен халықтарының ұлттық сипатына бағытталған.

Ұйғыр театрының құрылып, жұмыс істеп отырған жылдарда біраз бишілер мен балетмейстерлер жұмыс атқарды. Ал, Г. Саитова өзінің өсу жолында орындаушыдан ғалым дәрежесіне көтерілген бірден-бір биші.

Жоғары білім алған Г. Саитова ХХІ ғасырдың басында ғылымға бет бұрды. Ұйғыр халқының би мәдениетін зерттеуді қолға алған ол тынымсыз ізденіс пен зерттеулер арқылы өзінің «Уйгурский сценический танец (на примере спектаклей и концертов Уйгурского театра г. Алматы)» атты кандидаттық диссертациясын қорғап шығып, ғалым атанды. Бүгінгі күні ғылым жолында тынымсыз еңбек етіп жүрген жан. Оның хореография бағытындағы оқу орындарына арнап О. Шубладземен бірігіп жазған «Восточные танцы» (2007 г.) оқу құралы алғашқы

еңбегі еді. Ода кейін шығарған «Уйгурский танец: Истоки. Традиции. Сценическое воплощение.» атты монографиясы (2011 г.) тырнақалды туындылары деуге болады. Бүгін оқытушылық қызметімен ғылымды қатар алып келе жатқан ұлағатты ұстаз. Оның 120-ға жуық ғылыми мақалалары мен 3 оқулық пен 7 (басқа ғалымдармен бірігіп жазғаны да бар) ғылыми монографиялары жарық көрді.

Қоғам бейнесі өзгеріп, уақыты зуылдап өтіп жатса да санқырлы білім сол қалпында қалды. Тек заман үрдісіне қарай әр білім ошағының өзіндік келбеті, бағыт-бағдары, ұстаздар қауымының білімі мен біліктілігі, кәсіптік шеберлігі мен ізденістері арқылы оқушыларға берер тағлым-тәрбиесі мол. Олай болса, Г. Саитова Қазақстан хореография өнерінде шығыс билерінің сахналық үлгісінің қалыптасып, дамуында еңбек етіп келе жатырған жан. Ол осы «Шығыс биі» пәнін оқу бағдарламасына енгізіп, әдістемелік оқу құрадарын, оқулықтар жазды және осы еңбектері үлкен сұранысқа ие.

**Қорытынды.** Гүлнара Юсупжанқызы Саитова өзінің өмірінде шығармашылық, педагогикалық, ғылыми еңбек жолдарында үнемі өсу үстінде болды. Ол балет артисінен бастап, балет солистіне дейін, балетмейстерден бастап бас балетмейстерге дейінгі кезеңінде «Рухсара» би ансамблінің негізін қалаушы және жетекшісі болды. Ол, өнер жолында үлкен жетістіктерге қол жеткізген өнерпаз. Орындаушы ретінде Қазақстанның еңбек сіңірген артисі (1995 ж.), өнертану кандидаты (2005ж.), профессор (2018ж.) атақтарына қол жеткізді.

Бүгінгі күні Қазақ ұлттық хореография академиясында табысты еңбек етуе. Оның өнертану мамандығында оқып жүрген дәрістері мен хореография мамандығы бойынша Шығыс биінен беріп жүрген сабақтары өзінің ерекше қолтаңбасымен ерекшелеген профессор. Алдына қойған жоспарларын орындауда аянбай еңбек етіп жүрген Гүлнара Юсупжанқызының әлі де берері көп екеніне кәміл сенімдіміз.

### **Пайдаланылган әдебиеттер тізімі:**

1. Байсейітов Қ. Құштар көңіл. – Алматы: Жазушы, 1977. – 224 б.
2. Саитова Г. Уйгурский танец: Истоки. Традиции.Сценическое воплощение. — Алматы: Мир. 2011. – 180 с.

### **References:**

1. Байсейітов Қ. Құштар көңіл. – Алматы: Жазушы, **1977**. – 224 б.
2. Саитова Г. Уйгурский танец: Истоки. Традиции.Сценическое воплощение. — Алматы: Мир. **2011**. – 180 с.

Агзамова Диана Олеговна<sup>1</sup>,  
Пайзахметова Камилла Улукбековна<sup>2</sup>,  
Тусупбекова Асель Досовна<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Астана, Казахстан)

## РОЛЬ БАЛЕТНОЙ (ПАРТЕРНОЙ) ГИМНАСТИКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ И ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

### Аннотация

В статье рассматривается балетная (партерная) гимнастика в контексте профессионального и дополнительного образования, ее цели и задачи, методы обучения.

**Ключевые слова:** балетная (партерная) гимнастика, развитие физических данных, профессиональное образование.

Агзамова Диана Олеговна<sup>1</sup>,  
Пайзахметова Камилла Ұлықбекқызы<sup>2</sup>,  
Түсіпбекова Әсел Досқызы<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Астана, Қазақстан)

## КӘСІБИ ЖӘНЕ ҚОСЫМША БІЛІМ БЕРУДЕГІ БАЛЕТ (ЖЕРГІ) ГИМНАСТИКАНЫҢ РӨЛІ

### Аннотация

Мақалада кәсіби және қосымша білім беру контекстіндегі балет (партер) гимнастикасы, оның мақсаттары мен міндеттері қарастырылған, оқыту әдістері.

**Түйінді сөздер:** балет (партер) гимнастикасы, физикалық мәліметтерді дамыту, кәсіптік білім.

Agzamova Diana Olegovna<sup>1</sup>,  
Payzakhmetova Kamilla Ulukbekovna<sup>2</sup>,  
Tusupbekova Asel Dosovna<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Kazakh National Academy of Choreography  
(Astana, Kazakhstan)

# THE ROLE OF BALLET (GROUND) GYMNASTICS IN PROFESSIONAL AND ADDITIONAL EDUCATION

## Annotation

*The article discusses ballet (parterre) gymnastics in the context of professional and additional education, its goals and objectives, teaching methods.*

**Key words:** *ballet (parterre) gymnastics, development of physical data, vocational education.*

**Введение.** В данной работе рассматривается роль балетной (партерной) гимнастики в профессиональном и дополнительном образовании на примере Казахской национальной академии хореографии, которая реализует основную образовательную программу начального образования (1-4 классы) в рамках Государственного образовательного стандарта и профессионального образования школа-колледж, осуществляющей образовательную деятельность технического и профессионального образования специальности «Хореографическое искусство» по квалификациям «Артист балета», «Артист ансамбля танца». Образование в академии выстроено таким образом, что обучение искусству балета начинается с 6-7 летнего возраста (предпрофессиональная программа хореографического искусства). Данная программа предусматривает урок балетной гимнастики, которая дает первоначальную подготовку физических данных, формирует двигательные навыки и качества, являющиеся основными критериями при поступлении обучающихся на техническое и профессиональное образование по специальности «Хореографическое искусство».

За последние годы в параллели с профессиональным образованием в Казахстане открылось более 2000 разных студий танцев, балетных школ и танцевальных кружков, где обучаются дети и взрослые всех уровней подготовки. В программу данных танцевальных школ чаще всего входят уроки балетной (партерной) гимнастики.

Интерес к хореографическому воспитанию детей как на профессиональном уровне, так и на уровне дополнительного образования развивается и растет, из этого следует, что подготовка профессиональных кадров тоже имеет немаловажное значение. Так ребенок, обучающийся в самодеятельном кружке, в будущем имеет возможность поступить в профессиональное учебное заведение на основную образовательную программу начального образования, так как имеет определенный опыт работы в развитие своих природных данных, благодаря упражнениям на уроке балетной (партерной) гимнастики.

**Методы исследования.** При приеме обучающихся в профессиональные хореографические учебные заведения главными показателями годности ребенка к обучению являются природные данные: возраст, рост, вес, особенности телосложения, развитие двигательных качеств, координация движений, гибкость, музыкальность, танцевальный шаг, подъем (т.е. подвижность, гибкость стопы) и др. Природные данные обучающихся можно и нужно развивать, этого требует специфика специальности. Поэтому значение балетной гимнастики для хореографии неопределимо. Детей с исключительными данными для балета – избранные единицы, ребенок со средними сценическими данными может развить природные физические способности через определенный ряд упражнений балетной (партерной) гимнастики.

**Обзор литературы по теме.** Необходимо рассмотреть понятия партерной и балетной гимнастики. В своей книге Барышников Т. «Азбука хореографии» [1, с.97] рассматривает партерный экзерсис как упражнения на полу, способствующие исправлению некоторых недостатков в корпусе, ногах, при этом помогают вырабатывать выворотность ног, развивают гибкость, эластичность стоп, мышц и связок, наращивают силу мышц с наименьшими затратами энергии. Гимнастика обучает ребенка сознательному управлению мышцами через

упражнения на напряжение и расслабление мышц тела.

Автор Нагайцева Л.Г. в своем методическом пособии «Вопросы теории и методики» [2, с.7] также отмечает, что партерная гимнастика и ее специфические упражнения помогают устранить определенный ряд физических недостатков обучающихся с учетом их индивидуальных физических данных, регулируя физическую нагрузку на различные суставы и группы мышц и при этом развивая и гармонично формируя мышечную массу и физические данные обучающихся.

Балетная гимнастика получила огромное распространение по всему миру, использует методику и последовательность упражнений в экзерсисе у станка и на середине зала. Балетная гимнастика по системе Князева Б., легендарного артиста и педагога, содержит базовые упражнения классического танца, разрабатывает природную выворотность, воспитывает эластичность стопы, совершенствует растяжк. Силкин П.А. [3, с.162] писал, что урок Князева Б. ценен тем, что выполнение упражнений, лежа на полу снимает нагрузку с позвоночника, это подготовка обучающихся к уроку классического танца, а не подмена его, является инструментом для восстановления физической профессиональной формы артистов балета после длительного пропуска занятий в силу различных причин, таких, как например травмы.

**Результаты исследования.** Гимнастика – совокупность упражнений для физического развития организма [4, с.166]. Таким образом, гимнастика несет под собой основу сформированных физических упражнений, в которых в единую систему собраны методические приемы, способствующие повышению и совершенствованию уровня двигательных способностей организма, выработке физических способностей обучающихся, укреплению и восстановлению здоровья в целом.

От слова «партер в переводе с французского – на земле» возник русский термин «партер», у него несколько значений, которые используются в спорте



(упражнения или положения спортсмена на полу) и в хореографии, где партерными называются движения, исполняемые на полу, в различных положениях сидя, лежа, стоя на коленях [5, с.4].

Из этого следует, что на практике эти понятия партерной и балетной гимнастики синтезируются в единый контекст в целях, развития работы опорно-двигательного аппарата, совершенствования физических данных обучающихся и подготовки тела для дальнейшего изучения движений классического танца, который представляет собой трудоемкий процесс. Поэтому на первоначальном этапе обучения одним из важнейших аспектов подготовки, обучающихся является освоение урока балетной (партерной) гимнастики.

Гимнастика на полу развивает у обучающихся первоначальную хореографическую подготовку, природные физические данные, гибкость, выворотность ног, координацию движений, эластичность связок, мягких тканей и мышц, поддержание которых, в свою очередь, благоприятно отражается на здоровье обучающихся. Также благодаря музыкальному сопровождению урока развивается музыкальный слух обучающихся. Реализуется индивидуальный подход с учетом их возрастных особенностей обучающихся.

Из этого следует, что цель предмета — обучение и овладение обучающимися специальными знаниями и навыками двигательной активности, и способствующей успешному освоению технически сложных элементов.

Задачами предмета являются:

- овладение знаниями о строении и функциях человеческого тела;
- обучение приемам правильного дыхания;
- обучение комплексу упражнений, способствующих развитию двигательного аппарата, обучающегося;
- формирование у обучающихся привычки к сознательному изучению движений и освоению знаний, необходимых для дальнейшей работы;

- развитие способности к анализу двигательной активности и координации своего организма;
- развитие темпо-ритмической памяти обучающихся;
- воспитание организованности, дисциплинированности, четкости, аккуратности;
- воспитание важнейших психофизических качеств двигательного аппарата в сочетании с моральными и волевыми качествами личности – силы, выносливости, ловкости, быстроты, координации.

Поставленные задачи курса тесно связаны между собой. Результаты их освоения взаимообусловлены и имеют взаимозависимый характер. Если рассматривать работу над формированием осанки, корректировки отдельных недостатков в физическом строении тела, то эти и другие задачи находятся в прямой зависимости от постановки дыхательной системы конкретного обучающегося, от его умений, навыков использования правильного дыхания. В свою очередь, выработка правильного дыхания зависит от осанки и постановки корпуса, а также психологических качеств личности, развития мышечно-связочного аппарата. Все это работает за счет опущенных и вставленных лопаток с одновременным вытягиванием макушки вверх, тем самым вырабатывается постановка корпуса и улучшается осанка обучающихся.

Для достижения поставленной цели и реализации задач предмета используются такие методы обучения, как:

- методы организации учебной деятельности (словесный, наглядный, практический);
- метод стимулирования и мотивации (формирование интереса обучающегося);
- метод активного обучения (формирование творческих способностей обучающегося).

Как показывает практика, в группы школ и студий танцев ведется прием всех желающих без учета

физиологических индивидуальных данных обучающихся, что, в свою очередь, может нести за собой травмирование обучающихся, которым не хватает физических способностей.

Также необходимо отметить, что не все образовательные учреждения дополнительного образования имеют опыт работы с квалифицированными специалистами, что также приводит к ряду проблем при подготовке обучающихся в раннем возрасте. Поэтому немаловажным аспектом является высшее образование для преподавателя специальных дисциплин в области хореографического искусства и имеется необходимость проведения курсов повышения квалификации по таким предметам, как балетная (партерная) гимнастика для развития физических данных обучающихся в учреждениях дополнительного образования с адаптированными учебными программами курсов.

**Заключение.** Таким образом, роль балетной (партерной) гимнастики в профессиональном и дополнительном образовании неопределима. Главными принципами обучения является последовательность и систематичность принцип «от простого - к сложному». Балетная (партерная) гимнастика приучает детский организм к сложным физическим нагрузкам, улучшает эластичность мышц и связок, наращивает силу мышц и повышает гибкость суставов. Мышцы и суставы подготавливаются к традиционным классическому, народно-сценическому экзерсисам, требующим высокого физического напряжения. Ниже приведен примерный рекомендуемый набор упражнений балетной (партерной) гимнастики в классе дополнительного образования (Таблица 1.).

**Таблица 1.**

1.	Исходное положение	Название движения
		<p><i>Одна нога в положении «бабочка», другая вытянута вперед</i></p>
	<p>И.П. Сесть на пол, спина прямая, обе ноги вытянуты перед собой.</p>	<p>Сгибаем одну ногу в положении «бабочка» так, чтобы колено соприкасалось с полом. Другая нога остается вытянутой перед собой, стопу сокращаем. Затем корпусом, наклоняемся вперед к ноге, руки нам помогают, обхватывают пятку сокращенной ноги, максимально стараемся корпусом достать до ноги, с ощущением «положить живот». Спина остается прямой с раскрытыми ключицами.</p> <p><b>Данное движение развивает выворотность тазобедренного сустава, силу мышц спины, растягивает подколенные связки.</b></p>
2.	<p>И.П. Лечь на спине, обе ноги собраны, и натянуты по 1 позиции, руки вдоль корпуса, ладони направлены в пол.</p>	<p><i>Медленное поднятие ног</i></p>
		<p>Движение подготавливает к разделу <i>adagio</i> в экзерсисе у станка.</p> <p>Обе ноги предельно вытянуты в стопе и колене. Работаящая нога</p>

		<p>предельно выворотна в тазобедренном суставе, подавая пятку в потолок, медленно поднимается на высоту 90° в медленном темпе. Опорная нога еще больше сопротивляется работающей ноге за счет работы в вертлужной впадине, сохраняя при этом «угол» в тазобедренном суставе. Далее работающая нога постепенно опускается в И.П., сохраняя до последнего работу натяжения и выворотности ног во время исполнения движения.</p> <p>Все необходимо повторить с другой ноги.</p> <p>В дальнейшем можно усложнить данное движение: в исходном положении – ноги в 1-ой позиции с сокращенными стопами, при поднимании в воздух работающую ногу вытянуть в стопе. Опорная нога остается в сокращенном положении во время исполнения движения.</p> <p><b>Данное движение развивает танцевальный шаг, силу ног в тазобедренном</b></p>
--	--	---

		<b>суставе, натяжение ног.</b>
<b>3.</b>	И.П. Лечь на спину, обе ноги собраны, и натянуты в 1-ой позиции, руки вдоль корпуса, ладони направлены в пол.	<i>Большие броски ног</i>
		<p>Работающая предельно вытянутая нога активно, и четко выбрасывается на высоту 90°, при этом ягодичные мышцы, поясница плотно прижаты к полу. Опорная нога вытянута, предельно выворотна, сопротивляется работающей ноге, пятка направлена в потолок. После броска работающая нога, сдержанно спускается в И.П.</p> <p>Движение повторить не менее 4 раз, затем повторить другой ноги.</p> <p><b>Данное движение развивает силу ног, за счет активного броска и сдержанного спуска, выносливость и координацию движения.</b></p>
<b>4.</b>	И.П. Лечь на спину, обе ноги собраны, и натянуты в 1-ой позиции, руки вдоль корпуса, ладони направлены в пол.	<p><i>Поднимание ног «свечка»</i></p> <p>Обе ноги из И.П., медленно поднимаются вверх на 90°, стопы и колени предельно вытянуты, поясница остается прижатой к полу, активно работают</p>

		<p>мышцы пресса. Далее следует равномерное опускание обеих ног в И.П. Ягодичные мышцы во время исполнения движения остаются прижатыми к полу.</p> <p><b>Данное движение развивает работу мышц пресса, вырабатывает выносливость, легкость ног.</b></p>
5.	И.П. Лечь на спину, обе ноги собраны, и натянуты в 1-ой позиции, обе руки в стороне на уровне плеч.	<p>«Книжка»</p> <p>Одновременно активно отрываем корпус и ноги от пола, образуя тем самым «полуоткрытую книгу» (в форме буквы «V»), ноги активно поднимаются в воздух, спина сильная прямая, шея и голова – продолжение линии позвоночника, не напрягаются. Варианты: без удержания ног и с обхватом ноги руками. Далее исполняем сдержанный одновременный спуск в И.П.</p> <p>Движение повторить не менее 8 раз, проследить за работой спины и предельным натяжением ног во время исполнения движения.</p>

		<b>Данное движение развивает силу спины, координацию движений ног, рук и корпуса, выносливость.</b>
6.	И.П. «бабочка».	Усложненная «бабочка»
		<p>Руки обхватывают голеностоп около носка с внутренней части ноги, тем самым обе стопы соединены, пятки направлены вверх в потолок. Обе подушечки пальцев максимально прижаты к полу (полупальцы) и плотно примыкают друг к другу. Колени смотрят вниз, раскрываем от тазобедренного сустава, спина предельно прямая, макушкой вытягиваемся вверх.</p> <p><b>Данное движение развивает активную выворотность в трех суставах (тазобедренном, коленном, голеностопном).</b></p>
7.	И.П. «поза кошки», стоя на четвереньках.	<p>Работающую ногу на вступление вытягиваем назад, стопа натянута. На сильную долю выбрасываем работающую ногу по прямой линии на воздух, в потолок, колено вытянуто. Удерживаем крепкую спину, особенно в пояснице.</p>



		<p>Опорная нога вытянута в стопе.</p> <p><b>Данное движение развивает силу ног во время броска, силу мышц спины.</b></p>
		<p>После бросков можно задержать на несколько счетов работающую ногу в воздухе, и повторить все с другой ноги. Броски выполнить не менее 6-8 раз.</p>
<p><b>8</b></p>	<p>И.П. свободная 1-ая позиция ног, руки на талии</p>	<p><i>Трамплинные прыжки</i></p> <p><u>Трамплинные прыжки можно исполнять по точкам зала, усложняя координацию рук и головы:</u></p> <p><b>Раз-</b>Правая рука поднимается к голове (как бы придерживая шляпу, соприкасаются голова и кончики пальцев. Левая рука одновременно поднимается в 4 позицию народно-сценического танца, на талию.</p> <p><b>И-</b>Правая рука опускается к левой, на талию.</p> <p><b>Два-</b>Левая рука поднимается навверх, чтобы «придержать шляпу на голове».</p> <p><b>И-</b>Обе руки в 4 позиции рук.</p>

		<b>Данное движение развивает толчок ног, высоту прыжка, укрепляет работу стоп, координацию движений.</b>
--	--	--

**Таблица 1.** Примерный рекомендуемый набор упражнений балетной (партерной) гимнастики в классе дополнительного образования.

### **Список используемых источников:**

1. Барышникова Т. Азбука хореографии. Методические указания в помощь учащимся и педагогам детских хореографических балетных школ и студий. – СПб.: Люкси, Респекс, 1996. – 256 с.
2. Нагайцева Л.Г. Пояснительная записка. Вопросы теории и методики. (Метод. пособие). – Москва, 2003.
3. Силкин П.А. Рекомендации по развитию физических (функциональных) данных обучающихся на подготовительном отделении и в младших классах на основе системы Бориса Князева// Матер. междунар. науч. конф. Вестник АРБ. – 2007. – №1(17). – С.160-182.
4. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Ок. 53000 слов/С.И.Ожегов; под общ. Ред. Проф. Л.И. Скворцова. – 24-е изд., испр. – М.: Оникс, Мир и Образование, 2005. – С.1200.
5. Никитин В.Ю., Кузнецов Е.А. Партерный тренаж. – Москва, 2018. – 261 с.

### **References:**

1. Baryshnikova T. *Azbuka horeografii*. Metodicheskie ukazaniya v pomoshh' uchashhimsya i pedagogam detskih horeograficheskikh, baletnyh shkol i studij. – SPb.: Ljuksi, Respeks, **1996**. – 256 s. (*In Russ.*).
2. Nagajceva L.G. *Pojasnitel'naja zapiska. Voprosy teorii i metodiki*. (metod. posobie). – Moskva, **2003**. (*In Russ.*).
3. Silkin P.A. *Rekomendacii po razvitiju fizicheskikh (funkcional'nyh) dannyh obuchajushhihsja na podgotovitel'nom otdelenii i v mladshih klassah na osnove sistemy Borisa Knjazeva*// Mater. mezhdunar. nauch. konf. Vestnik ARB. – **2007**. – №1(17). – S.160-182. (*In Russ.*).
4. Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo jazyka*. Ok. 53000 slov/S.I.Ozhegov; pod obshh. Red. Prof. L.I. Skvorcova. – 24-e izd., ispr. – M.: Oniks, Mir i Obrazovanie, **2005**. – s.1200. (*In Russ.*).
5. Nikitin V.Ju., Kuznecov E.A. *Parternyj trenazh*. – Moskva, **2018**. – 261 s. (*In Russ.*).

Тен Татьяна Альбертовна<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Астана, Казахстан)

## ОСОБЕННОСТИ И ФУНКЦИИ ПРЫЖКОВОЙ ТЕХНИКИ В КЛАССИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

### Аннотация

В статье рассматриваются особенности раздела «Allegro» на уроке классического танца. Основная цель данной статьи – рассмотреть понятие «Allegro» как одного из основных разделов урока классического танца, определить значение и роль прыжков в классическом танце и в балетных спектаклях.

**Ключевые слова:** классический танец, «Allegro», экзерсис, балет, прыжковая техника.

Тен Татьяна Альбертовна<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Астана, Қазақстан)

## КЛАССИКАЛЫҚ БИДЕГІ СЕКІРУ ТЕХНИКАСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ МЕН ФУНКЦИЯЛАРЫ

### Аннотация

Мақалада классикалық би сабағындағы «Allegro» бөлімінің ерекшеліктері қарастырылады. Бұл мақаланың негізгі мақсаты – «Allegro» ұғымын классикалық би сабағының негізгі бөлімдерінің бірі ретінде қарастыру, классикалық би мен балет спектакльдеріндегі секірулердің мәні мен рөлін анықтау.

**Түйінді сөздер:** классикалық би, «Allegro», экзерсис, балет, секіру техникасы.

Ten Tatyana Albertovna<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Kazakh National Academy of choreography  
(Astana, Kazakhstan)

## FEATURES AND FUNCTIONS OF JUMPING TECHNIQUE IN CLASSICAL DANCE

### Annotation

*The article discusses the features of the «Allegro» section in a classical dance lesson. The main purpose of this article is to consider the concept of «Allegro» as one of the main sections of a classical dance lesson, to determine the meaning and role of jumps in classical dance and ballet performances.*

**Key words:** *classical dance, «Allegro», exercise, ballet, jump technique.*

**Введение.** Прыжковая техника в балете имеет огромное значение и, пожалуй, является одним из основных показателей исполнительского мастерства артиста. Все «воздушные», «стремительные», грациозные «полеты» в балете совершаются именно посредством прыжков, которые в системе обучения классического танца получили название «allegro», что на итальянском языке означает – быстро, быстрый. Сегодня исполнительская техника в прыжках достигла небывалого развития. Если раньше высокие и большие прыжки были характерны только для мужского исполнительства, то на современном этапе развития мирового балета сложные и многообразные прыжки стали привычным явлением и в женском исполнительстве.

**Методы исследования.** Методологической основой нашего исследования являются выдающиеся труды многих авторов по теории и истории балетного искусства. Выдающийся педагог и реформатор классического танца Ваганова А.Я. в своей книге «Основы классического танца» писала: «На «Allegro» мне хочется остановиться и подчеркнуть его совершенно особое значение. В нем заложена танцевальная наука, вся ее сложность и залог будущего совершенства. Весь танец построен на «Allegro» [1, с.14]. В исследовании был применен эмпирический подход, а также проведен анализ музыкального сопровождения на уроках классического танца.

**Обзор литературы по теме.** В исследовании мы опирались на фундаментальные труды по классическому танцу таких авторов, как: Ваганова А.Я., Базарова Н.П., Мей В.П., Головкина С.Н., Безуглая С.А., Громов Ю.И., Звездочкин В.А., Каплан С.С. и других. Благодаря накопленному педагогическому

опыту в области мирового балета сегодня мы имеем возможность анализировать процессы развития классического танца, рассматривать современные тенденции совершенствования балетной педагогики и методов обучения.

**Основная часть.** Раздел «Allegro» в классическом танце является одним из самых сложных, именно здесь сконцентрирована координация движений ног, рук, корпуса и головы. Не требует доказательств такой факт, что в балетных спектаклях «дух» танца передают именно прыжки, в которых музыка, динамика исполнения движения танцовщика соединяются воедино и передают глубокую эмоциональность и переживания танцовщика, а также раскрывают сложную технику вариаций, отдельных сцен, более того, выполнение сложных прыжков определяет уровень профессионального мастерства артиста балета.

Рассматривая техническую часть раздела «Allegro», можно характеризовать его как невероятно сложную составляющую в исполнении классического танца и эстетически красивый компонент балетного искусства, в целом. Безусловно, свободному владению прыжковой техникой предшествует длительный процесс обучения, освоения, развития и совершенствования будущих артистов балета на уроках классического танца и сценической практики. Прежде чем приступить к изучению раздела «Allegro», ученики должны освоить основные движения классического экзерсиса у станка и на середине зала, которые развивают и целенаправленно «готовят» мышечный аппарат к будущим сложным физическим нагрузкам.

Одной из основных задач исследования является выявление особенности подготовки будущих артистов балета и развития прыжковой техники на уроках классического танца, изучение ее «механизмов», определение составляющих компонентов исполнительской техники, которые являются ключевыми, на наш взгляд, в достижении единства тела и внутреннего состояния исполнителя в танце (дух, внутренний настрой, собранность,

ощущения и др.). В связи с этим важна и теоретическая составляющая рассматриваемого предмета, а именно:

- рассмотреть понятие «Allegro» как одного из основных разделов урока классического танца;

- обоснование значения и роли прыжков в классическом танце на примерах балетных спектаклей, отдельных вариаций академического наследия;

- определение особенностей и функций «Allegro» в балете.

Таким образом, прыжки — это самый сложный раздел классического танца, освоение которого начинается с начального этапа подготовки будущих артистов балета. В хореографических учебных заведениях изучение раздела «Allegro» на уроках классического танца начинается в младших классах и продолжается на протяжении всего учебного периода.

Согласно учебной программе и логическому изложению учебного материала, исполнение прыжков постоянно усложняется. Так, переходя из класса в класс, обучающиеся осваивают прыжки по принципу «от простого к сложному», т.е. идет рациональный процесс совершенствования техники исполнения. Изучение прыжков на первой стадии начинается после освоения экзерсиса движений у станка и на середине зала, когда ученики имеют представление о правильной постановке корпуса, натяжении ног, элементарной и несложной координации.

Известно, что раздел «allegro» классифицируется на три группы: маленькие, средние и большие прыжки. Таким образом, в младших классах осваиваются маленькие и средние прыжки, в средних классах начинается изучение больших прыжков, в старших классах усложняются и совершенствуются все виды прыжков на основе «базовых», а также вводятся более сложные элементы, которые сочетаются с другими движениями, вращениями, таким образом

используются всевозможные ракурсы, подходы и приемы.

Результативность прыжковой техники напрямую зависит от физических и природных данных исполнителя. Так известные методисты и авторы учебника «Азбука классического танца» Базарова Н.П. и Мей В.П. отмечают, что «... качественное исполнение прыжка зависит от мышечной силы ног, эластичности связок ахиллова сухожилия, хорошо развитого голеностопного сустава» [2, с.13]. В связи с тем, что одним из главных составляющих элементов прыжка является толчок ногами или одной ногой от пола, необходимо, чтобы стопа (или стопы) перед прыжком плотно прилежала к полу, во время самого прыжка ноги должны быть предельно вытянуты. Приземление после прыжка необходимо выполнять мягко и эластично, проходя через вытянутые пальцы, полупальцы, затем на пол ставится пятка. К этому стремятся все исполнители. Педагоги, в свою очередь, в своих классах также досконально отрабатывают этот прием со своими учениками; и, наконец, это требование является первоосновой будущей техники в прыжках.

В обучении главной задачей для педагога является освоение его учениками программного материала, обеспечивающего профессиональную подготовку будущих артистов балета к сценической театральной деятельности. Поэтому каждый элемент программы должен быть закреплен и доведен до определенного результата, здесь необходимо дать хорошую базовую основу, развить координацию, максимально раскрыть и развить потенциальные физические данные и подготовить мышечный аппарат у учеников. Как правило, в первом классе изучение элементарных прыжков начинается лицом к станку. Педагогические задачи на данном этапе сводятся к усвоению правильного положения в воздухе, развитию устойчивости при приземлении, а также умениям и навыкам предельного натяжения ног в воздухе.

Во втором и третьем классах прыжковые элементы и отдельные прыжки постепенно

усложняются, здесь уже включаются прыжки с окончанием на одну ногу, а также начинается освоение мелкой техники, которая обозначается подразделом «заноски». Таким образом, посредством повторения пройденных движений обучающиеся вырабатывают и развивают силу ног, выносливость, координацию рук, ног, головы. В средних классах (4, 5 классы) развивается и усложняется координация в исполнении. Характерным для этого учебного периода является исполнение ряда прыжков en tournant (в повороте), также осваиваются заноски, которые выполняются уже с окончанием на одну ногу. На данном этапе также начинается изучение и освоение больших прыжков, развивается элевация и «баллон».

Основной учебной задачей в старших классах (6, 7, 8 классы) является развитие выразительности в танцевальных комбинациях больших прыжков, изучение больших прыжков с различных подходов, увеличение элевации в прыжках, развитие техники заносок, развитие прыжков на пальцах (пуантах) в женском классе, а также развитие исполнительской виртуозности, артистичности и индивидуальности обучающихся. Именно эти задачи особо подчеркивала в своей книге «Уроки классического танца в старших классах» выдающийся педагог С.Н. Головкина, специализирующаяся на старших классах в Московском государственном хореографическом училище (ныне МГАХ) [3]. На самом деле это непростые задачи как для педагога, так и для обучающихся, поскольку освоение учебного материала требует большой самоотдачи, взаимодействия, обратной связи всех участников учебно-творческого процесса (педагог, концертмейстер, обучающиеся). Более того, необходимо учитывать и общефизиологическое развитие, личностное становление будущих артистов балета, а также их «психологический фон».

Безусловно, особое значение в разделе «Allegro» имеют руки. Именно рукам придавали большую значимость все балетные педагоги прошлого, постановка рук и сегодня как в классе, так и на сцене.



Более того, руки одновременно являются и основным художественным средством, и техническим инструментом в исполнении всех воздушных полетов, виртуозных движений и грациозного танца. Особенно их значимость проявляется в исполнении больших прыжков, так как они дают определенный «замах» перед толчком от пола. А именно, в момент самого прыжка руки «работают» на опережение для того, чтобы в воздухе просматривалась «законченная» поза – это и есть эффект полета в воздухе.

В учебном и подготовительном процессе важно уделять особое внимание движениям рук, чтобы они «работали» гармонично в естественной координации с ногами, головой, корпусом и были взаимосвязаны с прыжком. Необходимо отметить, что именно для прыжков характерно сложное сочетание рук, ног, головы и корпуса. В младших классах при изучении прыжковых движений руки, как правило, остаются в подготовительном положении до полного освоения того или иного прыжка, далее, по мере освоения они «подключаются» в координации и сочетании с прыжком.

Еще одной важной составляющей прыжковой техники в балете является музыка и ее соответствие. Именно она привносит определенную силу и толчок в прыжках. Исследователь Г.А. Безуглая в научной статье «Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром» с предельной точностью, на наш взгляд, определила особенность музыкального сопровождения раздела «Allegro». Рассмотрим позицию автора:

— группа прыжков, в основном, маленьких и средних, для исполнения которых толчок осуществляется с двух ног. Подготовка к прыжку *demi-plie* исполняется с затактовым началом, далее момент прыжка доли секунды, а на сильную долю происходит приземление;

— группа прыжков, для исполнения которых толчок осуществляется с одной ноги. Для исполнения таких прыжков характерен подход или разбег. В этом случае на затаковую долю происходит подход к

прыжку, а сам толчок в воздух происходит на сильную музыкальную долю [4, с.145].

Таким образом, для начальных классов прыжки разучиваются в умеренном темпе, следовательно, музыкальное сопровождение должно быть ровным, квадратным, ритмичным, т.к. обучающиеся осваивают ритм прыжков и развивают умения слышать и распределять такты. Постепенно по мере освоения учебного материала в средних и старших классах необходимо применять более насыщенный музыкальный материал. В связи с этим, педагоги и методисты мужского классического танца Громов Ю.И., Звездочкин В.А., Каплан С.С. отмечают, что «... музыкальное оформление при работе с темпом является важной составляющей, так как музыкальный рисунок должен подчеркнуть характер танца», при этом «... темп должен оставаться на протяжении выполнения комбинации неизменным, даже если он состоит из различных элементов, больших и маленьких прыжков» [5, с.30]. Эти важные принципы являются методической основой и специфической характеристикой музыкального оформления и сопровождения раздела «Allegro» в классическом танце, активно применяются в педагогике хореографического искусства, работе концертмейстера балета, а также послужили методологической основой в нашем исследовании. Таким образом, в старших классах и театральных уроках могут использоваться отдельные музыкальные фрагменты из классического наследия и балетного репертуара. Задача концертмейстера балета заключается в накоплении музыкального материала с разным музыкальным размером, ритмом, четко передающих динамику движений, прыжков, и, в целом, характер комбинаций.

**Заключение.** Прыжковая техника – есть оценочный критерий исполнителя, артиста балета. В балетных спектаклях прыжки могут исполняться как в *entrée*, так и в *adagio* для выражения настроения, чувств и эмоций героев, в сольных вариациях – это демонстрация виртуозности и техники исполнителя. На прыжковой технике и «allegro» в целом, может

выстраиваться заключительная часть pas-de-deux – coda. Таким образом, прыжковая техника является значимой в балете, активно совершенствуется в общем процессе развития мирового балета и современного балетного театра. Это означает, что прыжковая техника сегодня приобретает новые подходы, приемы, совершенствуется в новых своих формах и характеризует профессиональное совершенство исполнителя.

### **Список использованных источников:**

1. Ваганова А.Я. Основы классического танца. Издание 6. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература» – СПб.: Лань, 2000. – 192 с.
2. Базарова Н.П., Мей В.П. Азбука классического танца. Изд. третье. – М.: Лань, 2006. – 240 с.
3. Головкина С.Н. Уроки классического танца в старших классах. – М.: Искусство, 1989. – 160 с.
4. Безуглая Г.А. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром – СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 2005. – 217 с.
5. Громов Ю., Звездочкин В., Каплан С. Мужской танец в петербургской балетной школе: Педагогическое наследие В.И. Пономарева. – СПб.: СПбГУП, 2004. – 124 с.

### **References:**

1. Vaganova A.Ja. *Osnovy klassicheskogo tanca*. Izdanie 6. Serija «Uchebniki dlja vuzov. Special'naja literatura» – SPb.: Lan', **2000**. – 192 s. (*In Russ.*).
2. Bazarova N.P., Mej V.P. *Azbuka klassicheskogo tanca*. Izd. tret'e. – M.: Lan', **2006**. – 240 s. (*In Russ.*).
3. Golovkina S.N. *Uroki klassicheskogo tanca v starshih klassah*. – M.: Iskusstvo, **1989**. – 160 s. (*In Russ.*).
4. Bezuglaja G.A. *Koncertmejster baleta: Muzykal'noe soprovozhdenie uroka klassicheskogo tanca. Rabota s repertuarom* – SPb.: ARB im. A.Ja. Vaganovoj, **2005**. – 217 s. (*In Russ.*).
5. Gromov Ju., Zvezdochkin V., Kaplan S. *Muzhskoj tanec v peterburgskoj baletnoj shkole: Pedagogicheskoe nasledie V.I. Ponomareva*. – SPb.: SPbGUP, **2004**. – 124 s. (*In Russ.*).

*Житковец Екатерина Евгеньевна<sup>1</sup>*

*Моисеев Евгений Сергеевич<sup>2</sup>,*

*<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Астана, Казахстан)*

## **БАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ ГЛУХИХ И СЛАБОСЛЫШАЩИХ**

### **Аннотация**

*В статье рассматривается специфика работы с людьми, имеющих нарушение слуха. Обучение бальной хореографии танцоров с нарушением слуха, обосновывает возможность их социализации через занятия хореографией.*

**Ключевые слова:** спортивные бальные танцы, хореография, жестовый язык, нарушение слуха.

*Житковец Екатерина Евгеньевна<sup>1</sup>,*

*Моисеев Евгений Сергеевич<sup>2</sup>*

*<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Астана, Қазақстан)*

## **БАЛ БИЛЕРІ САҢЫРАУ ЖӘНЕ НАШАР ЕСТИТІНДЕРДІҢ ӘЛЕУМЕТТІК БАЙЛАНЫСТАРЫН ҚАЛЫПТАСТЫРУ ҚҰРАЛЫ РЕТІНДЕ**

### **Аннотация**

*Мақалада есту қабілеті бұзылған адамдармен жұмыс жасаудың ерекшелігі қарастырылады. Есту қабілеті бұзылған бишілерді бал хореографиясын оқыту мәселелері, олардың хореографиялық сабақтар арқылы әлеуметтену мүмкіндігі негізделген.*

**Түйінді сөздер:** спорттық бал билері, хореография, ымдау тілі, есту қабілетінің бұзылуы.

*Zhitkovets Ekaterina Evgenievna<sup>1</sup>,*

*Moiseev Evgeny Sergeevich<sup>2</sup>*

*<sup>1</sup>Kazakh National Academy of Choreography  
(Astana, Kazakhstan)*

# BALLROOM DANCING AS A MEANS OF FORMING SOCIAL TIES OF THE DEAF AND HARD OF HEARING

## Annotation

*The article discusses the specifics of working with people with hearing impairment. Problems of teaching ballroom choreography to dancers with hearing impairment, the possibility of their socialization through choreography classes is substantiated.*

**Key words:** *sports ballroom dancing, choreography, sign language, hearing impairment.*

**Введение.** Культура глухих — совокупность представлений, стратегий поведения, традиций, искусств, истории, ценностей в культурах, где значительная часть людей имеют нарушения слуха и используют жестовые языки. Следует отметить, что не все глухие владеют языком жестов, владение которым обычно является главным условием для вхождения в культуру глухих.

Культура глухих формируется в обществах глухих и школах глухих. Человек может войти в общество глухих на любом этапе жизни, с раннего детства или в после школьный период. На сегодняшний день практически в каждом городе нашей страны есть школа, дающая образование людям с ограниченными возможностями.

Хореография как вид искусства обладает скрытыми резервами для развития эстетического воспитания. Музыка – это опора танца. Музыку и хореографию в воспитании детей с нарушением слуха, лучше использовать с раннего детства. Музыкально-хореографическая работа открывает новые пути для более полноценного развития глухих детей, у них развивается эмоциональная составляющая, а также артистизм, музыкальность; очень важно развивать двигательный аппарат и мышечную, слуховую, зрительную память.

Разучивание лексического материала основывается на темпо-ритме музыки с соблюдением всех музыкальных особенностей (пауза, затихание, усиление, смена темпо-ритма и т.д.). При ознакомлении с лексическим материалом, а также на

стадии разучивания и отработки хореографической композиции не следует пренебрегать строгим соблюдением музыкального ряда. В работе с детьми с нарушениями слуха весь лексический материал должен даваться строго на счет [2].

**Методы исследования.** При написании работы автор использовал такие методы научного познания, как наблюдение, сравнение, эксперимент. Основами бальных танцев являются принципы: «делай простые вещи, чтобы сделать сложные», «развивай в медленном темпе, чтобы успеть в быстром», «посмотри и сделай лучше», «от эмоции к логике», «от логики к ощущениям».

**Обзор литературы по теме.** Для описания принципов работы с глухими людьми, были изучены труды Н.П. Борисова «Влияние жестовой песни на формирование творческой личности неслышающего ребенка» [1], Е.З. Яхнина «Методика музыкально-ритмических занятий с детьми, имеющими нарушения слуха» [2], Т.В. Розановой «Психология глухих детей» [3], О.А. Варинова «Особенности описания социального сообщества глухих людей» [4].

**Основная часть.** Не нужно забывать, что детям с нарушением слуха сложнее овладеть ритмом движений, поэтому необходимо найти правильный подход к проведению занятий. В работе применяется несколько принципов.

Принцип доступности. Этот принцип предусматривает учет возрастных возможностей ребенка. Постепенное усложнение заданий – это одно из основных условий доступности. Оптимальная мера доступности определяется соответствием возрастных возможностей ребёнка степени сложности заданий. Доступность означает не отсутствие трудностей, а возможность их успешного преодоления путём физических и психических усилий занимающихся.

С ним связан и принцип постепенного повышения требований. С каждым занятием ребенок знакомится с более сложными движениями, при этом нужно давать время на отдых. Переход от старых упражнений к более сложным и новым, должен быть

последовательным, обусловленным закреплением формирующихся навыков и адаптацией организма.

Принцип наглядности. Педагог должен не просто рассказывать, как выполняется то или иное движение, но и сам выполнять это движение и закреплять его с учениками. Хорошим успехом пользуются видеозаписи выступлений известных танцоров.

Принцип систематичности – это непрерывность и регулярность занятий. На занятиях ребенок должен понимать, что каждое дело он должен делать до конца и добросовестно. Систематические занятия дисциплинируют ребёнка, приучают его к методичной и регулярной работе.

Принцип заинтересованности (мотивации). Со временем у ребенка по разным причинам может угасать заинтересованность к занятиям танцами. Дети включаются в деятельность только при появлении мотивации к участию. Мотив – это побудительная причина, повод к какому-либо действию. Он может носить кратковременный, либо стабильный характер. Задача педагога сформировать у детей, занимающихся в ансамбле, стабильную мотивацию к занятиям бальными танцами. Для этого можно поставить в пример их старших учеников, которые участвуют в областных, республиканских, международных конкурсах. У ребенка должны быть пример и цель, к которой он захочет стремиться. Этот принцип может включать в себя слуховую и зрительную наглядность, которые сочетаются со слуховыми впечатлениями (показ движений, картинок, фото). Целесообразно выделить в этом принципе несколько важных приёмов, которые используются на танцевальных занятиях с неслышащими детьми:

- считывание с губ;
- использования дактиля;
- жестовая речь и естественная мимика;
- приём глобального чтения, показ табличек.

Цель педагога (тренера) – приобщение глухих детей к движениям под музыку, для этого детям нужна помощь в обретении чувства уверенности.

Следует подбирать материал, в котором проявится желание заниматься хореографией, его «изюминка» и индивидуальность. Необходимо организовать занятия с детьми таким образом, чтобы они проходили без принуждения, излишней дидактики. В процессе обучения все эти средства взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Можно выделить задачи педагога по спортивным бальным танцам, специализирующегося на работе со слабослышащими:

- развитие физического потенциала и физической подготовки, выносливости и силы;
- развитие хореографических основ (высота и гибкость прыжка, выворотность стопы и шага);
- развитие ритмичности, музыкальности, артистичности, эмоциональной выразительности;
- воспитание трудолюбия, терпения, навыков общения в коллективе;
- воспитание музыкального вкуса и любви к искусству.

Вопрос, который является немаловажным на занятиях по бальным танцам – это работа в паре. Педагог должен поставить в пару, а если потребуется, то и заменить вовремя партнера для того, чтобы вызывать интерес к занятиям и освоению новых дуэтов.

Непростая задача – научить двигаться в паре. Здесь необходимо подвести учащихся к изменению мироощущения из «я» в «мы», потому что, двигаясь в тандеме и чувствуя партнера, легко достичь результатов и технических требований педагога. В латиноамериканской программе необходимо чётко соблюдать последовательность подачи информации о движении:

- как делаем шаг (перенос веса);
- позиция стопы (куда ставим ногу);
- движение колен;
- движение бедер;
- движение корпуса;
- движение рук;
- движение головы (движение взгляда)



**Результаты исследования.** Танец начинается «от пола». У людей с нарушениями слуха очень развита чувствительность, поэтому они хорошо чувствуют музыку через стопы. Главным правилом танца глухих является расположение колонок на паркете, сцене. Через пол проходит вибрация, которую танцоры могут почувствовать и понять ритм мелодии, поэтому организаторы конкурсов и турниров должны учитывать этот пункт и устанавливать басовые колонки по бокам.

Еще одним пунктом является синхронность, ее танцоры могут добиться при помощи своего руководителя. Он должен стоять перед своими танцорами за паркетом или сценой с открытыми до локтя руками для лучшей видимости жестов, которые исполняются под ритм композиции. Но это не отменяет факта затанцованности хореографической постановки. Каждое движение должно быть заучено по ритму и музыкальной длительности.

Еще одним пунктом синхронного исполнения является помощь слабослышащих танцоров, которые носят слуховой аппарат. Чаще всего в коллективе их численность составляет не менее 5% от общего количества выступающих, они помогают другим сориентироваться по движениям во время исполнения танца.

Также в такие коллективы допускается 1% слышащих (здоровых исполнителей), что, в целом, упрощает работу. Но чтобы не выделяться по ритму нужно ориентироваться на глухих танцоров.

У танцовщиков с ограниченными особенностями есть возможность участвовать в конкурсах, которые имеют мировой масштаб. Одним из них являются «Дельфийские игры». «Дельфийские игры» — это соревнования (конкурсы, фестивали), а также выставки и презентации в различных областях искусства. Уровень глухих исполнителей позволяет принимать участие в соревнованиях и конкурсах наравне со здоровыми конкурсантами. На этапе подачи заявки на конкурс о глухоте исполнителя знают только организаторы. Во время исполнения танца зрители и судьи не сразу понимают, что перед

ними глухие, пока не увидят тренера, который помогает танцорам.

**Заключение.** Методы работы, описанные нами ранее, применяются в работе с коллективом и являются актуальными для работы с рассматриваемой категорией исполнителей. К примеру, в городе Петропавловск есть КГУ «Областная специальная (коррекционная) школа-интернат для детей с нарушениями слуха». Несколько лет назад, в 2006 году, в школе-интернате был создан ансамбль бального танца «Sensitive», что в переводе с английского языка означает «Чувственные». Данный коллектив занимает призовые места и привозит Гран-при с Республиканских и Международных соревнований, имеет титул чемпионов не только среди слабослышащих, но и среди слышащих исполнителей. Это первый единственный ансамбль среди неслышащих людей в Казахстане, который занимается спортивно-бальными танцами.

Работа с глухими и слабослышащими имеет для нас большой интерес, в связи с этим мы планируем продолжить исследовательскую работу в этом направлении.

#### **Список использованных источников:**

1. Борисова Н.П. Влияние жестовой песни на формирование творческой личности неслышащего ребенка // Интернет ресурс: Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. Режим доступа: <https://e-koncept.ru> (Дата обращения 25.03.22 время 20:08).
2. Яхнина Е.З. Методика музыкально-ритмических занятий с детьми, имеющими нарушения слуха: Пособие для студентов дефектологических факультетов. – М., 2003. Интернет ресурс: <https://www.twirpx.com/file/280618/> (Дата обращения 12.03.22 время 19:00).
3. Розанова Т.В. Психология глухих детей. – Москва, 1971. – 250 с.
4. Варинова О.А. Особенности описания социального сообщества глухих людей. – Москва, 2006. – С.10-17.

#### **Reference:**

1. Borisova N.P. *Vlijanie zhestovoj pesni na formirovanie tvorcheskoj lichnosti neslyshashhego rebenka* // Internet resurs: Nauchno-metodicheskij jelektronnyj zhurnal «Koncept». – 2017.

Rezhim dostupa: <https://e-koncept.ru> (Data obrashhenija 25.03.2022  
vremja 20:08). *(In Russ.)*.

2. Jahnina E.Z. *Metodika muzykal'no-ritmicheskikh zanjatij s det'mi, imejushhimi narushenija sluha: Posobie dlja studentov defektologicheskikh fakul'tetov.* – M., **2003**. Internet resurs: <https://www.twirpx.com/file/280618/> (Data obrashhenija 12.03. 22  
vremja 19:00). *(In Russ.)*.

3. Rozanova T.V. *Psihologija gluhih detej.* – Moskva, **1971**. – 250  
s. *(In Russ.)*.

4. Varinova O.A. *Osobennosti opisanija social'nogo soobshhestva gluhih ljudej.* – Moskva, **2006**. – S.10-17. *(In Russ.)*.

Цихлер Данил Олегович<sup>1</sup>  
Моисеев Евгений Сергеевич<sup>2</sup>,

<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Астана, Казахстан)

## ПАРАТАНЦЫ И ИХ ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА

### Аннотация

Статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме отсутствия описания принципов постановки корпуса и базовой техники фигур, исполняемых в международной программе спортивных балльных танцев на колясках (паратанцы) в категории «комби».

**Ключевые слова:** танцевальный спорт, спортивные балльные танцы, паратанцы, колясочники, техника, фигуры.

Цихлер Данил Олегович<sup>1</sup>  
Мұсеев Евгений Сергеевич<sup>2</sup>,

<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Астана, Қазақстан)

## ПАРАБИ ЖӘНЕ ОНЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ НЕГІЗІ

### Аннотация

Мақала «комби» санатында арбадағы (параби) спорттық бал биінің халықаралық бағдарламасында орындалатын фигуралардың корпусын және базалық техникасын қою қағидаттарының болмауы туралы проблемасына арналған.

**Түйінді сөздер:** би спорты, спорттық бал билері, жұп билер, арбашылар, техника, фигуралар.

Tsichler Danil Olegovich<sup>1</sup>  
Moiseev Evgeny Sergeevich<sup>2</sup>,

<sup>1</sup>Kazakh National Academy of Choreography  
(Astana, Kazakhstan)

## PARA DANCE AND ITS THEORETICAL BASIS

### Annotation

The article is devoted to the current problem of the lack of description of the principles of the body and the basic techniques of

*the figures performed in the international wheelchair (Para Dance) ballroom dancing program in the «combi» category.*

**Key words:** *dance sports, sports ballroom dancing, pair dancing, wheelchairs, technique, figures.*

**Введение.** Спортивные бальные танцы – являются одним из самых популярных видов хореографического искусства, сочетающих в себе изящество линий тела и стойкий характер спорта. Стремительное развитие культуры, педагогики и методологии в танцевальном спорте связано с глубоким теоретическим подходом к специфике данного жанра, к пониманию его характерных черт. Массовое распространение и динамика роста технического мастерства исполнителей спортивной бальной хореографии привело к формированию танцевальных заведений и клубов по всему миру. В Англии возникли и первые организации учителей бального танца, такие как Британская ассоциация учителей бального танца (1892 г.); Альянс Соединенного королевства (1903 г.) и Имперское общество учителей танцев (1904 г.).

С середины XX века сформировался современный конкурсный спортивный бальный танец. Соревнования проводятся по международно признанным программам танцев. Основными международными программами являются европейская (Standard), латиноамериканская (Latin) программы и десять танцев («десятка» или «двоеборье»). Также произошло расширение программ соревнований, которые теперь включают в себя шоу номера по латиноамериканским или европейским танцам и называются «секвей» (Show/Freestyle), также проводятся соревнования среди ансамблей – «формейшн» (Formation), а так как спортивные бальные танцы — парный вид искусства, то предоставляется возможность выступать и тем танцорам, у кого нет партнера – это соревнования по индивидуальному исполнению. Также существует новая и активно развивающаяся программа – танцы на колясках (паратанцы/Para Dance Sport).

При написании работы автор использовал методы научного познания наблюдение, сравнение и эксперимент. Основными теоретическими методами данного научного исследования являются дедукция, анализ, синтез.

Паратанцы – вид спортивных танцев для спортсменов, имеющих инвалидность, при которой нижняя часть тела становится недееспособной. «Согласно Закону Республики Казахстан от 13 апреля 2005 года «О социальной защите инвалидов в Республике Казахстан», инвалид – лицо, имеющее нарушение здоровья со стойким расстройством функций организма, обусловленное заболеваниями, увечьями (ранениями, травмами, контузиями), их последствиями, дефектами, которое приводит к ограничению жизнедеятельности и необходимости его социальной защиты» [1]. В программу паратанцев входят латиноамериканская, европейская и шоу/фристайл программы, с разделением на сольные и парные категории: дуо – оба спортсмена исполняют танцы на колясках; комби – один спортсмен дееспособный (Standing), другой – на коляске (Wheelchair).

Опираясь на существующие источники, мы определили, что танцы на колясках как один из способов реабилитации и отдыха, впервые появились в Швеции в 1968 году. Пионером в них стал шведский колясочник Элс-Бритт Ларссон. Также известно, что в конце 60-х годов в Великобритании танцы на колясках были одним из методов реабилитации пациентов с нарушением опорно-двигательного аппарата. С 1998 года этот вид спорта регулируется Международным Параолимпийским Комитетом (International Paralympic Committee) и координируется Техническим комитетом Всемирного Паралимпийского Спорта (World Para Dance Sport Technical Committee), который включает правила Всемирной федерации танцевального спорта (World Dance Sport Federation). Популярность этого вида спорта росла, и уже в 1975 году прошел первый конкурс в Швеции с участием 30 пар [2].

В 1977 году Швеция провела первые международные соревнования. В 1984 году в Мюнхене (Германия) прошел первый чемпионат Европы по рок-н-роллу среди танцоров на колясках, а в следующем году в Нидерландах прошел первый неофициальный чемпионат Европы по латиноамериканской и европейской программам. В 1998 году – первый чемпионат мира (Япония), в том же году рассматриваемое направление перешло под управление и менеджмент Международного паралимпийского комитета. 2006 год – Чемпионат мира в Папендале (Нидерланды), официально добавилась категория «дуо». В 2014 году были представлены соло и фристайл/шоу программы. Чемпионат мира по паратанцам проводится каждые два года [3].

В конце 2016 года вид танцевального спорта на инвалидных кресло-колясках международного паралимпийского комитета был переименован во Всемирный Паратанцевальный Спорт (World Para Dance Sport). В феврале 2017 года в Лондоне приняли новые правила и положение по паратанцам, основанные на правилах Всемирной Федерации танцевального спорта (WDSF) [2].

Из республик бывшего СССР первыми затанцевали на колясках в Белоруссии в 1996 году. С 1999 года на колясках танцуют украинцы. В России танцы на колясках зародились в начале 1997 года в Санкт-Петербурге (СК «Танец на колесах»). Через год в Великом Новгороде появляется танцевальная группа, участники которой – колясочники – танцуют в парах со слабослышащими партнерами. Затем танцы на колясках пришли в Новосибирск (группа «Жар-птица»), далее в Пермь, Екатеринбург и в 2002 году в Ульяновск. Танцами на колясках занимаются также в Тюмени, Улан-Удэ и в Москве.

Инициаторами появления и развития паратанцев среди спортсменов на колясках в Казахстане стало Общественное объединение «Үміт-Надежда» вход руководством тренера Нужный Андрей Владиславович. В 2008 году впервые в Республике начинающие танцоры на колясках

приняли участие в Кубке Акима Костанайской области по спортивным бальным танцам, на котором ансамбль колясочников был удостоен Кубка акима.

В 2011 году в городе Костанай прошел первый Чемпионат Казахстана по паратанцам при поддержке акимата Костанайской области и партии «Нур-Отан». В 2012 году – второй Чемпионат Казахстана. В 2013 году эстафету проведения взяла на себя Астана, затем город Алматы. В настоящее время на регулярной основе проводятся Чемпионаты Республики Казахстан и Спартакиады [4].

На данный момент спортсмены Казахстана имеют такие титулы, как:

- Александр Чащин, Аруна Жаксагулова – 1 место «Duo Standard 2 class», г. Кейк (Нидерланды); 3 место «Duo Latina 2 class», г. Кейк (Нидерланды);

- Владислав Сахно, Мухтарова Малика – серебряные призеры Международных соревнований г. Кейк (Нидерланды)

- Мухтарова Малика – 2 место «Solo Woman 2 class», «Кубок Мира 2021», г. Генуя, Италия;

- Цихлер Данил, Жаксагулова Аруна – 3 место «Combi Standard 2 class», «Кубок Мира 2021», Генуя (Италия); 1 место «Combi Standard 2 class», «VI Спартакиада Республики Казахстан», г. Шымкент, 2021 г.; 3 место «Combi Freestyle 2 class», «VI Спартакиада Республики Казахстан», г. Шымкент, 2021 г.; 1 место «Combi Standard 2 class», «Чемпионат Республики Казахстан», «ЕврАзия – 2019», г. Атырау (Казахстан).

Правительство Республики Казахстан активно поддерживает деятельность колясочников и паратанцы, в частности. Проводятся культурно-массовые мероприятия, турниры, организуются сборы для повышения уровня мастерства танцоров, создаются программы поддержки и развития паратанцев, а также спонсорская помощь спортсменам. В своем отчете за 2020 – 1-ый квартал 2021 года Министр культуры и спорта обозначила «Важное значение имеет поддержка людей с особыми потребностями. Совместно с местными исполнительными органами во всех спортивных комплексах создаются условия для занятия спортом



для взрослых и детей с особыми потребностями. Для лиц с ограниченными возможностями в стране функционируют 15 спортивных клубов, в столице функционирует Параолимпийский тренировочный центр» [5].

На основании изложенного, мы можем сделать вывод, что на данный момент паратанцы все больше набирают популярность в мире, в связи с этим возникает потребность в обобщении теоретической основы методики изучения фигур, которые танцоры могут использовать для построения хореографии.

Специалисты из Российской Федерации предприняли попытку описания базовых принципов и фигур танцев для сольных исполнителей, выпустив учебно-методическое пособие за авторством Елены Лозко, Константина Васильева, Ирины Волковой, Нины Андреевны, Натальи Крель. Так как сфера исследований на заданную тему весьма разнообразна, мы предприняли попытку описания фигур в табличном варианте для комби-исполнителей, основываясь на материале ранее существующих фундаментальных трудов по спортивным бальным танцам, описанных в учебниках Гай Ховард (Guy Howard) «Техника исполнения европейских танцев», Уолтер Лэрд (Walter Laird) «Техника исполнения Латиноамериканских танцев», учебники «WDSF».

Так как мы считаем, что паратанцы являются одним из направлений танцевального спорта, следовательно, мы имеем право брать в качестве теоретического материала фундаментальные труды вышеуказанных авторов.

Докажем, что паратанцы являются одним из направлений спортивных бальных танцев или могут применять принципы танцевального спорта. Для начала определим характерные черты спортивных бальных танцев: стандартизированная программа танцев; соответствующее к ним музыкальное сопровождение; парность; требования к костюмам; система оценивания (например, скейтинг (Skating) система) высококвалифицированная судейская коллегия; организация проведения турниров;

разделение спортсменов на категории по возрасту, классу танцевания; определенный вид танцевальной площадки паркетное покрытие.

Рассмотрим характерные признаки паратанцев. Во-первых, имеется стандартизированная программа танцев:

- европейская, в которую входят медленный вальс, танго, венский вальс, медленный фокстрот, квик степ;

- латиноамериканская: самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв;

- фристайл/шоу – постановка танца на свободную тему и хореографию длительностью до трех минут. К каждой программе необходимо соответствующее музыкальное сопровождение.

Во-вторых, для каждой программы требуется создание определенного художественного образа через костюм, макияж и прическу.

В-третьих, по паратанцам проводятся турниры областного, республиканского, международного статуса, где участники проходят классификацию на степень дееспособности.

В-четвертых, в программе турниров исполнители соревнуются по категориям: соло, дуо, комби.

В-пятых, судейская оценка осуществляется по международной системе скейтинг.

В-шестых, проведение турниров проходит по правилам международной организации WDSF.

Приведенные факты указывают на верность нашего утверждения, что паратанцы являются одним из направлений развития танцевального спорта. Ввиду этого вся терминология, в особенности названия фигур, должна иметь английское название, по исторически сложившимся канонам первых в мире международно признанных английских специалистов по спортивным бальным танцам.

Мы предлагаем, перенять табличный метод описания фигур, а также терминологию с адаптацией к специфике паратанцев.

**Методы исследования.** При написании работы автором были использованы методы научного

познания, такие как наблюдение, сравнение, эксперимент. Основными теоретическими методами данного научного исследования являются дедукция, анализ, синтез. Методология исследования основывается на сопоставительном анализе, практическом опыте и методе табличного описания.

Обзор литературы по теме. В статье использовалась информация из Интернет-ресурсов: правительственный сайт [egov.kz](http://egov.kz) «Статья об установлении инвалидности» [1], статья Гриченко С.В. «Паратанцы – спорт, который меняет жизнь» [2], сайт международного параолимпийского комитета статья «History of Para Dance Sport» [3]. Также был использован методический сборник Смирнова Т.В. «Танцуйте с нами» [4]. Интернет-источники: правительственный сайт [gov.kz](http://gov.kz) «Отчет министра культуры и спорта перед населением» [5], интернет-энциклопедия (статья «Спортивный бальный танец» [6]). Также использованы учебник Ховард Г. «Техника исполнения европейских танцев. Медленный Вальс и основные принципы» [7], учебник Bussoletti L., Vulic T. WDSF «Viennese Waltz» [8], Михайлова-Смольнякова Е. С. «Старинные бальные танцы. Эпохи Возрождения» [9].

**Результаты исследования.** Отличительной особенностью паратанцев является то, что танцор исполняет движения на коляске. Это значит, что специфика исполнения будет таковой, что необходимо учитывать вес, маневренность, вид коляски, а также степень травмы исполнителя. Дальнейшее рассмотрение общих характеристик будет относительно дееспособного исполнителя – мужчины (колясочник – дама). Важным для исследования является условие, что исполнитель на коляске не имеет травм позвоночника, а лицом с ограниченными возможностями стал по причине: недееспособности нижних конечностей, заболеваний или других причин. Мы придаем данному замечанию особое значение, для возможности выстраивания танцевальной позиции, описания основных принципов в образцовом виде. Рассмотрим общие характеристики через танец

«Медленный вальс». В данном случае описание для положения корпуса дееспособного исполнителя будет аналогичным, как в учебнике Гай Ховарда. Что касается партнера колясочника, то позвоночник должен быть вертикальным и стремиться от копчика и до последнего позвонка вытянуться вверх. Корпус должен быть на вертикальной линии центра коляске. Должна чувствоваться мышечная поддержка на уровне талии, лопатки стремятся опуститься вниз и в сторону друг от друга, плечи расслаблены на нормальном уровне, без напряжения в груди, шея вытянута, положение головы слегка влево. Коляска должна быть отрегулирована таким образом, чтобы она могла стоять на месте без перекоса.

Постановка позиции рук в паре также будет учитывать особенности специфики паратанцев. Контакт в левой руке – «замок» – сохраняется, контакт в правой руке – на предплечье у обоих партнеров.

Определив основные принципы постановки корпуса и позиции в паре, мы можем перейти к рассмотрению базовой фигуры: «Закрытая перемена с левой ноги» («Left Foot Closed Change») с адаптацией для пар комби в *Таблице №1*.

Мужчина (Standing)										
Шаг	Позиция ступней	Работа ступни	Построение к залу	Построение к партнеру	Степень поворота	Подъем и снижение	ЦДК	Наклоны	Счет	
1	ЛН назад	НК	Спиной ДС	К правой стороне	Б/п	Начинайте подъем в конце 1, БПС	Небольшое на 1	Б/н	1	
2	ПН в сторону и немного назад	Н	Спиной ДС	К правой стороне		Продолжайте подъем на 2		ВП	2	
3	ЛН приставляется к ПН	НК	Спиной ДС	К правой стороне		Продолжайте подъем на 3. Снижение в конце 3		ВП	3	
Дама (Wheelchair)										
Шаг	Позиция колески	Работа колес	Построение к залу	Построение к партнеру	Траектория движения	Степень поворота	Подъем и снижение	ЦДК	Наклоны	Счет
1	Лицом	ДВп	Лицом ДС	К правой стороне	Прямая линия	Б/п	КП	Небольшое на 1	Б/н	1
2	Лицом	ДВп	Лицом ДС	К правой стороне	Прямая линия				ВЛ	2
3	Лицом	ДВп	Лицом ДС	К правой стороне	Прямая линия				ВЛ	3
<p><b>Предшествующие фигуры</b> «Закрытая перемена с правой ноги» назад</p> <p><b>Последующие фигуры</b> «Закрытая перемена с правой ноги» назад</p> <p><b>Замечания</b> Данную фигуру так же можно исполнять в направлении по «Линии танца» «Построение к партнеру» – на шаге 2-3 может быть «к левой стороне»</p>										

**Таблица 1.** «Закрытая перемена с ЛН» назад  
(«LF Closed Change» backward)

При табличном описании техники исполнения фигуры использовались следующие сокращения, которые были предложены автором для в паре комби:

**Д** – дама / два – в описании работы колес;

**Пк** – правое колесо;

**Лк** – левое колесо;

**ДВп** – два вперед (при описании работы колес);

**ДНз** – два назад (при описании работы колес);

**ПкВп** – правое колесо вперед (при описании работы колес);

**ЛкВп** – левое колесо вперед (при описании работы колес);

**ПкНз** – правое колесо назад (при описании работы колес);

**ЛкНз** – левое колесо назад (при описании работы колес);

**НМ** – на месте (при описании работы колес);

**Б/п** – без поворота (при описании степени поворота).

Из практического опыта автора, в таблицу также внесена следующая терминология: Лицом; Спиной; Правым боком; Левым боком – при описании позиции коляски. Описывается какой стороной движется коляска: лицом – передней стороной коляски, спиной – задней стороной коляски и так далее. В колонке «Построение к партнеру» описывается построение мужчины относительно партнерши, например, «к правой стороне» – партнер с правой стороны партнерши.

**Заключение.** В данной работе, мы осветили проблему необходимости описания теоретического материала для исполнителей паратанцев. Предложили свое видение разрешения данной проблемы с приложением табличного описания. Проверили на практике описанные нами принципы и убедились в их эффективности. С результатом можно ознакомиться, перейдя на *Рис. 1*.

Работа в данном направлении нам интересна и будет продвигаться вперед в дальнейших научных трудах.



**Рис. 1.** «Закрытая переменная с ЛН» назад.  
(«LF Closed Change» backward)

### **Список использованных источников:**

1. Правительственный сайт. // Интернет ресурс: <https://egov.kz>. (Дата обращения 25.02.22 время 20:08).
2. Белорусский сайт по танцам на колясках. // Интернет ресурс: <https://dancingwheels.by>. (Дата обращения 23.03.22 время 14:00).
3. Сайт международного параолимпийского комитета. // Интернет ресурс: <https://www.paralympic.org>. (Дата обращения 20.03.22 время 17:00).
4. Смирнова Т.В. Танцуйте с нами // Методический сборник. – Костанай, 2009. – 78 с.
5. Правительственный сайт. // Интернет ресурс: <https://www.gov.kz>. (Дата обращения 20.03.22 время 19:00).
6. Интернет – энциклопедия. // Интернет ресурс: <https://ru.wikipedia.org>. (Дата обращения 20.03.22 время 20:00).
7. Ховард Г. Техника исполнения европейских танцев. Медленный Вальс и основные принципы. Издание 6-е. – Лондон, 2011. – 80 с.
8. Bussoletti L., Vulic T. Учебник WDSF Viennese Waltz. 2011. – 45 с.
9. Михайлова-Смольнякова Е.С. Старинные балльные танцы эпохи Возрождения. – СПб.: Планета Музыки; Лань, 2010. – 176 с.

### **References:**

1. *Pravitel'stvennyj sajt*. // Internet resurs: <https://egov.kz>. (Data obrashhenija 25.02.**2022** vremja 20:08). (*In Russ.*)
2. *Belorusskij sajt po tancam na koljaskah*. // Internet resurs: <https://dancingwheels.by>. (Data obrashhenija 23.03.**2022** vremja 14:00). (*In Russ.*)
3. *Sajt mezhdunarodnogo paraolimpijskogo komiteta*. // Internet resurs: <https://www.paralympic.org>. (Data obrashhenija 20.03.**2022** vremja 17:00). (*In Russ.*)
4. Smirnova T.V. *Tancujte s nami* // Metodicheskij sbornik. – Kostanaj, **2009**. – 78 s. (*In Russ.*)
5. *Pravitel'stvennyj sajt*. // Internet resurs: <https://www.gov.kz>. (Data obrashhenija 20.03.**2022** vremja 19:00). (*In Russ.*)
6. *Internet – jenciklopedija*. // Internet resurs: <https://ru.wikipedia.org>. (Data obrashhenija 20.03.**2022** vremja 20:00). (*In Russ.*)
7. Hovard G. *Tehnika ispolnenija evropejskih tancev. Medlennyj Val's i osnovnye principy*. Izdanie 6-e. – London, **2011**. – 80 s. (*In Russ.*)
8. Bussoletti L., Vulic T., *uchebnik WDSF Viennese Waltz*. – **2011**. – 45 s. (*In Russ.*)
9. Mihajlova-Smol'njakova E.S. *Starinnye bal'nye tancy jepohi Vozrozhdenija*. – SPb.: Planeta Muzyki; Lan', **2010**. – 176 s. (*In Russ.*)

**ӨНЕР МЕНЕДЖМЕНТІ  
ART MANAGEMENT  
МЕНЕДЖМЕНТ В ИСКУССТВЕ**

**МРНТИ 18.15.53  
УДК 781.9**

**DOI:10.56032/2523-4684.2022.3.3.56**

*Дәрібаев Мейір Жұлдызұлы<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Астана, Казахстан)*

**РОЛЬ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА В МУЗЫКАЛЬНОМ  
ШОУ-БИЗНЕСЕ МЕЙДЖОР-ЛЕЙБЛОВ<sup>1</sup>**

**Аннотация**

Данная статья раскрывает основные функции арт-менеджмента в музыкальном шоу-бизнесе на примере деятельности крупнейших мировых музыкальных лейблов. Практическая ценность предлагаемой информации заключается в возможности применения зарубежного опыта в целях выведения местной музыкальной индустрии на новый уровень развития. Новизна нашего исследования заключается в рассмотрении процессов производства и дистрибьюции музыкального продукта сквозь призму маркетинга и социальной психологии – ведь именно понимание потребностей и нужд потенциальных потребителей отличает независимое музыкальное искусство от музыкального шоу-бизнеса. Мейджор-лейблы – это бренды крупнейших компаний, которые занимаются всеми многоступенчатыми процессами создания и продвижения аудио-видеопродукции. Именно на примере деятельности лейблов можно наиболее развернуто рассмотреть все тонкости музыкального шоу-бизнеса.

**Ключевые слова:** шоу-бизнес, мейджор-лейблы, арт-менеджмент, музыкальная индустрия.

*Дәрібаев Мейір Жұлдызұлы<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Астана, Қазақстан)*

**МЕЙДЖОР-ЛЕЙБЛДЕР МУЗЫКАЛЫҚ ШОУ-  
БИЗНЕСТЕГІ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТТІҢ РӨЛІ**

---

<sup>1</sup> Мейджор-лейбл – **англ.** – major label -



## Аннотация

Бұл мақала әлемдегі ең ірі музыкалық лейблдердің қызметі мысалында музыкалық шоу-бизнестегі арт-менеджменттің негізгі функцияларын ашады. Ұсынылған ақпараттың практикалық құндылығы жергілікті музыка индустриясын дамудың жаңа деңгейіне шығару мақсатында шетелдік тәжірибені қолдану мүмкіндігінде. Біздің зерттеуіміздің жаңалығы музыкалық өнімді өндіру және тарату процестерін маркетинг пен әлеуметтік психология призмасы арқылы зерттеуде жатыр – түптеп келгенде, тәуелсіз музыкалық өнерді музыкалық шюдан ерекшелендіретін әлеуетті тұтынушылардың қажеттіліктері мен қажеттіліктерін түсіну. бизнес. Мейджор-лейблдер – аудио және бейне өнімдерін жасау және жылжытудың барлық көп сатылы процестерімен айналысатын ірі компаниялардың брендтері. Бұл музыкалық шоу-бизнестің барлық қыр-сырын толықтай қарастыруға болатын лейблдердің қызметі мысалында.

**Түйінді сөздер:** шоу-бизнес, мейджор-лейблдер, арт-менеджмент, музыка индустриясы.

*Daribayev Meiir Zhulduzuly<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Kazakh National Academy of Choreography  
(Astana, Kazakhstan)*

## THE ROLE OF ART MANAGEMENT IN THE MUSIC SHOW BUSINESS OF MAJOR LABELS

### Annotation

*Current article discloses principal functions of Arts Administration in music industry on the example of World biggest labels' practice. Practical evaluation of the proposed information lays in an opportunity to apply foreign experience in order to develop local music industry. The novelty of our investigation lies in consideration of production and post-production processes of musical product through the prism of marketing and social psychology – after all exactly an comprehension of potential customers' needs and wants differentiate a pure music art from musical show-business. Major labels – are the brands and trade marks of the biggest companies, engaged in all multistage production and post-production processes of musical and video products. Precisely on the example of Major label activities it is possible to descry all the subtleties in musical show-business.*

**Key words:** show-business, Major labels, Arts Administration, music industry.

**Введение.** Технологии управления в современном музыкальном шоу-бизнесе – это огромный перечень практических достижений, не получивших должного теоретического освещения. Музыкальный шоу-бизнес Казахстана, в частности, нуждается в более концептуальном осмыслении зарубежных моделей и в их применении на отечественные реалии с учетом локальных особенностей региона.

**Методы исследования.** Для краткого экскурса в контекст развития музыкальной индустрии нами использован исторический метод, для раскрытия сущности шоу-бизнеса применен метод дедукции. Для описания устройства мейджор-лейблов применен метод моделирования.

**Обзор литературы по теме.** Литература, освещающая особенности индустрии развлечений и ее музыкального сектора, в основном представлена англоязычными источниками: это R. Shuker «Understanding Popular Music» [1], N. Postman «Amusing Ourselves to death» [2]. Весьма полезной и информативной в отношении тонкостей авторского права на интеллектуальную собственность выступает книга X. Бошера «Copyright in the music industry» [3]. Русскоязычные источники о музыкальном шоу-бизнесе затрагивают вопросы психологии имиджа у Белобрагина [4], раскрывают некоторые секреты производства у Довгалея [5] и описывают историю прихода в профессию музыкального продюсера у Айзеншписа [6]. Существует также книга, косвенно затрагивающая и индустрию развлечений, и сам музыкальный шоу-бизнес непосредственно, – учебное пособие Г.Аванесовой – «Культурно-досуговая деятельность» [7]. Описание профессии «менеджмент» можно найти в учебных пособиях М.А. Афонасовой [8], Л.М. Базавлуцкой, Ю.В. Лысенко [9]. Существует также книга С. Корнеевой «Музыкальный менеджмент» [10] уделяющая внимание непосредственно специфике музыкального менеджмента.

**Результаты исследования.** Арт-менеджмент – сравнительно молодая профессия, задействованная

в огромном количестве самых разнообразных направлений искусства. В этих вариациях есть как общие черты, так и ключевые отличия, требующие от арт-менеджера приобретения дополнительных знаний, умений и навыков. Музыкальный шоу-бизнес, в свою очередь, – явление чрезвычайно многоплановое.

Обращаясь к самому понятию «шоу-бизнес», можно заключить, что его истоки зародились еще в древнем мире (античный театр, бои гладиаторов), где зрелищные массовые мероприятия являлись неотъемлемой частью культуры любого народа. С течением времени развлечения менялись, совершенствовались, некоторые изживали себя, но почти всегда ключевым фактором этих метаморфоз служил культурный и научно-технический прогресс.

В конце концов развлечение получило возможность развернуться в масштабы индустрии только после изобретений, позволяющих значительно расширить круг потенциальных потребителей, в случае музыки – радио (1872 год – патент американского исследователя Малона Лумиса на беспроводную передачу электрического сигнала) и технологии грамзаписи (1890-е годы – период первых серийных пластинок диаметра 6,89 дюймов). Именно после этих изобретений произошли первые важные перемены в музыкальном мире, позволившие сформировать музыкальный рынок физических носителей. Музыка получила одну из главных черт бизнеса – наличие полупассивного дохода – единожды произведенный продукт требовал сравнительно небольших вложений для его создания, однако тиражирование и возможность дистрибуции на широкие массы позволили значительно увеличить доходы всех участников музыкальной индустрии.

Музыкальный шоу-бизнес – это непосредственная часть общей индустрии развлечений. Само это понятие состоит из трех частей – «музыка», «шоу» и «бизнес». Музыка в данном случае представляет собой область, в которой осуществляется деятельность; шоу – формат этой

деятельности; а сам бизнес, согласно оксфордскому словарю, — это нечто, являющееся источником дохода, деловое предприятие. Музыкальный материал – это лишь основное «сырье», используемое предприятием. Для того, чтобы материал стал частью музыкального шоу-бизнеса, необходимо добавить еще две составляющие: «шоу» подразумевает под собой массовость, зрелищность; а «бизнес» включает аналитику рынка, маркетинговую деятельность, социальную психологию. Разумеется, каждое из вышеобозначенных понятий имеет куда более глубокое содержание, однако данная статья не преследует цели всецело раскрыть их все – они лишь необходимы для общего ознакомления с понятием «музыкальный шоу-бизнес». Стоит отметить, что несмотря на свое англоязычное происхождение, в одноименном языке термин «шоу-бизнес» впервые был применен не в научной публикации, а в средствах массовой информации, в несколько упрощенном смысле. Однако этот термин прижился в русской терминологии во многом благодаря докторской диссертации и адаптированной для массового читателя книги известного российского продюсера Иосифа Пригожина (и Вахтанга Кикабидзе) – «Политика – вершина шоу-бизнеса» [2]. В английском языке термином, синонимичным «шоу-бизнесу», является словосочетание «Music Industry» – «музыкальная индустрия».

Музыкальный шоу-бизнес имеет собственные законы развития, которые, подобно экономическим рынкам, находятся в состоянии перманентных изменений. Однако даже в этом изменчивом бизнес-секторе все же есть некоторые «постоянные». Приведем пример. Музыкальная индустрия, в целом, всегда делилась на два основных процесса: само производство и дальнейшая дистрибьюция. В англоязычной терминологии эти понятия обозначаются как «продакшн» (англ. - production) и «пост-продакшн» (англ. - postproduction). И процесс производства, что процесс дистрибьюции музыкального продукта нуждаются в клиентоориентированности. Также важной

«константой» музыкального шоу-бизнеса всегда была и остается клиентоориентированность: кем бы и каким образом музыкальный продукт ни был произведен, он станет коммерчески успешным только при условии грамотного управления процессами пост-продакшна, которые помогут артисту найти свою аудиторию, а в лучшем случае – покорить огромное количество слушателей максимально широкого охвата.

Иначе говоря, исключительно тот музыкальный материал, из которого можно извлечь материальную прибыль, может быть частью музыкальной индустрии. Для арт-менеджера понимание этого факта чрезвычайно важно: от степени грамотности отбора первоначального материала напрямую зависит уровень его потенциального коммерческого успеха. К примеру, одним из психологических «крючков» для потенциальной аудитории становится имидж исполнителя: привлекательные образы на уровне интуитивного восприятия принимаются массами куда более охотно. Именно поэтому творчество эпатажных рок-звезд охотно потребляется обществом свободолюбивых бунтарей, а нежные молодые девушки пополняют ряды поклонников бойз-бендов и привлекательных певцов, исполняющих романтические композиции.

Проектному менеджеру отдельного исполнителя важно понимать, что карьера в музыкальной индустрии – это не автономно взятое музыкальное творчество. Это концепция образа, истории, эмоционального и смыслового посыла, человеческого отношения к личности артиста, его идеалам, и только потом – качества музыкальной составляющей всего личного бренда музыканта.

Что же касается музыкальных лейблов (англ. – «label» – этикетка, бирка), то стоит оговорить, что сами эти организации существуют практически столько же, сколько существует сама звукозапись. По определению, лейблы звукозаписи – это компании, крупные или мелкие, которые производят, распространяют и продвигают записи тех музыкантов, с кем имеют контракт. В основе

деятельности лейбла лежит продажа личного бренда артиста и всех продуктов, созданным под этим брендом.

Крупным лейблам звукозаписи удалось выстроить наиболее полную схему создания и продвижения музыкального продукта – по этой причине их методы управления творческой деятельностью являются особенно интересными для арт-менеджера. Музыкальный шоу-бизнес мейджор-лейблов, в свою очередь, не является автономной структурой – механизмы его внутренней работы в огромной степени зависят от факторов внешней среды.

На протяжении достаточно продолжительного времени считалось, что для артиста подписать контракт с лейблом было равносильно достигнутому успеху в музыкальной индустрии, однако развитие сети интернет и электронных технологий во многом упростили путь артиста к успеху и без лейбла звукозаписи, однако лейблы по сей день играют огромную роль в мировой музыкальной индустрии. В частности, особенно сильными остаются аспекты управления и продвижения.

Управленцам лейбла необходимо развивать общие стратегические навыки – менеджмент крупного лейбла, в определенной степени, напоминает управление государством – он очень многоаспектен и требует крайне щепетильного внимания к музыкальным трендам. Однако, чем крупнее учреждение, тем более делегированными становятся все обязанности внутри него. К примеру, на территории постсоветских стран сложился стереотип о том, что музыкальный продюсер исполняет подавляющее большинство функций как в процессах производства музыкального продукта, так и в процессах его продвижения. Это мнение является ошибочным ввиду того, что сущность профессии музыкального продюсера заключается только в управлении процессами создания музыкального произведения. По словам российского продюсера Бари Алибасова, музыкальный продюсер должен обладать неким «чутьем», позволяющим отобрать те

композиции, которые наиболее вероятно станут «хитами». Музыкальный продюсер (в англоязычной терминологии профессия носит название Music production) – это главный координатор композиторов и аранжировщиков, управленец создания основного продукта музыкальной индустрии – самой популярной музыки непосредственно.

Как было упомянуто ранее, чем меньше размеры компании-производителя, тем больше обязанностей выполняются одним лицом. Иными словами, возникновение стереотипа о чрезмерной многозадачности музыкального продюсера возник ввиду того, что на территории постсоветских стран очень продолжительное время не существовало музыкальных лейблов, но процессы производства и продвижения музыкальных композиций, пусть и значительно упрощенные, нуждались в грамотном управлении. Поэтому с развалом Советского Союза для многих музыкальных проектов продюсер становится главным единоличным управленцем всей профессиональной деятельности. На Западе же в рамках деятельности лейбла, все процессы продакшна и протпродакшна делегировалось между разного рода профессионалами. Но опять же, степень делегирования зависела от вида лейбла звукозаписи.

Говоря о разновидностях лейблов, можно окончательно пролить свет на то, что из себя представляют мейджор-лейблы. Под определение мейджор лейблов (англ. Major label) подходят те лейблы, в «руках» которых сосредоточено не менее 10% доходов всего музыкального рынка. На сегодняшний день таковых всего три:

1. Universal Music Group
2. Sony Music Entertainment
3. Warner Music Group

Большая тройка, как обычно именуют группу мейджор-лейблов, контролирует в общей сложности 70% доходов мирового музыкального рынка. Мейджор-лейбл – это крайне разветвленная и широкомасштабная организация, функционирующая в большинстве экономически и культурно развитых

стран мира. «Звукозаписывающие компании представляют собой матрешки-корпорации, внутри которых множество фирм поменьше. Получается такой конгломерат из десятков компаний, специализирующихся на музыке разных направлений. Во главе конгломерата стоит родительская компания, которой подчинена плеяда больших и маленьких дочерних фирм» [3].

К примеру, главный штаб Universal Music Group располагается в городе Санта-Моника, штат Калифорния, США, а компания-учредитель (Vivendi) локализована в Париже. Однако этот лейбл также имеет филиалы в Голливуде, Вуден-Хиллзе, Майами, Нэшвилле, Нью-Йорке, Мадриде, Лондоне, Берлине, Варшаве, Торонто, а также в Австралии, Бразилии, Франции, Индии, Большом Китае, Японии, Новой Зеландии, России, Южной Африке и Южной Корее. Universal Music Group является не только самым влиятельным лейблом «большой тройки лейблов звукозаписи», но и также крупнейшей мировой бизнес-организацией.

Почетное второе место в тройке занимает Sony Music Entertainment, объединяющая в общей сложности более двухсот лейблов, и имеющая представительства в более чем сорока странах мира. «Деятельность Sony Music охватывает практически все стороны шоу-бизнеса и включает следующие направления: цифровые и физические продажи музыкального контента, синхронизацию музыки для фильмов, рекламы и ТВ, организацию концертов и продажу имиджа артистов для рекламного использования» [4].

На третьем месте расположился Warner Music Group, - международный конгломерат индустрии развлечений и звукозаписывающий лейбл, головной офис которого находится в Нью-Йорке, но осуществляет свою деятельность в более чем пятидесяти стран по всему миру.

Общей особенностью мейджор-лейблов является то, что каждый из них включает в себя несколько лейблов меньших масштабов. Такое разделение обосновано тем, что главный способ

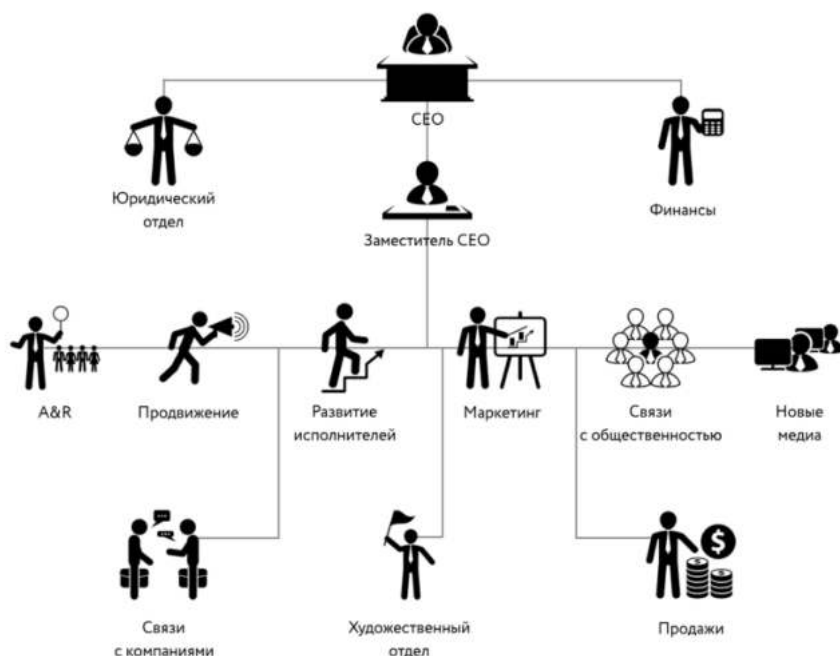


увеличения объемов мейджор-лейбла – это поглощение более мелких звукозаписывающих компаний. После слияния «новички» сохраняют определенную автономность, включая первоначальное название и основное направление деятельности.

Для понимания основных механизмов управления лейблом, необходимо понимать его строение. Практически каждое крупное региональное представительство мейджор-лейбла имеет огромное количество отделов, обобщенно показанных на Рисунке 1.

Во главе компании, как показано на Рисунке 1, стоит CEO (англ. – Chief Executive Officer – главный исполнительный директор). Под его непосредственным управлением находится три позиции: заместитель CEO, юридический отдел и отдел финансов. Два последних являются самостоятельными ведомствами, не соприкасающимся ни с одним другим отделом. Заместитель CEO, в свою очередь, в своем управлении имеет все основные творческие отделы лейбла, а именно:

1. A&R-отдел
2. Художественный отдел
3. Отдел развития исполнителей
4. Коммерческий отдел
5. Отдел по связям с компаниями
6. Юридический отдел
7. Отдел маркетинга
8. Отдел новых медиа
9. Отдел продвижения
10. Отдел по связям с общественностью
11. Отдел продаж



**Рис.1.** Устройство музыкального лейбла

Стоит также отметить, что «в иерархии звукозаписывающих фирм, на самом верху находится CEO (от англ. Chief Executive Officer — главный исполнительный директор или просто директор), управляющий всеми процессами и отделами компании. Каждый лейбл в составе корпорации имеет собственного руководителя, подчиняющегося CEO всего конгломерата» [3].

Главной обязанностью A&R (англ. – Artist and Repertoire – артист и репертуар) является поиск новых обладателей контрактов. Здесь оцениваются демо-записи исполнителей и музыкальных коллективов. «Помимо поиска дарований, A&R-отдел всячески поддерживает исполнителей, с которыми уже заключены контракты. Сотрудники подразделения решают, кто будет продюсировать альбом группы, и где он будет записываться; ищут подходящих поэтов и композиторов, составляют треклисты пластинок. Дополнительно A&R-отдел выбирает песни для ротации на радио и телевидении и отслеживает успехи в продвижении музыканта» [3].

Художественный отдел отвечает за визуальное оформление релизов, сувенирной продукции и рекламные кампании. Подавляющее большинство сотрудников этого подразделения – дизайнеры.

В силу того, что карьера музыканта – это временной промежуток, и чем дольше он будет, тем это выгоднее для лейбла. Поэтому для каждого подписанного артиста необходима траектория построения музыкальной карьеры. Это и являлось основной задачей отдела развития исполнителей, однако «Согласно данным Music Biz Academy, в XXI веке в большинстве музыкальных лейблов не осталось отделов развития исполнителей. Формирование отношения к музыкантам как к продукту привело к тому, что такие подразделения переименовали в «Отдел развития продукции» («Product Development»). Вместе с этим изменился характер работы отдела» [3]. Также, одной из основных причин, по которой мейджор-лейблы потеряли надобность в этом отделе, заключается в том, что после кризиса рынка физических носителей, наступившего из-за развития стриминговых интернет-платформ, по типу Spotify и Apple Music, долгосрочное планирование карьеры исполнителя стало практически бесполезным в силу невероятной непостоянности и непредсказуемости трендов музыкального рынка. Куда более важным стало планирование удачного старта, который бы позволил как можно скорее окупить вложенные в исполнителя средства и их приумножить. Работа в A&R считается самой престижной в звукозаписывающей компании. Люди в A&R — связующее звено между музыкантами и всей звукозаписывающей компанией» [3].

Основная суть деятельности коммерческого отдела, отдела по связям с компаниями, юридического отдела, отдела продвижения, отдела по связям с общественностью и отдела продаж понятна из названий этих подразделений.

Относительно недавно возникшим является отдел новых медиа – его появление напрямую взаимосвязано с развитием интернет-платформ и социальных сетей. «Отдел отвечает за любые новые

аспекты музыкального бизнеса, включая продюсирование и продвижение видеоклипов исполнителей на YouTube. Работники подразделения также помогают исполнителям вести аккаунты в социальных сетях. Дополнительно в их обязанности входит освоение новых мультимедийных площадок и технологий, помогающих в продвижении музыкантов» [3].

Дополнительный интерес вызывает отдел маркетинга, который невероятно плотно взаимосвязан с социальной психологией. Маркетологи несут ответственность за социальный успех музыкального материала.

**Выводы.** Подходя к роли арт-менеджмента в деятельности лейблов, стоит вспомнить, что менеджмент – это управление. Если же задаться вопросом о том, в каких отделах мейджор-лейбла оно требуется, то станет очевидным, что абсолютно все подразделения в нем нуждаются. Ключевой фактор заключается в приставке «арт», означающей «искусство». Иными словами, все творческие отделы нуждаются в собственных управленцах, ибо музыкальное искусство без управления и организации перестает быть частью музыкальной индустрии.

Подводя итоги, можно заключить, что схема деятельности лейбла – это результат крупнейшего масштабирования деятельности музыкального бизнеса. Если сравнить производственные процессы музыкального шоу-бизнеса с казахстанскими реалиями, чаще всего можно встретить самую распространенную проблему, характерную не только для нашей страны, но также для всего постсоветского пространства, а именно – чрезвычайная многозадачность одного человека, обобщенно именующегося продюсером. Если же обратиться к содержанию профессии «музыкальный продюсер» в западном смысле этого слова, то определение получается следующим: музыкальный продюсер – это человек, руководящий процессом создания музыкального материала. Именно музыкального

материала, он не имеет никакого отношения ни к имиджу артистов, ни к дистрибьюции их творчества.

Иными словами, главный секрет крупных корпораций, и не только музыкальных, заключается в грамотном делегировании. Потому как профессионал одной области не может быть компетентен абсолютно во всех областях, которые охватывает музыкальный лейбл. Как результат – продукт, выпускаемый компанией, получается максимально объективным, грамотно оформленным и главное – востребованным.

### **Список использованных источников:**

1. Shuker R. *Understanding Popular Music*. – New York; London: Routledge, 2001. – P.304.
2. Postman N. *Amusing ourselves to death. Public discourse in the age of show business*. – London: Penguin Books, 2006. – P.184.
3. Boshier H. *Copyright in the Music Industry: A Practical Guide to Exploiting and Enforcing Rights*. – The Lyriatt: Edward Elgar Publishing, 2021. – P.272.
4. Белобрагин В. *Психология имиджа отечественного шоу-бизнеса*. – Москва: МГИК, 2017. – С.54.
5. Довгаль Д. *Правда музыкального бизнеса*. – Киев: Music Generation UA, 2010. – С. 45.
6. Айзеншпис Ю. *От фарцовщика до продюсера. Деловые люди в СССР*. – Москва: Алгоритм, 2014. – С.352.
7. Алексеевна А.Г. *Культурно-досуговая деятельность: Теория и практика организации: Учебное пособие для студентов вузов*. – М.: Аспект Пресс, 2006. – С.236.
8. Афонасова М.А. *Менеджмент*. – Томск: Томский государственный университет систем управления и радиоэлектроники, 2009. – С.250.
9. Базавлущая Л.М., Лысенко Ю.В. *Менеджмент: генезис*. – Челябинск: Южно-уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 2019. – С.68.
10. Корнеева С. *Музыкальный менеджмент*. – М.: Юнити, 2006. – С.306.
11. Пригожин И. *Политика – вершина шоу-бизнеса*. – Москва: Алкигамма, 2001. – С.320.
12. Ревенга Е. *Как устроен музыкальный лейбл*. // Интернет ресурс: <https://samesound.ru/music/79237-music-label-work>. (Дата обращения 13.12.2021).
13. Sony Music Entertainment // Интернет ресурс: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Sony\\_Music\\_Entertainment](https://ru.wikipedia.org/wiki/Sony_Music_Entertainment). (Дата обращения 13.12.2021).

## References:

1. Shuker R. *Understanding Popular Music*. – New York; London: Routledge, **2001**. – P.304. *(In Engl.)*.
2. Postman N. *Amusing ourselves to death. Public discourse in the age of show business*. – London: Penguin Books, **2006**. – P.184. *(In Engl.)*.
3. Boshier H. *Copyright in the Music Industry: A Practical Guide to Exploiting and Enforcing Rights*. – The Lyppiatts: Edward Elgar Publishing, **2021**. – P.272. *(In Engl.)*.
4. Belobragin V. *Psihologija imidzha otechestvennogo shou-biznesa*. – Moskva: MGIK, **2017**. – S.54. *(In Engl.)*.
5. Dovgal' D. *Pravda muzykal'nogo biznesa*. – Kiev: Music Generation UA, **2010**. – S.45. *(In Russ.)*.
6. Ajzenshpis Ju. *Ot farcovshhika do prodjusera. Delovye ljudi v SSSR*. – Moskva: Algoritm, **2014**. – S.352. *(In Russ.)*.
7. Alekseevna A.G. *Kul'turno-dosugovaja dejatel'nost': Teorija i praktika organizacii: Uchebnoe posobie dlja studentov vuzov*. – M.: Aspekt Press, **2006**. – S.236. *(In Russ.)*.
8. Afonasova M.A. *Menedzhment*. – Tomsk: Tomskij gosudarstvennyj universitet sistem upravlenija i radioelektroniki, **2009**. – S.250. *(In Russ.)*.
9. Bazavluckaja L.M., Lysenko Ju.V. *Menedzhment: genezis*. – Cheljabinsk: Juzhno-ural'skij gosudarstvennyj gumanitarno-pedagogicheskij universitet, **2019**. – S.68. *(In Russ.)*.
10. Korneeva S. *Muzykal'nyj menedzhment*. – M.: Juniti, **2006**. – S.306. *(In Russ.)*.
11. Prigozhin I. *Politika – vershina shou-biznesa*. – Moskva: Alkigamma, **2001**. – S.320. *(In Russ.)*.
12. Revenga E. *Kak ustroen muzykal'nyj lejbl*. // Internet resurs: <https://samesound.ru/music/79237-music-label-work>. (Data obrashhenija 13.12.2021). *(In Russ.)*.
13. *Sony Music Entertainment* // Internet resurs: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Sony\\_Music\\_Entertainment](https://ru.wikipedia.org/wiki/Sony_Music_Entertainment). (Data obrashhenija 13.12.2021). *(In Russ.)*.

*Мирзаев Аскар Манасович<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Астана, Казахстан)*

## **PR И SMM В АРТ-ИНДУСТРИИ**

### **Аннотация**

*В настоящей статье исследованы методы PR и SMM в сфере арт-индустрии Республики Казахстан. На примере персональных страниц театров в социальной сети Instagram продемонстрированы положительные и отрицательные аспекты применения платформ социальной сети в маркетинговых целях.*

**Ключевые слова:** маркетинг, PR, SMM, арт-индустрия, социальные сети.

*Мырзаев Асқар Манасұлы<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Астана, Қазақстан)*

## **ӨНЕР ИНДУСТРИЯСЫНДА PR ЖӘНЕ SMM**

### **Аннотация**

*Бұл мақала Қазақстан Республикасының өнер индустриясындағы PR және SMM әдістерін зерттейді. Instagram әлеуметтік желісіндегі театрлардың жеке парақшаларының мысалында әлеуметтік желі платформаларын маркетингтік мақсатта пайдаланудың жағымды және жағымсыз жақтары көрсетілген.*

**Түйінді сөздер:** маркетинг, PR, SMM, өнер индустриясы, әлеуметтік желілер.

*Mirzaev Askar Manasovich<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Kazakh National Academy of Choreography  
(Astana, Kazakhstan)*

## **PR AND SMM IN THE ART INDUSTRY**

### **Annotation**

*This article explores the methods of PR and SMM in the art industry of the Republic of Kazakhstan. On the example of the personal pages of theaters in the Instagram social network, positive*

*and negative aspects of using social network platforms for marketing purposes are demonstrated.*

**Key words:** *marketing, PR, SMM, art industry, social networks.*

**Вступление.** Вслед за развитием науки и техники развиваются и другие отрасли жизнедеятельности человека. Так, появление интернета и социальных сетей, которые сегодня стали важнейшей частью человеческой жизни, сильно сказалось на многих отраслях экономики, политики и культуры. И если многие отрасли взяли на вооружение достижения современной науки, то другие отрасли развиваются крайне медленно. Например, серьезным недостатком арт-индустрии в Республике Казахстан является, как правильно отметила Бектаева А.Е.: «Отсутствие квалифицированных менеджеров и продюсеров в сфере искусства...», а также то, что «Менеджмент в сфере искусства в Казахстане находится на начальной стадии» [1, с.103]. Учитывая необходимость научно-технического развития, а также условия, обусловленные пандемией коронавируса, обнажившие множество проблем устройства общественных отношений, следует рассмотреть возможность усиления роли PR (public relation) и SMM (social media marketing) в арт-индустрии Республики Казахстан.

**Методы исследования.** Как известно, искусство не существует в вакууме, оно тесно связано со всеми отраслями жизни общества, проецирует действительность в тех формах и видах, которые воспринимаются зрителем через эмоциональные и психологические раздражители. Поэтому искусство, будучи творческим выражением действительности, должно следовать за ней, меняя свое содержание и свои формы. Сегодня, в эпоху повсеместной цифровизации, искусство необходимым образом приобретает качественно иные методы взаимодействия со зрителем.

С каждым годом использование социальных сетей, таких как YouTube, Facebook или Twitter, впечатляет темпами развития с момента их выхода на



рынок. Согласно результатам исследования компании Nielsen, в 2010 году три четверти людей во всем мире пользуются социальными сетями [2]. Темпы роста также наблюдаются и в Республике Казахстан. Так, ещё в 2004-м году всего по стране доступ к сети Интернет был лишь у 27 713 персональных компьютеров, при этом лишь в 9,3% случаев сеть Интернет использовалась в целях доступа к социальным сетям. Уже в 2010-м году процент доступа к сети Интернет возрос до 31,6%, при этом в 9,6% случаев сеть Интернет использовалась в целях коммуникации посредством социальных сетей. В 2015-м году к сети Интернет имели доступ 74,2% населения, а социальные сети использовались в 56% случаев. В 2020-м году 85,8% населения имели доступ к сети Интернет, и в 71,8% случаев сеть Интернет использовалась в целях доступа к социальным сетям [3].

Очевидно, что люди в Республике Казахстан, как и по всему миру, всё больше и больше времени проводят в социальных сетях. Поэтому закономерно можно предположить, что при данных условиях возрастет применение сети Интернет поставщиками культурных товаров и услуг. Чтобы уточнить имеется ли такая закономерность в Республике Казахстан, необходимы статистические данные, которые в официальных источниках представлены некорректно. Так, в Отчете «Об использовании информационно-коммуникационных технологий на предприятиях Республики Казахстан» от Бюро национальной статистики, предприятия по предоставлению культурных товаров и услуг вовсе отсутствуют, что говорит или о недостоверности методов сбора статистической информации, или о незначительных показателях.

Однако, касаясь этого вопроса, очевидно, что культурные поставщики все чаще стремятся изучить возможности Интернета и социальных сетей для достижения своих маркетинговых целей. Тем более, во времена общего переизбытка потоков информации, на фоне которых наблюдается явное снижение доверия к традиционным средствам

коммуникации и постоянная нехватка ресурсов в культурном секторе. Тот факт, что сеть Интернет и социальные сети могут способствовать маркетингу и стимулировать интерес к товарам и услугам, эти методы представляет особый интерес для арт-индустрии. Однако до сих пор в арт-маркетинге почти не проводилось исследований на эту тему. Цель этой статьи состояла в том, чтобы проанализировать возможности и ограничения сети Интернет и социальных сетей для маркетинга в арт-индустрии. Для достижения этой цели будет проведен всесторонний анализ литературы, дополненный поисковым эмпирическим исследованием.

В общем и целом, настоящее исследование в значительной степени основано на обзоре соответствующей литературы, дабы дать не просто обзор методикам PR и SMM, но и продемонстрировать их эффективность в отрасли арт-индустрии. Естественно, невозможно посредством уже опубликованной литературы исследовать влияние указанных маркетинговых технологий в Республике Казахстан, ведь каждое общество, имеющее специфические и порой исключительные условия, создает собственные вариации общих явлений и процессов. Это также относится и к предмету настоящего исследования, несмотря на эти ограничения, всё же результаты исследования окажут соответствующую помощь в вопросе изучения PR и SMM в современных условиях их существования, а также продемонстрируют возможности социальных сетей и сети Интернета в арт-индустрии.

В последующих результатах демонстрируются не только теоретические измышления, основанные на обзоре литературы, но и некоторые результаты исследований социальных сетей крупных учреждений искусства Республики Казахстан, Российской Федерации и других зарубежных стран. Например, исследуются социальные сети театра Astana Opera, Казахского национального театра оперы и балета имени Абая, Государственного академического Большого театра России,

Мариинского театра и Баварской государственной оперы.

**Обзор литературы по теме.** Информационная экономика – это направление в экономике, используемое для анализа влияния информации на поведение потребителей и на маркетинговые решения [4]. PR и SMM, являясь методами информационного влияния на потребителей, относятся именно к данному направлению экономики. Поэтому при исследовании разработанности предмета настоящего исследования необходимо изучить соответствующую литературу по данной отрасли экономики в плоскости арт-индустрии и сети Интернет.

Из работ отечественных исследователей можно выделить объемную коллективную работу «PR и СМИ в Казахстане» под редакцией Л.С. Ахметовой [5]. В данной работе авторы исследуют механизмы информационного воздействия на потребителя, избирателей и других лиц. Работа интересна тем, что она рассматривает механизмы PR в разных его проявлениях, не останавливаясь исключительно на маркетинге.

Из российских работ можно выделить работу Д. Халилова «Маркетинг в социальных сетях», в которой автор подробно разбирает сущностные основы SMM, наглядно демонстрирует преимущества данного механизма воздействия на потребителей, а также анализирует эффективность SMM для разного масштаба предприятий [6].

В зарубежных исследованиях большое внимание уделяется механизмам PR и SMM, поэтому эти труды отличаются качеством исследования данного предмета. Среди них можно выделить интересные работы, которые рассматривают информационную экономику на конкретных примерах в арт-индустрии. Так, например, работа И. Отоло и Б. Вавровски «Маркетинг в социальных сетях в креативных индустриях: как использовать маркетинг в социальных сетях для продвижения компьютерных игр?» акцентирует внимание исследователей на конкретной сфере искусства – на

компьютерных играх, на примере которых наглядно демонстрируются перспективные возможности применения технологий PR и SMM [7].

**Результаты исследования.** Социальные сети выполняют особенно важную функцию информационного воздействия на поведение посетителей в учреждениях искусства [8]. Это обусловлено рядом причин: 1) множество посетителей учреждения, объединенные в сообщества, формируют одни и те же интересы, что позволяет точнее и более полно представлять поведенческие аспекты данных людей; 2) объединение людей по их культурным интересам в одном месте позволяет более быстро и объективно составлять маркетинговые отчеты, касающиеся вопросов поведения потребителей; 3) посредством социальных сетей учреждения могут практически бесплатно и на большую аудиторию демонстрировать представляемые ими услуги, что особенно важно в рекламе концертов, представлений, спектаклей и т.д.; 4) социальные сети создают платформу двустороннего общения между посетителем и поставщиком культурных услуг.

В качестве примера использования PR и SMM в арт-индустрии можно взять музей. Известно, что музей традиционно больше концентрируется на личном визуальном опыте, который трудно заменить онлайн-медиа. Тем не менее, зарубежные музеи теперь уделяют больше внимания платформе социальных сетей, потому что это расширяет возможности взаимодействия. Тем более, что из-за коронавируса многие организации, в том числе и музеи, вынуждены были закрыться. Таким образом, музеи должны больше внедрять платформы социальных сетей в маркетинг для общения с аудиторией.

**Исследование персональных страниц театров:** Театр Astana Opera на персональной странице в социальной сети Instagram имел, на момент проведения исследования, 37 600 подписчиков. В общем театром опубликовано 2 682 публикаций, при этом информация на странице публикуется с

определенной периодичностью: одна публикация каждые три дня. В среднем публикации набирают 1500-2500 просмотров, 300-400 лайков и 25-50 комментариев. Содержание самих публикаций носят скорее информативный характер: афиша представлений, объявления о начале и окончании реализации билетов, информация о способах покупки билетов и т.д. При этом учреждение не публикует видеоролики, демонстрирующие содержание постановок.

Казахский государственный академический театр оперы и балета им. Абая, на момент исследования, имел на аналогичной персональной странице в социальной сети Instagram 11 300 подписчиков и 1 809 публикаций. Средние показатели публикаций таковы: 500 – 1000 просмотров, 100 – 150 лайков, 5 – 10 комментариев. Содержание публикаций аналогично вышеописанному учреждению.

Государственный академический Большой театр России в той же социальной сети Instagram имеет уже 386 000 подписчиков при общем количестве публикаций в 1 420 штук. Соответственно, средние показатели публикаций здесь намного выше: 12 000-15 000 просмотров, 5000-6000 лайков, 70-100 комментариев.

Мариинский театр всё в той же социальной сети Instagram имеет 208 000 подписчиков и 4 410 публикаций. Публикации в среднем набирают: 5 000-8 000 просмотров, 2 500-4 000 лайков и 50-80 комментариев.

Баварская государственная опера имеет 62 700 подписчиков и 1 754 публикаций на персональной странице в социальной сети Instagram, а средние показатели следующие: 2 500-5 000 просмотров, 1 000-2 000 лайков, 30-45 комментариев.

Все указанные персональные страницы не только генерируют большой трафик, но и также инициируют общение между людьми (о ценах на билеты, о качестве выступлений, о здоровье артистов и т.д.). Кроме этого, данные социальные сети позволяют посетителям относительно быстро

получать ответы на интересующие их вопросы. Однако, несмотря на столь очевидные положительные аспекты, следует все же отметить, что механизмы PR и SMM не гарантируют высокое качество информационного воздействия. Очевидно, что цифры посещаемости персональной страницы в социальной сети не информируют о намерении посетителя приобрести билет на ближайшую постановку. Данная проблема существует, и она серьезно ограничивает возможности социальных сетей в маркетинге. Если учесть, что содержание и активное ведение персональной страницы в социальной сети это намного менее затратный маркетинговый метод, нежели аренда рекламного места на билбордах или рекламного времени на телевидении, то и существующие ограничения воспринимаются не столь критично.

**Выводы.** Подводя итог, можно сказать, что технологии PR и SMM в арт-индустрии не являются наилучшим методом маркетинга, равно как и социальные сети не являются идеальной площадкой для предоставления услуг и товаров. Исследования показали, что пользователи социальной сети просто не замечают рекламу, так как они акцентируют внимание на других элементах страницы: фотографиях, видео, персональных страницах и т.д. [9]. Именно поэтому информационное воздействие на посетителей посредством социальных сетей должно включать не просто рекламу, а именно создание сообщества, в котором потребители могли бы получать необходимую информацию о предоставляемых товарах и услугах.

В этой связи представляется правильным сформулировать заключительное положение так: методы PR и SMM в сфере арт-индустрии являются способом постоянного информирования посетителей культурного учреждения, так как социальные сети представляют собой наиболее удобный формат распространения информации. Следовательно, методы PR и SMM должны использоваться в совокупности с традиционными методами маркетинга.

### **Список использованных источников:**

1. Bektaeva A.E. Arts management in Kazakhstan: Challenges and Opportunities. // Internet resource: <https://cyberleninka.ru/article/n/arts-management-in-kazakhstan-challenges-and-opportunities.pdf> (Date of application 04.02.2022).
2. Social networks/blogs now account for one in every four and a half minutes online // Internet resource: <https://www.nielsen.com/us/en/insights/article/2010/social-media-accounts-for-22-percent-of-time-online/> (Date of application 04.02.2022).
3. Об использовании домашними хозяйствами информационно-коммуникационных технологий в Республике Казахстан // Бюро национальной статистики Агентства по стратегическому планированию и реформам Республики Казахстан, 2004, 2010, 2015, 2020.
4. Voeth M., Sichtmann C., Weißbacher R.. Search, experience and credence properties in the economics of information theory: a dynamic framework for relationship marketing. In Proceedings of the World Marketing Congress, DeMoranville C (ed.). Münster, 2005.
5. PR и СМИ в Казахстане: сборник научных трудов. // Қазақстандағы PR және БАҚ: ғылыми еңбектер жинағы / сост. и гл. ред. Л.С. Ахметова. – Вып. 18. – Алматы: Қазақ университеті, 2020. – 426 с.
6. Халилов Д. Маркетинг в социальных сетях. – Москва: Манн, Иванов и Фербер; 2013 – с.376.
7. Wawrowski B., & Otola I. Social Media Marketing in Creative Industries: How to Use Social Media Marketing to Promote Computer Games? Information. – №11(5). – 2020. – p.242.
8. Trusov M., Bucklin R., Pauwels K. Effects of word-of-mouth versus traditional marketing: findings from an internet social networking site. – Journal of Marketing 73: 90. – 2009. – p.102.
9. Hadija Z., Barnes S.B., & Hair N. Why we ignore social networking advertising. Qualitative Market Research: An International Journal. – №15(1). – 2012. – p.19–32.

### **References:**

1. Bektaeva A.E. Arts management in Kazakhstan: Challenges and Opportunities. // Internet resource: <https://cyberleninka.ru/article/n/arts-management-in-kazakhstan-challenges-and-opportunities.pdf> (Date of application 04.02.2022). (In Engl.).
2. Social networks/blogs now account for one in every four and a half minutes online // Internet resource: <https://www.nielsen.com/us/en/insights/article/2010/social-media-accounts-for-22-percent-of-time-online/> (Date of application 04.02.2022). (In Engl.).

3. *Ob ispol'zovanii domashnimi hozjajstvami informacionno-kommunikacionnyh tehnologij v Respublike Kazahstan* // Bjuro nacional'noj statistiki Agentstva po strategicheskomu planirovaniju i reformam Respubliki Kazahstan, **2004, 2010, 2015, 2020** g. (In Russ.).

4. Voeth M., Sichtmann C., Weißbacher R. *Search, experience and credence properties in the economics of information theory: a dynamic framework for relationship marketing*. In *Proceedings of the World Marketing Congress*, DeMoranville C (ed.). Münster, **2005**. (In Engl.).

5. *PR i SMI v Kazahstane: sbornik nauchnyh trudov*. // Qazaqstandagy PR zhane BAQ: gylymi enbekter zhinagy / sost. i gl. red. L.S. Ahmetova. – Vyp. 18. – Almaty: Qazaq universiteti, **2020**. – 426 s. (In Russ.).

6. Halilov D. *Marketing v social'nyh setjah*. – Moskva: Mann, Ivanov i Ferber; **2013**. – s.376. (In Russ.).

7. Wawrowski B., & Otola I. *Social Media Marketing in Creative Industries: How to Use Social Media Marketing to Promote Computer Games?* Information. – №11(5). – **2020**. – p.242. (In Engl.).

8. Trusov M., Bucklin R., Pauwels K. *Effects of word-of-mouth versus traditional marketing: findings from an internet social networking site*. – Journal of Marketing 73: 90. – **2009**. – p.102. (In Engl.).

9. Hadija Z., Barnes S.B., & Hair N. *Why we ignore social networking advertising*. *Qualitative Market Research: An International Journal*. – №15(1). – **2012**. – p.19–32. (In Engl.).



Gvantsa Narmania<sup>1</sup>  
<sup>1</sup>Sokhumi State University  
(Tbilisi, Georgia)

## ENIGMA «THE SEA» IN ERNEST HEMINGWAY'S SHORT-STORY «THE OLD MAN AND THE SEA»

### Annotation

*In this letter, it is discussed the enigma of the sea in the chrestomathy story of the American writer «The Old Man and the Sea».*

*In the text the sea transcends the function of a landscape and acquires the role of a character. Writers seem to use an artistic way of personification. We can assume that for the old man element of the sea is sacred, blessed, is an object of adoration and worship. We see harmonious coexistence of The Old Man and the Sea in the story.*

*The text also compares the story «The Old Man and the Sea» with the story of the outstanding Georgian writer Guram Rcheulishvili «Dumb Ahmed and Life», in which the sea is one of the main characters as well.*

**Key words:** *enigma, modernism, a short-story, the sea.*

Гванца Нармания<sup>1</sup>  
<sup>1</sup>Сухум мемлекеттік университеті  
(Тбилиси, Грузия)

## ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙДІҢ «ҚАРИЯ МЕН ТЕҢІЗ» ӘҢГІМЕСІНДЕГІ «ТЕҢІЗ» ҚҰПИЯСЫ

### Аннотация

*Бұл мақалада американдық жазушының «Қария мен теңіз» атты хрестоматиялық әңгімесіндегі теңіз құпиясы талқыланады.*

*Мәтінде теңіз ландшафттың функциясынан асып түсіп, кейіпкердің рөлін анықталады. Жазушылар персонализацияның көркемдік әдісін қолданады. Қарт адам үшін теңіз элементі қасиетті, берекелі, ғибадат пен ғибадат объектісі деп болжауға болады. Бұл әңгімеде қария мен теңіздің үйлесімді өмір сүруін көреміз.*

Мақалада «Қарт пен теңіз» әңгімесі көрнекті грузин жазушысы Гурам Рчеулишвилидің «Үнсіз Ахмед және өмір» әңгімесімен салыстырылып, теңіз де басты кейіпкерлердің бірі болып табылады.

**Түйінді сөздер:** жұмбақ, модернизм, әңгіме, теңіз.

Гванца Нармания<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Сухумского государственного университета  
(Тбилиси, Грузия)

## **ЗАГАДКА «МОРЕ» В РАССКАЗЕ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ «СТАРИК И МОРЕ»**

### **Аннотация**

В этой статье рассматривается загадка моря в хрестоматийном рассказе американского писателя «Старик и море».

В тексте море выходит за рамки функции пейзажа и приобретает роль персонажа. Писатели, по-видимому, используют художественный способ персонификации. Можно предположить, что для старика стихия моря священна, благословенна, является объектом обожания и поклонения. В этой истории мы видим гармоничное сосуществование Старика и Моря.

В статье также сравнивается рассказ «Старик и море» с рассказом выдающегося грузинского писателя Гурама Рчеулишвили «Немой Ахмед и жизнь», в котором море также является одним из главных героев.

**Ключевые слова:** загадка, модернизм, рассказ, море.

**Introduction.** According to Georgian literary critics, the story of Guram Rcheulishvili, an outstanding writer who worked in the transitional period from modernism to postmodernism, «Dumb Akhmed and Life» was inspired by Ernest Hemingway's text «The Old Man and the Sea». Rcheulishvili's story is considered to be the best work of the writer.

Guro Davitlidze, a contemporary Georgian critic, considers the outstanding literary text to be a reflection of «man's inner crisis and ruthlessness of life» and believes that the work was created under the influence of Hemingway's two texts – «A Farewell to Arms! « And «The Old Man and the Sea» [1, p.60]. It is noteworthy that the researcher calls Rcheulishvili «Georgian

Hemingway», and « Dumb Akhmed and Life « – in accordance with previous critics – the best work of the writer.

In the critical letter is also mentioned the fact that Rcheulishvili writes in correspondence with Hemingway's artistic principle («iceberg principle») and this determines the stylistic coincidence of Georgian and American writers.

Vakhtang Chelidze, one of Hemingway's prominent Georgian translators, also pointed to the above principle in the conclusion of the four volumes of short stories translated in the sixties of the twentieth century: «No writer in our century has probably had as many followers and imitators as Ernest Hemingway. The term «Hemingway style» and «Hemingway writing» were coined... Almost every novice writer has tried to adapt this style to his writing talent and ability ... Hemingway compares icebergs to the literature – only one–eighth is visible above the iceberg, the rest is covered in water. The same is true in literature – the eighth part should be written about what the writer knows and what is meant by the work... Fiction is architecture and not the art of the decorator» [2, p.331–341].

Critics of both the Soviet and post–Soviet eras emphasize Hemingway's laconicism and frugality. Neither Hemingway nor Rcheulishvili perceive the word as jewelry. Despite the above, a tasteful, intelligent reader delves into the hidden layers of the iceberg and comprehends and tastes the implicit fluxes.

The famous Georgian writer (himself a master of the laconic phrase) Revaz Inanishvili offers an original idea about the mentioned text of Hemingway. The whole passage from the «desk notebooks» in the arc of the essay records devotes a considerable issue – William Faulkner's attitude to the main text of Ernest Hemingway (It is interesting and important that the great American writer Faulkner also emphasized the conciseness of Hemingway's style.): «This is his best story. Time may even show us that this is the best thing we have ever written – to him and to all our contemporaries. Hemingway found God here – the reconciler of essences... Hemingway wrote about mercy – about what created everyone: The old

man who was supposed to catch the fish and then lost it, the fish who was supposed to be the old man's victim and then disappeared, and the shark who was supposed to take the fish from the old man... he created them all... he loved, he he felt sorry for them ... everything is right, exact, and, thank God, he is a creator who loves Hemingway and me, who pities us, did not allow Ernest to say more than this «(our line – G. N.) [3, p.146].

The original text of the story (published by The Cinema Bookshop, 2001) is accompanied by excerpts from the views of American critics / publishers. Here are some quotes:

— «The Old Man and the Sea – not only the finest short story that Hemingway has ever written, but one of the finest written by anyone anywhere» («The Listener»);

— «Every word tells and there is not a word too many» (Anthony Burgess);

— «No page of this beautiful master-work could have been done better or differently» («Sunday Times»);

— «A quite wonderful example of narrative art. The writing is as taut and, at the same time, as lithe and cunningly played out, as the line on which the old man plays the fish» («The Guardian»);

— «Hemingway brings to the old man`s tragic fishing trip all his real, deep, intuitive understanding of simple man who face primitive ill-rewarded fates» («The Standard»);

— «There is power here and feeling – not only for people, but for all living things» («Daily Telegraph») [4, p.114].

**Main Discussion.** In this letter, we will discuss the enigma of the sea in the chrestomathy story of the American writer «The Old Man and the Sea».

The conceptual enigma is featured in the title of Hemingway's text (while the central character in Rcheulishvili's story (whose name appears in the title) is a fisherman).

In both Hemingway and Rcheulishvili's texts, the sea transcends the function of a landscape and acquires the role of a character. Both writers seem to use an artistic way of personification.

The translator of the story «The Old Man and the Sea» is Ana Ratiani, who, in fact, made Georgian readers feel the beauty of the original text without loss.

The rays of the sun reflected on the surface of the tropical sea make rust-colored crusts of cancer appear on old Santiago's hands, all over his body, with this information, the sea enters the text, and there follows the most important passage that «the old man had everything aged, except the sea-colored eyes» – here the character seems to carry the element of the sea in himself – the sea is in his eyes. («His eyes were the same colour as the sea» [4, p.5]). The character and the element seem to unite, merge into each other – the person – in the element, the element – in the person (in the eyes), the macrocosm – in the microcosm, the microcosm – in the macrocosm.

It was Santiago who took the boy Manolin, the important protagonist of the text, to the sea for the first time for fishing.

The writer compares the faith and hope in the old fisherman's soul to the breeze blown from the sea (In the passage, the main human virtues – hope, faith appear precisely in connection with the enigma of the sea). – «The old man`s hope and confidence were freshening as when the breeze rises» [4, p.8].

The old man does not seem to need anything material – he has neither cold-boiled yellow rice nor a net (although the boy and the old man pretend they have), but he has the September sea (it is also emphasized that «everyone can fish in May» – It seems that the old man's age is also highlighted and that «not everyone can fish at this age»).

In the middle of the text, September–October is again outlined (as an indication of age), and also to the fact that in these months «big fish» comes. [4, p.200]. At the anagogical (according to Dante's contemporary, Can Grande della Scala, fourth [5, p.483]) level of text perception, the paradigm of the big fish is a reference to the summation of personal life.

The old man's shirt is also tattered like a rag, but material hardship cannot destroy him, it cannot defeat him, because he is the owner of a spiritual treasure – he

has seen the lions on the long, golden coast of Africa, he can hear the birds singing on the shore in his sleep, and he also knows that his idol – the great baseball player, Dee Majoy's father was also a fisherman...

The enigma–paradigms of «shore», «eels» and «fisherman» also return/leave the reader to the space of the sea – no matter what nuances Hemingway offers us, the sea always remains as a starting point or a paradigm of the ultimate goal.

By depicting the flying fishes of the sea and the weak, black swallows of the sea, the writer makes it clear that the sea is not a desert space, the ocean is kind and beautiful, but sometimes it swells up suddenly. The old man is awakened by the «smell of the seashore», never takes breakfast to the sea – only a bottle of water, he leaves behind the «smell of land» (as the antithesis of the smell of the sea) and enters the phosphorescent glow of seaweed, the so-called «Great Well».

Here is a conceptual quote from the story in full: «He always thought of the sea as *la mar* which is what people call her in Spanish when they love her. Sometimes they who love her say bad things of her but they are always said as though she were a woman. Some of the younger fishermen, those who used buoys as floats for their lines and had motor-boats, bought when the shark livers had brought much money, spoke of her as *el mar* which is masculine. *They spoke of her as a contestant or a place or even an enemy, but the old man always thought of the sea as feminine and as something that gave or withheld great favours and if she did wild or wicked things it was because she could not help them. The Moon affects her as it does a woman, he thought*» (*The line is ours – G. N*) [4, p.13]. «In his heart, the old man always called the sea «*la mar*», as it is called by people who love the sea. Sometimes people fascinated by the sea also say bad things about the sea, but they always refer to it as a woman. The sea is called «*el mar*», by younger fishermen who, use expensive fishing floats instead of simple floats, use expensive fishing rods and go with motor boats. They purchased these boats when shark liver was expensive. They treat the sea like space, like a rival, sometimes like an enemy. And the old man

always thought of the sea as a woman who either feels sorry for you or completely rejects you, but if she sometimes behaves mean or mischievously, it is because such is her nature. The moon stirs the sea like a woman» the old man thought» [4, p.195].

According to Hemingway's concept, for the young fisherman the sea is only a space, only a rival, even an enemy – while for the old man it is personified and he loves the departed, personified element as tenderly as the deceased spouse, whose picture used to be next to the icons of the Savior and the Virgin Mary of Cobren, and now he found a place for the photo under a clean shirt.

We can assume that the old man has placed the personified element of the sea in his soul next to the icons – for him this element is also sacred, blessed, an object of adoration and worship.

The sea also responds with love – the old man follows the flow, but without effort (to paraphrase – does not force) – the old man used the sea stream as the third part of his work, we read in the text – this is a parable of harmonious coexistence.

The blueness of the sea water is especially emphasized (like the sea-colored eyes of the old man – in the exposition of the story).

The sun rises from the sea – this detail is especially emphasized, as well as the gradation of colors – the blue water («dark depth», «darkness of the sea» [4, p.197]) is gleaming. («The glare came on the water» [4, p.25]), And when the clouds rise like great mountains, «The coast was only a long green line with the grey-blue hills behind it. The water was a dark blue now, so dark that it was almost purple» [4, p.28].

The writer offers us masterful sketches of the artist – the reddish colors of the plankton and the spectacular reflection of the sun's rays in the dark blue space, then the bright flash of the rays stops and nothing is visible on the surface, except for the sun-faded algae.

A magnificent seascape, equal to the canvases of Aivazovsky.

An important detail is that «It was considered a virtue not to talk unnecessarily at sea» [4, p.31] – (*From this point of view, Guram Rcheulishvili's dumb Akhmed*

*should not have experienced any discomfort either – silence is a natural state for him, in fact, it is a way of being – G.N.).*

It is emphasized with a detail that the natural space excludes verbiage, verbosity – it is self-sufficient and encourages people to be self-sufficient.

Hemingway will also write/paint another landscape of the sunset sea with the skill of the artist: «The sea was very dark and the light made prisms in the water. The myriad flecks of the plankton were annulled now by the Sun» [4, p.32]. «The sea became very dark, the rays of the sun made their way through the water, the sun extinguished many sparks of plankton» [6, p.202].

The following phrases are conceptual: «I could just drift» [4, p.33]. «I could follow the course of the sea» [6, p.202], «I went out too far» [4, p.104] – The old man knows this far out, he must be huge in this month» [4, p.33].

The parable indicates that if a person does not overcome the «guide of fate» (as Baratashvili would say), does not move away from the comfort of the shore and does not test himself in a foreign/unknown space – element (metaphorically – in the sea), he will never find his essence, destiny, divine duty.

The old man, left alone with the elements of the sea, with the marlin fish, and the sharks, got into an existential thought: «Perhaps, I should not have been a fisherman?!» [4, p.42].

Remaining alone with the boundless elements, the protagonist comprehends the essence of providence on the one hand and personal freedom on the other:

«His (fish`s) choice had been to stay in the deep dark water far out beyond all snares and traps and treacheries. My choice was to go there to find him beyond all people in the world» [4, p.41] – (It should also be mentioned here that the translator Ana Ratiani translates The Choice into Georgian as «fate» and not «choice», which, we think, creates a conceptual difference with the original – «fate» is providence, fate and in «choice» – there is freedom, voluntariness.

An old man (in general, a person) has contradictory feelings in the depths of the sea: sometimes he imagines himself as lonely, sometimes as part of harmony. Let's



compare different sentences: «He looked across the sea and knew how alone he was now» [4, p.50] – «The old man looked at the sea and realized how alone he was» [5, p.215] – loneliness is emphasized;

«The great sea with our friends and our enemies...» [4, p.104] – The coexistence of man with the universe, presence in the universe is emphasized.

Left in the face of the elements, he promises that he will pray as soon as he gets to the shore (but at this moment in the sea (the chaos of the world in metaphor) – he cannot).

The author/protagonist offers us an interesting point of view, a conceptual question when looking from the boat of an airplane: – «I wonder what the sea looks like from that height» [4, p.60]. This time (from this point of view), the sea is somehow perceived as a routine space of existence, as opposed to the sky – the supernatural, the enigma of eternity – the reflection.

It is the confrontation between the eternal and the transient, choosing the wrong way of being, that is reflected in another conceptual passage of the text: «It is good that we do not have to try to kill the Sun or the Moon or the stars, it is enough to *live on the sea* and kill our true brothers» [6, p.64].

It is significant that the English construction «to live by the sea» in Georgian is translated as «to live with the sea», which gives the passage an additional nuance – the sea is represented by the nurse, the provider – the mother, Joyce ironically refers to the «snottycolored» sea of Ireland (Stephen's ironic and grotesque concept Daedalus – «Ulysses»). A rare, harmonious portrait/landscape of the universe is presented in the passage: «I am as clear as the stars that are my brothers... They sleep and the Sun and the Moon sleep and even the ocean sleeps sometimes on certain days when there is no current and a flat calm» [4, p.66].

Hemingway's concept of «brotherhood with the stars» reminds a literate Georgian reader Avtandili's «Space Choral» and Baratashvili's quote: «Only to the stars, fellow travelers, I will entrust the secret of my heart» [7, p.68].

The concept of «fellowship of stars», «brotherhood» with Hemingway continues with the phrase: « *The stars he knew were gone, it looked now as though he were moving into a great canyon of clouds*» [4, p.68] – «*The familiar stars (the line is ours – G.N.) disappeared one after another, you thought the boat was entering a great valley of clouds*» [4, p.227]. *In addition to the parabolic meaning of the passage, a beautiful artistic canvas is created – literally «valley of clouds» – an unforgettable icon of the canyon.*

It is significant that Hemingway constantly connects, paints the sea and the shore in a kind of parallel way– sometimes as opposite/contrary entities, sometimes – as an oxymoronic unity destined for wholeness (we find a similar oxymoron with Galalktion – «the sea craves a border like infinity»; – G.N.).

In the sea, in trial, the old man dreams of «a long yellow shore of the sea (we think, in this case, not of routine, but enigma of stability, solidity – G.N.) – «He began to dream of the long yellow beach and he saw the first of the lions come down onto in the early dark and the other lions came... He was happy» [4, p.69].

In the text, the gilding of the shore is repeatedly emphasized.

The oxymoron of sea and shore appears again: [6, p.233]. – «A man is never lost at sea and it is a long island» [4, p.77]. *An old fisherman Santiago's island is Cuba, it is constantly highlighted by the «Lights of Havana», a lighthouse. In Virginia Woolf's classic novel «To the Lighthouse» the lighthouse is a metaphor for the coast of the Hebridean Islands. «A Lighthouse» in English, at the same time, means «lighthouse» and «house of light», and in general, light – G. N.)*

In the final episodes of the text, the old man feels absolute harmony with the universe, so the appeal to the fish is not perceived as a paradox – «Come on and kill me, I do not care, who kills who» [4, p.77] (*It would be interesting, from this point of view, to analyze Goderdzi Chokheli's «Fish Letters» dialogue between a person and a «fish» (a second person transformed into a fish) – G.N.*)

«The dark water of the true gulf is the greatest healer that there is» [4, p.85]. In this quote, Hemingway seems

to share and reproduce the concept of Homer and in general, of ancient authors.

The sea is the best space for thinking, according to the writer's concept...

It is during these reasonings, in the freest space – in the bowels of the sea – that the main knowledge of the old man comes/appears: «The man is not made for defeat a man can be destroyed but not defeated» [4, p.89].

In the text, parallel to the constant pedaling of the principle of free choice, the breath of providence is constantly felt: «You were born to be a fisherman as the fish was born to be a fish. San Pedro was a fisherman as was the father of the great DiMaggio [4, p.90].

Pedaling the name of the Lord's outstanding apostle, Simon–Peter, is expected – it was to him and his brother, Andrew the First–Called, that the Savior commanded the fishermen, follow me and I make you a breeder of men.

Along with the Gospel enigma, the image of the fisherman–king is associated with us, which will be transferred from medieval English folklore to Thomas Stearns Eliot's «The waste Land» [8, p.28].

Like virtually every passage highlighted above, the following is conceptual in nature: «He saw nothing but the sea and the sky... tired inside» [6, p.97] – In the Georgian translation, we find «the heart is also tired» [6, p.97], addresses himself.

Another allusion-reminiscence of Georgian literature: «The innermost secret of my heart is looking for a station behind yours» – Baratashvili refers to the visible sky in order to «strangle the vanity here ...» [7, p.46].

Old Santiago either talks to the fish, or to himself (this is the same thing in which the dialogue alternates with a monologue and vice versa (this principle: «I am you» is also emphasized by Borges in Rosa Paracelsus» – G. N.), he apologizes both to himself and to the fish that escaped too Far, beyond the «boundary» of fate: «I am sorry that I went too far out... You violated your luck when you went too far outside» [4, p.99] – Compare the quote: «Keep your head clear and know how to suffer like a man or a fish» [4, p.99].

The phrase «You violated your luck» is conceptual, which, it seems to us, leads us directly to the quote from the Gospel: «The kingdom of heaven compels» (the «curvature» of the Georgian translation is only a reflection of the construction of the original – «You forced your own luck»...).

«I wish I could see the glow from the light... That is the thing I wish for now» [4, p.101]

The old man only dreams of solidity, the golden light of the beach, tired of fighting, overcoming the limits of fate, he faced the supreme truth, «the intensity of passion» (G. Rcheulishvili).

we also consider the phrase as having a parabolic meaning: «The ocean is very big and a skiff is small and hard to see» [4, p.107].

The phrase reminded us of an extremely interesting perspective or concept of the Eastern worldview, which is particularly discussed by literary critic Irma Ratiani in the conceptual preface attached to her translation of 100 Japanese poems. Considers the canvas of a twelfth-century Japanese artist: «On the background of the wide, empty expanse of the sea, beyond the helplessness of the boat, one can feel the all-encompassing power of the absolute, directing the movement of a small boat in the sea and the movement of the world in general» [9, p.14].

**Conclusion.** As the analysis presented above confirms, the sea is the conceptual enigma and space of Ernest Hemingway's story «The Old Man and the Sea». Georgian writer Guram Rcheulishvili presents the same enigma-space in the story «Dumb Akhmed and Life».

### References:

1. Davitlidze G. *Georgian Hemingway (a few words about Guram Rcheulishvili)*. – Tbilisi: Tsiskari. – N1. – **2022**. – P.57–60.
2. Chelidze V. *Ernest Hemingway, Afterword to Ernest Hemingway's four-volume work*. – Vol. 4. – Tbilisi: Literature and Art, **1965**. – P.331–343.
3. Inanishvili R. *From notebooks in the book «Little Boy on Golgotha»*. – Tbilisi: Merani, **1989**. – P.133–172.
4. Hemingway E. *The Old Man and the Sea*. – Moscow: The cinema bookshop, **2001**.

5. Eco U. *Name of the Rose, Afterword*. – Moscow, **1989**. – P. 483–488.
6. Hemingway E. *The Old Man and the Sea. Essays in Four Volumes, Vol.3*. – Tbilisi: Literature and Art, **1965**. – P.182–258.
7. Baratashvili N. *Merani in the book. Poems*. – Tbilisi: Palitra L, **2012**.
8. Eliot T.S. *The Waste Land*. – Tbilisi: Our Writing, **2010**.
9. Ratiani I. *One Hundred Japanese Poems. Preface*. – Tbilisi: Siesta, **2008**.

Izonera Beraia<sup>1</sup>, Miranda Todua<sup>2</sup>  
<sup>1</sup>Sokhumi State University  
(Tbilisi, Georgia)

## BESIK GABASHVILI/ NIKOLOZ BARATASHVILI – PARALLELS AND REMINISCENCES

### Annotation

Poetry of Nikoloz Baratashvili was inspired by national tragedy of Georgia in the end of the 18th century. Speaking on the epoch of Baratashvili, one of the first biographers of the poet – Iona Meunargia - noted that Georgia tried to keep the atmosphere of ancient times from Iona Petritsi to Iona Batonisvili. By the manifesto of Georgian modernist Titsian Tabidze - «Blue Horns» - poetry of Baratashvili (especially, his first verses) had reflected enigmas of Besik Gabashvili. It`s important to study allusions and reminiscences of Besik Gabashvili and Nikoloz Baratashvili. The verse of Besiki – «I understood...» – one of the poems of the circle of «Sorrow Garden» («Sevdis Baghi») is an inspiration of lyrical narrative of Baratashvili «The Hyacinth and the Pilgrim». Characters of the Besiki`s poetical narrative – the Hyacinth, the Pilgrim, the Nightingale, the Rose - are reflected in the Baratashvili literary text – it`s a dialogue among the Hyacinth and the Pilgrim. But the context/concept is/are different: In the text of Besiki the beloved is aparted from his sweetheart (the Rose) by his own will, and the strange landscape is a new home for the beloved himself. The Hyacinth is only a medium. In the text of Baratashvili main characters are the Hyacinth and the Pilgrim and their dialogue is a main theme of the verse. The most important problem of Baratashvili text is the concept of leaving/parting the native land/fatherland. Metaphorically, a native land is a Paradise, but we think, in this concrete context the author speaks about a real Fatherland (Georgia) and the tragedy of 1832 insurrection as well as the marriage of Ekaterine Chavchavadze. The Hyacinth is troubled because of losing of freedom. Concept of Baratashvili is the same as «The Pilgrimage of Child Harrold» - it`s a «texts of initiation». «Mtatsminda Twilight» by Baratashvili is inspired by the verse of Besiki «Sorrow Garden». The Mtatsminda Mountain is the Sorrow Garden as well. The landscape of Besiki is allegorical but the environment of Baratashvili is real mountain as well. The poet looks for Eternity. Political choice of Georgian State and its results are reflected in the conceptual poems of Besiki («For Aspindza», «The Rukhi Battle») and Baratashvili («Destiny of Qartli (Georgia).»

**Key words:** poetry, parallels, reminiscences, reflection, allusions.

Изнер Берая<sup>1</sup>, Миранда Тодуа<sup>2</sup>  
<sup>1</sup>Сухум мемлекеттік университеті  
(Тбилиси, Грузия)

## **БЕСИК ГАБАШВИЛИ / НИКОЛОЗ БАРАТАШВИЛИ – ПАРАЛЛЕЛЬДЕР МЕН ЕСТЕЛІКТЕР**

### **Аннотация**

Николоз Бараташвилидің поэзиясы 18 ғасырдың аяғында Грузияның ұлттық трагедиясынан шабыт алған. Бараташвили дәуірі туралы айта отырып, ақын Ион Меунаргийдің алғашқы өмірбаяншыларының бірі Грузия ежелгі атмосфераны Иоан Петрициден Иоан Батонисвилиге дейін сақтауға тырысқанын атап өтеді. Грузин модернисті Титян Табидзенің манифесі бойынша – «Көк мүйіздер» – Бараташвилидің поэзиясы (әсіресе оның алғашқы өлеңдері) Бесик Габашвилидің құпияларын көрсетеді.

Бесик Габашвили мен Николоз Бараташвилидің аллюзиялары мен естеліктерін зерттеу өте маңызды. Бесики өлеңі – «мен түсіндім...» – «қайғы бағы» үйірмесінің өлеңдерінің бірі («Севдис баги») Бараташвилидің «Гиацинт және саяхатшы» лирикалық әңгімесімен рухтандырылған. Бесиканың поэтикалық әңгімесінің кейіпкерлері – Гиацинт, саяхатшы, Бұлбұл, Раушан – Бараташвилидің көркем мәтінінде бейнеленген – Гиацинт пен саяхатшы арасындағы диалог. Бірақ контекст / тұжырымдама басқаша: Бесика мәтінінде сүйікті өзінің сүйіктісінен (раушаннан) өз еркімен бөлінеді, ал таңғажайып пейзаж сүйіктінің жаңа үйіне айналады. Гиацинт – бұл жай ғана орта. Бараташвили мәтінінде басты кейіпкерлер Гиацинт пен саяхатшы болып табылады, олардың диалогтары өлеңнің негізгі тақырыбын құрайды. Бараташвили мәтінінің маңызды мәселесі – туған жерінен/Отанынан кету/бөліну тұжырымдамасы. Метафоралық тұрғыдан алғанда, Отан – бұл жұмақ, бірақ мақала авторының көзқарасы бойынша, ақын осы тұрғыда нағыз Отан (Грузия) және 1832 жылғы көтерілістің трагедиясы, сондай-ақ Екатерина Чавчавадзенің үйленуі туралы айтады. Гиацинт бостандықты жоғалту туралы алаңдайды. Бараташвилидің тұжырымдамасы «Чайлд-Гаррольд қажылығында» бірдей – «арнау мәтіндері». «Ымырт Мтацминда «Бараташвили Бесиканың» қайғы бағы» өлеңінен шабыт алады. Мтасминда тауы да қайғы бағы. Бесиканың пейзажы аллегориялық, бірақ Бараташвилидің айналасы да нағыз тау. Ақын мәңгілікке ұмтылады. Грузия мемлекетінің саяси таңдауы және оның нәтижелері Бесики (Аспиндзу үшін, Рух шайқасы) және Бараташвили (Картли тағдыры (Грузия)) концептуалды өлеңдерінде көрсетілген.

**Түйінді сөздер:** поэзия, параллельдер, естеліктер, ойлар, аллюзиялар.

Изонера Берая<sup>1</sup>, Миранда Тодуа<sup>2</sup>  
Сухумский государственный университет<sup>1</sup>  
(Тбилиси, Грузия)

## **БЕСИК ГАБАШВИЛИ/ НИКОЛОЗ БАРАТАШВИЛИ – ПАРАЛЛЕЛИ И ВОСПОМИНАНИЯ – РЕЗЮМЕ**

### **Аннотация**

Поэзия Николоза Бараташвили была вдохновлена национальной трагедией Грузии, имевшей место в конце XVIII века. Говоря об эпохе Бараташвили, один из первых биографов поэта Иона Меунаргия отметил, что Грузия старалась сохранить атмосферу древних времен от Иоана Петрици до Иоана Батонисвили. По манифесту грузинского модерниста Тициана Табидзе – «Синие рога» – поэзия Бараташвили (особенно его первые стихи) отразила загадки Бесика Габашвили.

Важно изучить аллюзии и воспоминания Бесика Габашвили и Николоза Бараташвили. Стихотворение Бесика «Я понял...» — одно из стихотворений кружка «Сад печали» («Севдис баги»), которое вдохновлено лирическим повествованием Бараташвили «Гиацинт и странник». Персонажи поэтического повествования Бесика (Гиацинт, Странник, Соловей, Роза) отражены в художественном тексте Бараташвили, в диалоге Гиацинта и Странника. Но контекст/концепция иные: в тексте Бесика возлюбленный разлучается со своей возлюбленной (Розой) по собственной воле, и странный пейзаж становится новым домом для самого возлюбленного. Гиацинт — это всего лишь медиум. В тексте Бараташвили главными героями являются Гиацинт и Странник, а их диалоги составляют основную тему стиха. Важнейшей проблемой текста Бараташвили является концепция ухода/разлуки с родной землей/отчизны. Метафорически Родина – это Рай, но, с точки зрения автора статьи, в этом конкретном контексте поэт говорит о настоящем Отечестве (Грузии) и о трагедии восстания 1832 года, а также о замужестве Екатерины Чавчавадзе. Гиацинт тревожится из-за потери свободы. Концепция Бараташвили та же, что и в «Паломничества Чайльд Гарольда» — это «тексты посвящения». «Сумерки Мтацминда» Бараташвили вдохновлены стихом Бесики «Сад печали». Гора Мтасминда также является Садам Скорби. Пейзаж Бесики аллегоричен, но и окружение Бараташвили — настоящая гора. Поэт ищет Вечности. Политический выбор Грузинского государства и его результаты



отражены в концептуальных поэмах Бесики («За Аспиндзу», «Рухская битва») и Бараташвили («Судьба Картли Грузии»).

**Ключевые слова:** поэзия, параллели, воспоминания, размышления, аллюзии.

**Introduction.** Nikoloz Baratashvili's poetry is inspired by the national tragedy of Georgia at the end of the eighteenth century. Baratashvili is an ideologue and spokesman for those Georgians who, along with the loss of Georgia's statehood, did not lose the respect of the Georgian nation...

Baratashvili established his position and political image once and for all with an immortal poem: «What a gentle nightingale, captured in a cage, is holding his hand to honor», – wrote Moses Gogiberidze [1, p.251].

Speaking about Baratashvili's era, one of the first biographers of the prominent romanticist, Iona Meunargia, notes that Georgia was still breathing the old atmosphere that was surrounded by the writings of that time – from Petritsi to Ioane Batonishvilamdi, Anton Chkondidelamdi...

Baratashvili chose as the style and model of his writing what was the best in contemporary writing - the writing of Grigol Orbeliani... The success was facilitated by the good Georgian language of «David» – gospel and «Knight in the panther's skin» [2, p.62].

Giorgi Leonidze notes in his monograph «Besiki» that «the Georgian society of Baratashvili's time appreciated the musical sound of Besiki's poetry» and cites a quote from Giorgi Eristavi's poem as proof: «Who is the singer instead of Besiki? «.

Baratashvili also has a basic school. The whole series of his first poems goes with this sign, Titsian Tabidze wrote in the Manifesto of Modernism «With Blue horns» [3, p.65].

Valerian Gafrindashvili, another «Tsisperkantseli», noted about the artistic world of Nikoloz Baratashvili that «Baratashvili, the first of the Georgian poets, dared to look into the face of his soul... his poetry is a strange and haunting dialogue between the poet and his double...». Valerian Gafrindashvili considers Baratashvili's

immediate predecessor to be Davit Guramishvili, «the Verlaine of Georgian poetry, who recognized the cult of the Mother of God in his long-suffering life and left testaments that deeply remind us of Francois Villon's testaments» [4, p.594-596].

On the one hand, Besik Gabashvili (the line is ours – N.B.), on the other hand, the generation of romantics – Aleksandre Chavchavadze, Grigol Orbeliani, Vakhtang Orbeliani, Nikoloz Baratashvili would try to introduce a new measure and new rhythms, Akaki and Vazha would still want to find novelty within the framework of poetry., if they would be able to avoid the Rustveli's circle [5, p.30]. Researcher Temur Shavladze calls Baratashvili a «Georgian ecclesiastic» [6, p.331]. Revaz Baramidze in his letter «Observations on Davit Guramishvili's Poetry» quotes Dmitri Likhachov - «It has been established for a long time that the fusion of the poet's personality and his poetry begins from the Romantic period» and, in turn, notes, We still see the merger with Guramishvili» [7, p.200].

The combination of poetry and personality is an important point, which, of course, manifests itself with special depth in romanticism, but the precursors of the above can be found in Georgian poetry not only in the brilliant lyrics of Guramishvili, but also in the multifaceted poetry of Besik.

Elguja Maghradze noted: «In our literature, many people think that Nikoloz Baratashvili is alone, many people think that this poet is a strange phenomenon and that the feelings and thoughts expressed in his poems did not originate on the soil of Georgia. «Whoever says this should read the poems of Grigol Orbeliani, Mikheil Tumanishvili, Vakhtang Orbeliani» [8, p.354].

Ilia Chavchavadze, the first discoverer of Nikoloz Baratashvili's poetry, was categorical: «Baratashvili is an orphan example, an orphan because he is alone in our writing, he has neither a predecessor nor a follower» [9, p.198].

Against the background of different points of view, we think it is important to observe the allusive-reminiscent «meetings» of Nikoloz Baratashvili and

Besik, rightly recognized as the peak of Georgian romanticism.

We think that one of the poems of the «Garden of sorrow», «I understood your fault», is the inspiration of Baratashvili's lyrical narrative «The Hyacinth and the Pilgrim».

The poem begins with a cascade of accusations, we will repeat that David Guramishvili referred to the savior as «David's rose» The above-mentioned syntagm is original and the archetype is not sought, according to the researcher Tite Mosia.

The rose loved a loved one who was strong by his own will (willingness, free will, God-given freedom of choice), constantly excuses himself in vain, but delays regret (are tears only consolation?!). Is it harsh to warn or predict.

The phrase «old debt» from Besiki also redirects us to the pearl of the Georgian hymnography: «Who paid the debt to Eve...» – Borena Dedoplis's incantation of the Virgin Mary highlights one of the essential concepts of the hymnography - Mary will «pay the debt» to Eve. – Eve gives birth to sin, Mary – redeemer of sin.

The quote, we think, is exegetical - the cultivation of a rose by «fields» (i.e. in abundance) should be a parable of the «choice of the few» (a rose cannot/will not be picked in a field, there are weeds in the field – scum), and «another path and other forces» is spiritual service, spiritual sacrifice.

Pilgrim's words/plea are truly heart-wrenching - «I have heaven as a hiding place, I had a place to live» - i.e., once a respected person «is not in a mirror and a face, but face to face» contemplated a rose - in heaven (it is interesting that this paradigm-parable of the cult of postmodernism In the prose of the author, Jorge Luis Borges, it is also relevant - the rose that Adam saw in heaven («yellow rose») - n.b.) ... «Dwelling place» is paradise, which man has lost through his own foolishness.

«Son of the man does not have place to turn his face» is a sentence of the Savior.

«Where can the soul rest, where can I rest my head?»[10, p.68] – Nikoloz Baratashvili states in his

personal letter the futility of searching for his presence in the world in the words of the Savior.

Revaz Siradze in his letter «Beauty is clear, comes from heaven» noted: «In the poetry and letters of Nikoloz Baratashvili, in all the writings and philosophical writings of that time, thinking about the soul is very common. It is significant that this concept became actualized in Georgian thought at this time, although there is no direct contact with German philosophy. « [1], p.86] (for our part, we note that the «concept» of the soul has been relevant for us since the time of hagiography – N.B.).

In the finale of Besik's text, the «heartbroken» begs for pity (compassion, mercy, forgiveness).

The characters of Besik's text The Hyacinth, the Pilgrim, (nightingale) are invariably repeated/appear in Baratashvili's «Sumbuli and Scarcely».

Before delving into the actual poem, let's draw attention to the fact that Baratashvili (as well as Besik) refers to himself as a «pilgrim», for example, in a card written to Maiko Orbeliani («Come on, Maiko, take these poems as mine, I know that the reader will conjure up many of them with the boyhood of happy days and you will pity your dear brother» [10, p.69]).

The poem is a dialogue between «The Hyacinth and the Pilgrim».

He learns the history of the hyacinth with few questions, he is amazed and tired by what he saw and realized that somewhere the delicate fragrance of the beautiful flower disappeared and rose, the pleasant color.

«The Hyacinth tells him that the reason for the above is the separation between the «heart of the motherland», «the right flower» and his nightingale («my nightingale», specifies the flower). Tired, she worries that the nightingale, returning to the beautiful evening in May, sings to the sound of life again, but «closed» in the dark and sad space, «The Hyacinth will no longer see her shepherd.

Pilgrim, as if trying to comfort you, a person preserves/protects your beauty, neither the sun will burn you, nor the cold will hurt you (cf. «Heat burns, frost hurts, ulcers hurt twice» by Rustveli).

«The Hyacinth explains to the poor that neither the «big-beautiful» house nor the «dense air» (cf. «Cold-dew air» by Besik - n.b.) will make him happy, because the sound of the life-giving, cold spring will no longer be heard (cf. «The spring of life», from the holy waters of yours» - in Baratashvili's poem «My Prayer» - N.B.), in the morning, the dew of life does not fall on the heart, the cool breeze does not waver, and the blackberry bush does not shade it from the sun's rays.

Scarce harsh winter reminds a flower, merciless death in the frost (cf. Mallarmé's swan, waiting for death in the «royal frost» («swan») - n.b.).

«The Hyacinth 's answer is a treasury of wisdom:

«Hey, dear, everything in the countryside has a time and an end,

But I'm sorry that I'm taking it too soon!

Nature does not die with winter; it grows with sadness -

To part with his fortune, spring...» [10, p.30].

The only thing Hyacinth dreams of is to once again spread the field with sea turf while seeing «his nightingale». In the final stanza of the dialogue between «The Hyacinth and the Pilgrim», The Pilgrim decides to look for «his flower» - this flower was also separated from the «native field» and maybe, he too will be pinched by a merciless hand, he will never again feel its fragrance, «relentless...»

Despite the external similarities, the context and concept of Baratashvili's poem written in 1842 are different.

In Besik, Satrfo (rose) is separated from the lover willingly, moreover, in the outer space, it is not the rose, but the lover, The Hyacinth is only a mediator between the intimates, while in Baratashvili, the central characters are sumptuous and scarce, their dialogue is the axis of the text.

The nightingale (Sumbuli's lover) only startled in the poem.

Grigol Orbeliani describes Baratashvili's wife, Ekaterine Chavchavadze, with the metaphorical name of «Tsinandli 'sRose» [12, p.68].

With Baratashvili, the concept of getting rid of the «homeland heart», parting with the estate is crucial (obviously, on the exegetical level, the homeland is heaven, but we think that in a specific context it should mean parting with the earthly inheritance here (an echo of the 1832 conspiracy, the sadness of Catherine's marriage).

First it is written «The Hyacinth and the Pilgrim», then - «Tomb of King Irakli», and finally - «Fate of Kartli... At first glance, there are conflicting views as if expressed by the poet, but an observant eye discovers that the position of the poet - the fighting Georgian spirit does not change anywhere.

The Hyacinth suffers from loss of freedom. Baratashvili, standing at the grave of King Erekle, is more mysterious to the knight king, he looks more towards the spirit of Georgian chivalry, he reminds Georgian more of a great ancestor than a subjugated-fallen estate... In this sense, Georgia still has a lot to discover, says D. Bitsadze in the letter «Beyond the blue kingdom of the soul.»

**Main Discussion** The paradigm of the captured nightingale also appears in the final passage of Baratashvili's Chrestomath poem: «What kind of honor does the gentle nightingale have?! He is captured in a cage...»

We think that the contextual gathering/»meeting» of the «Pilgrim», «Hyacinth», and «nightingale» indicates the influence of Besik's poetry on Baratashvili.

Researcher Temur Shavladze writes about the essence of Baratashvili's spiritual and physical closeness, «it did not have any importance for him where to go, he would not be able to find enough space for himself anywhere» [6, p.333].

While discussing the essence of Baratashvili's wayfarer, Ilia wrote:

«What was he running away from?» Where would [Baratashvili] be attracted? ... He flees from the unbelief with the mind, the reluctance with the heart, the indignation and disintegration of the mind and life, which fell like a spear tip on the heart of an enlightened person, from the mind of a person who is confused to the

core with doubt, restless and always searching for the truth» [6, p.180].

Mose Gogiberidze, while analyzing the brilliant reflection of spiritual closeness – «Merani», noted that «the meaning of the poem is a pantheistic cosmopolitan chorale, the harmony of which, burdened and disturbed, awakens a person to the height of national identity and patriotic self-awareness... The last great poet of ancient Georgia wrote with a pen drawn in the gall of «Merani «lines (of epochal meditation)» [1, p.185].

The researcher considers Baratashvili's character - the protagonist of «Merani» to be the Georgian double of Goethe's Faust.

We think it is interesting and thought-provoking that different researchers refer to different authors as «the last great native of the ancient Georgian state»: Besik – Sargis Tsaishvili, Davit Guramishvili – Revaz Tvaradze, Nikoloz Baratashvili – Mose Gogiberidze.

Baratashvili's wayfarer/meager/pilgrimage is remarkably similar to Byron's, whose title of the main works emphasizes the concept of pilgrimage - «The Pilgrimage of Childe Harrold» (in the original it is «pilgrimage» (and not «journey») that is emphasized in «The Pilgrimage of Childe Harrold» – this is a reference to initiation). It is in this aspect that a banal journey differs from a pilgrimage (poverty, poorness).

Valerian Gafrindashvili in his essay «Notes on Lyric» noted, «Lyric is doomed to distant and secret ways, there is no reality here, only mysticism... There are no visible moments in Baratashvili's prosaic and poor biography, and his work must atone for the shortcoming of this biography» [4, p.595].

In addition to voluntary (spiritual) poverty, fate forced Baratashvili to become poor. According to Pavle Ingoroqva, the exile of the poet to Nakhchevan and Ganja was, in fact, an exile, because tsarism restricted Baratashvili's progress in every way – he saw in him the continuation of the ideas of the conspiracy of 1832 [12].

«Tears of piligrim» are «black thrush» with Besik (in the poem with the same title), irises are added to the rose – a group of beautiful flowers:

«The harbingers of the coming of spring, the harbingers of roses and irises,

Tellers of other flowers and other stories» [13, p.18], it seems that Besik also shares the fixed quote regarding «news» in Mamuka Baratashvili's chrestomathy «Chashnik», which (we will repeat) is specially transcribed by Sargis Tsaishvili: «Who were good poets, they recited stories» [14, p.160].

Iris appears as a prominent flower in Baratashvili as well.

Baratashvili's poem «Nightingale on a Rose» (1834) seems to be a reflection of one of the stories (stories) of the «Garden of Sadness». The following «story» is paraphrased in the five-stanza text: a nightingale sitting on a rose branch whistles to a beautiful loved one, a heartbroken one addresses it like this - «tormentor» (both Besik and Baratashvili constantly emphasize the «painful» aspect of love), my sorrow lies here on your petals, I wait for your petals to open.

The text presents the construction «your slow spreading» [10, p.4] («spreading slow» should be «quiet», «slow», «unhurried», in the dictionary of Saba there is a definition: «slow spreading - quiet».

Baratashvili, in whose chronotope «grief» has a special weight, paints an unforgettable landscape – the dark night covers the floodplains, a slow breeze blows, the moon appears and a rose spreads its fragrance.

A melody is attached to the landscape – «The nightingale was barking».

A tragic overtone will be added to the «story» - the nightingale will be disturbed ... (cf. the concept of vigilance in the Holy Scriptures, in the parable of the ten virgins) and when the joyful singing of the birds in the mountains will wake up the loved one, «he saw the rose withered»...

«The sign of the petals of a rose, the time ... of a meeting» is one of the chrestomatous quotes of «The Panther». The date with Baratashvili was not/couldn't take place - while the nightingale was sleeping, the rose was blown away.

A heartbroken nightingale with tears in her eyes calls out to another winged, gather around, have mercy



on me (cf. the call of the loved ones to Besik by the heartbroken loved one - see above).

The monologue of the nightingale is sad, from dawn to dusk (Rustveli's word), not saving life or singing, I didn't even understand the «difficulty» of the «small departure» - «I wanted to spread a rose, I didn't think about crushing it»...

The finale of the poem offers us a different point of view - Baratashvili points out that life is mortal («Divine affection» is immortal).

Love is also tragic in the poem «Ketevan», where, as can be seen from the context, «cruel» was jealous of Ketevan's and «Amilbari's» closeness, the slander changed the son's attitude towards the woman who will end her life by suicide - she will drown herself in Xan.

The passage of Ketevan's monologue is interesting for us:

«Dear, I feel relief when I know that other place exists»,

I am simple and humble, who always waits for you»

The chronotope of the world is replaced by the chronotope of eternity (cf. Byron's poem «If that high world» [15, p.174] («If that high kingdom...»). The conceptual difference between the texts of Georgian and English romantics is created by the fact that Ketevan, He is sure of the existence of a fairy tale, while Byron's literary alter ego is doubtful.

Baratashvili will also drink the «wine of immortality» while looking at lover's earring.

«Baratashvili's soul had a love for the great, but he had a love for the miniature. His poem «Earring» may be the most intimate poem in world poetry, full of hidden passion and grace», Valerian Gafrindashvili wrote in the essay «Baratashvili» [4, p.598].

Levan Melikishvili remembers what Tato said at the party, «Ekaterina's playing with the earring has moved me, God's judgement, a man will not see anything better. «At first glance, a poem-miniature (according to Valerian Gafrindashvili's genre definition) sounds like the apotheosis of sensual love:

«Like a butterfly slowly feeding on a lily, beautifully curling it,

So the earring, the foreign earring plays with the ghost of its own.

The last line shows that the poem is not a banal injection of carnal beauty and a simple earthly trick - the poet talks about the enslavement of the earring's soul (and not the bug).

Associatively, a parallel can be drawn with the phrase «Praise of praises»: «You captured my heart, O my oppressor, with one glance, like one bead of your necklace» (Praise of praises 4, 9) [16, p.595].

Baratashvili's - refined - loyalty is reflected in the poems dedicated to Ekaterina (as Pavle Ingorokva believes):

«Earring», «Don't listen, lover», «To the daughter of Noble, piano singer», « I am happy to be with you», «lover, I remember», «A light rose in the east», «The color of the sky», «I found a temple», «Why do you complain to a man», «With my friend», «Your brokers curl up like a snake», «I dry my tears».

Not only the physical beauty of a beautiful woman is emphasized, but also the special talent of singing, high performing art of playing the piano...

Baratashvili emphasizes in every text that love is a spiritual state for him:

«With a beautiful voice, with a sweet song, airy, joy of the soul,

You look at me with my eyes, my heart and my heart and smile» («To the daughter of Noble «).

«The sound of the instrument, of the slow harp, of the soul. «

And the language of the beautiful makes my heart sing» («Na, piano singer»).

An oxymoron is created this time by the mention of joy and plague.

When an earthly woman separates the worldly space of lover and reveals the supernatural, dispels the divine essence of love, she appears in the poem «I am happy to be with you»: «You are like a May day with a smile, I see heaven in your eyes»...

The quote will echo the overtones of «Praise of Praise», Dante's «Divine Comedy», Guramishvili's

«Zubovki», earthly love is revealed/represented as a projection of «the heavenly thing».

(Pavle Ingorokva points out that the poem is not original, a paraphrase of a Russian romance sung by Natasha Rostova in «War and Peace» to Mozart's tune («I am so happy to be with you»)).

«Baratashvili made the beauty of the soul an object of admiration more than the beauty of the flesh... he sanctified love, worshiped spirituality in love more than carnality», noted Ilia [9, p.189].

A brilliant connoisseur of the Holy Scriptures, Baratashvili said that «all flesh is dry and every glory is dry - like a flower is dry» The plow will mow it and the flower will fall» (1 Peter, 1, 24).

A highly interesting perspective is offered by the poet in an untitled poem (provisional title - «lover, I remember your eyes...») - describing eyes shining with beautiful tears (not beautiful eyes shining with tears, but eyes with beautiful tears. «Beautiful» is the definition of tears - N .b.), the silent bagen hide Khvashiad. Karib realizes that this tear is special (isn't it called «beautiful» by chance):

«...Soul, he didn't shed a tear for this village,  
Your sad face did not look like a physical one.

Pilgrim realizes that Lover foresees his spiritual orphanhood and wipes himself beforehand with «strange» (unknown, unknowable, mysterious) tears (we remember the passage from «Abo's tortures» - Abo foresees the inevitable end, he sees a strange vision - how he himself will take away his own dead body).

It is important to refer to lover with «soul» and emphasize the non-earthliness of the loved one, the kind of «non-realization»

Also significant is the face of Lover - Baratashvili is also a character in «Garden of Sorrows» and the real (or imagined) beautiful lover is also in the same space.

The shedding of tears in a stranger's gaze reminds one of the eyes of misfortune and past happiness and threatens the loved one to bring «the days of eternal bliss» to him...

The poem is also an apology for «the color of the sky» unearthly» (unworldly color). Even at the blue gaze of the

eyes of an earthly woman, the poet/friend melts into the sky, the sky-filled color calls to the blue ridge and casts a longing thought - «melted with attractiveness, I will join the blue color», to cover even his body with celestial dew...

Baratashvili, if we recall the line of his own poem («Evening at Mtatsmindaze»), can be called a poet - «gazing at the sky with rapture», created on earth, in the world. In the poem «Think by the Mtkvari» «eyes are running far, far, in the sunset of the sky. «

It is interesting that in the dictionary of Saba, the most authoritative encyclopedist for Besik, Baratashvili's least favorite color - blue, blue is defined as «the body of the blue sky».

Baratashvili's exorcism in the world is marked by a sign of high melancholy (Byronic «world sadness»), and although he says, «It is not fit for a man to be like the living dead, to be in the village and not take care of the village», obviously, the above does not mean attachment to the world.

«village» is not the village that the apostle Jacob explains: «The love of the village is the enemy of God; whoever wants to be a friend of the village will become an enemy of God» (James 4, 4)

«Here in the countryside, our calling is materialistic world, so who shares only materialistic world, they become God's enemies at once, because he treats the divine in a useless, negligent and arrogant manner...

God, who loves the human soul, is suspicious of the village. The Lord loves him not simply, but - with a suspicious passion, because the beloved creature should not be attracted by the village, should not be carried away by the village» [17, p.244].

God and the village are considered as antonymous concepts in the Holy Scriptures, but, at the same time, «there is a God from the village that fills with essence and the village that is inseparable from the village».

According to Teimuraz Doiashvili's highly significant observation, «Baratashvili's lyric moves between the two wonders that filled Immanuel Kant with astonishment and awe - the starry sky («Evening on Mtatsminda») (we would add «Merani» - n.b.) and the moral law in a person

(«Thinking by the Mtkvari»). It is perceived as a part of mental-spiritual activity» [18, p.41].

In the biography of Nikoloz Baratashvili, Iona Meunargia examines the memory of Konstantine Mamatsashvili, according to which the residents of Tbilisi used to spend their time «having dinner together, gatherings in the evenings sometimes with Nikoloz Baratashvili, sometimes with Levan Melikishvili, sometimes for dinner at a bar in the outer district), a friendly dinner and after dinner - a walk in the moonlight. At night in the streets and sometimes in the streets» [2, p.28].

Obviously, the garden here is a real topos, not a paradigm.

It can be perceived as an artificial parallel, but, from a certain point of view, associatively, the chronotope of Baratashvili's chrestomathic poem «Evening at Mtatsmindaze» is similar to Besik's «Garden of Sadness» - Mtatsminda is also a garden of sadness - «places... thought-provoking, deserted and unspoiled», which are covered and beautified by the heavenly snow, are surrounded by mystery («mystery»), amazing «sight» captures the gaze - «a beautiful valley spread out to the bottom» is sad They spread it like a tabla to a holy one and like a hymn to a grateful one, they spread the smell of you» [10, p.7].

Nikoloz Baratashvili/poet's lyrical couplet emphasizes his bilious, sad mood, walking on the «dark» (dark) rock paths, meets him like a friend on a quiet evening, because he, like him, «was sad and sad!»

If Besik's mystical feeling is wrapped in the shroud of allegory, in Baratashvili, the village and the supernatural are presented as essentially opposing spaces without any parabola - behind the visible sky, the invisible sky is the shadow of worldliness, the veil of worldliness. Seeing the azure sky, the poet/protagonist longs for the eternal abode, the eternal station, and dreams of «resting» here in vanity (in the poem «My prayer» is a plea - «Give me a cozy station»).

According to the «Biblical Encyclopedia», the word «heaven» is interpreted in the Holy Scriptures with different meanings - even the visible sky tells us about

the Lord, it amazes our eyes with its beauty, grandeur and harmony. The heavens and the earth are an invisible, non-existent world, there is a special place of God's omnipresence, His order, the company of angels also reside here, from this sky the Lord descended to the earth, ascended there and will return from there to judge the living and the dead.

According to John of Damascus, the Holy Scriptures distinguish between «sky», «sky» and «sky of heaven».

Philosopher Kakha Katsitadze's letter «Solomon Dodashvili and Nikoloz Baratashvili» cites the point of view of the German thinker August Schlegel: «The highest wisdom (the Holy Scriptures - N. B.) teaches us that humanity has lost its homeland due to a great mistake. Thus, the purpose of his earthly existence is that he should aspire back - to his lost homeland, where a person relying on himself is unable to reach... This is where the longing of the poetry of the new age to connect these two worlds - the sensible and the supersensible, between which we move».

He considers Yona Meunargia Baratashvili's «heavy, fourteen-twenty-syllable poem» as the «interpreter (representer) of the burdened soul» [2, p.67], which is especially emphasized when talking about the poet's versification.

According to Besik, the most essential tone/overtone of Baratashvili's poetry is «Affection» we mentioned above that May is also a relevant, often mentioned month in Besik's poetry).

Baratashvili's love is characterized by universality, it is love for the whole universe and not only for a specific love (like the love presented in Akaki's «Praise of Praise»).

In another passage of the poem, classical paradigms appear, equally significant for the poetry of Besik and Baratashvili:

«Follows the moon as a lover, the only star for itself «

This star is probably the sparkling star of the sky which appears first in the sky at dawn and disappears last.

«Baratashvili's stars are the holiest stars ever» Valerian Gafrindashvili wrote [4, p.595].

Aleksandre Baramidze draws attention to the fact that in the poems of the Kremenchug cycle, the stars that were shining above the poet's head, were the ones, which were called «black stars» [7, p.19].

In the poem «Ar Ukizhino satrfoo...», the poet announces a cherished dream:

«I want to be the sun to cover my days with rays, ...  
I want to be a star, at dawn»

Marcus Aurelius in the seventh book of «Thoughts» noted: «Observe the movement of the stars as a participant in their flight, and constantly think about the transition of the elements into one another, because such representations cleanse the soul from the earthly peak».

Valerian Gafrindashvili writes about Baratashvili, «He is always on the edge of a double existence, he experiences time as a nightmare, bound to the ground, like Mallarmé's snow swan, he melts into the immensity to be stripped of his temporary clothes (from his body - n.b.) and to shine with the angels in the beautiful ether» [4, p.597].

«The sadness of the heart», according to the poet's belief, will be comforted in the calm evening of May, «that the sunny morning will dawn and it will enlighten everyone in the twilight»

Basic overtones in the poem «Tano Tatano» are classic:

Baratashvili's reflection of Besiki's «Silent caress» is a quote from the poem «even silence will be considered a prayer to you! « [10, p.21].

With Besik there is a silent allergy, with Baratashvili - a silent prayer.

«Kekela» from Besiki is a parabolic name of lover, the connotation is positive (cheerful), with Baratashvili (in the poem «my friend»), «kekela» is a synonym of unstable.

The metaphor of hair (Dalal-Kaves) is a snake in both poets, in Besik's hair wraps around Satrfo's crystal neck, in Baratashvili – on his chest.

«Ashiki» and «Adavisheben» highlighted by us with Baratashvili are metaphors of Eastern-Sufi poetic arsenal.

Both poets worship physical beauty, which, according to Baratashvili's understanding, is a «talent only of the flesh».

Besik's «Tano Tatano» is an apologia for visual beauty - a portrait of satrfo is drawn, an unearthly beauty - a foreign body, a heart-warming body, vermischaris dalalkavs, monstrous eyebrows-lashes-eyes (in the mentioned context, «monstrous» is not out of place at all.

**Conclusion** We think it is a direct allusion to the biblical quote - «You are beautiful, like a camp prepared for war» - i.e. - terrifyingly beautiful - n.b.) «Orange» (also by analogy with «praise of praise»), killer arms, severed fingers...

In the final passage of the untitled poem «I hide my tears», Baratashvili also delivers a speech to Affection:

«How can I not praise the god of Affection! He joined all the good ones -

The soul breathed the talent of heaven into the world» [10, p.37].

Although Baratashvili knows that «beauty is only a talent of the flesh», beauty «blows» the soul with «the talent of heaven»

The duplicity of love is established with both poets.

With Besik, an oxymoron is created by sweet and bitter, with Baratashvili – consolation and (and) burning, enlightening-revealing (the quote will redirect us by association to the chrestomathous lines of Aleksandre Chavchavadze – «Why should a wise man shake hands with him and why should a nightingale be moved to pluck a rose because of him?!» - here is also a classic arsenal. The Eastern concept of love is pedaled by the word «Arabita» emphasized by Rustveli (although the magical, irrational, «manual» essence of love is also emphasized in the Western three-way semantics (for example, in «Tristan and Isolde», «Romeo and Juliet»)) (coincidentally, Stendhal also wrote, the archetype of true love The search is in the Arab Bedouin's tent).

«Once I see you, I will add a thousand years» («tano tatano»), the basic is given to Lover, and here the phrase can be understood both in the literal sense and in the exegetical sense – «A thousand years, as if it were one day»



«I, too, fell upon the slayers of the village...» («I will save the garden of sadness» // «Woe to the one who falls into the hands of your piercer» («Soul evil») ...

«Heal the sinner, Queen» («Praise of the All-Holy One») [19, p.296]// («Prayer»).

Besik's feelings in Kremenchug [19, p.294] seem to be a direct prediction of the feelings reflected in the cards written by Baratashvili from Nakhchevan-Ganji.

In the epigraph of Besik's poem the Sardar is addressed by

Pilgrim (the poet's lyrical double), «the bearer of distant foreign communities, ... the owner of tears of blood» [19, p.207] - // The concept of «Meran» directly echoes the above.

The addressee and the addressee are the same in the poem «Ats Aja-Kenvit», «Where the Pilgrim gathers and licks (is/exists and licks) dirt, dust and licks» [19, p.209].

Valerian Gafrindashvili wrote, «Baratashvili poisoned healthy Georgian poetry with the poison of suspicion, and we can call him the first decadent of our poetry. He invented melancholy in Georgian poetry» [4, p.15].

Valerian Gafrindashvili's established opinion can be found in Ilia's chrestomathy letter («Letters on Georgian literature»): «When this voice is mysterious, in the first (from the beginning - n.b.) Weak, gradually growing stronger, and the earpiece completely subjugated him, he learned that the voice was not his guardian angel, but an evil spirit, which confused the pure intentions and killed the boy's blind faith, At the same time, the mysterious voice belongs only to the one who «has fire in his soul and sea in his heart», as Baratashvili himself says about Napoleon» [9, p.191].

Besides Besik, Nikoloz Baratashvili is also the author of a lyrical poem. As in Besik's works «For Aspindzi» and «Gray Battle», the backbone of the plot of Baratashvili's work is the description of the battle of Krtsanis and the interpretation of the results in terms of the problem of political orientation of Georgia.

Regarding other wars, Nikoloz Baratashvili wrote to his uncle, «It is a shame that in such horrors [transliteration is Baratashvili's - N. B.] Poetry did not

wake up» [10, p.82] (referring to the centuries-old campaign of the Russian Empire in the North Caucasus and Baratashvili's own request to his uncle - «Try to sign me to Rennenkamp»...).

The pathetic lines of «Bedi Kartlisa» were inspired by Platon Yoselian's narration, Zaza Abzianidze notes in his letter «Nikoloz Baratashvili» [20, p.4].

### References:

1. Gogiberidze M. *Rustaveli. Petrarch. Preludes*. – Tb., **1961**.
2. Meunargia I. *Takhzulebani*. – Tb., **2010**.
3. Tabidze T. *With blue earrings*. – Tb., **1916** (1990).
4. Gafrindashvili V. *Baratashvili in the book Poems*. Poems. Translations. – Tb., **1990**.
5. Chkheidze R. *Georgian writing through eye movements*. – Tb., **2015**.
6. Shavladze T. *Why does the heart have this silent bile?* (Nikoloz Baratashvili), Journal «Head». – N1. – **1987**. – P.331-338.
7. *Baramidze et al. History of Georgian literature*. – Vol., 1987.
8. Katsitadze K. *Solomon Dodashvili and Nikoloz Baratashvili*, «Literature and Art». – N1. – **1990**. – P.51-62.
9. Chavchavadze I., *Letters on Georgian literature in the book Selected works in five volumes*. – Vol.3., **1986**.
10. Baratashvili N., *Poems, letters* («Palitra L» series «My Favorite», Vol. 48). – Tb., **2012**.
11. Siradze R. «*Beauty is clear, coming from heaven...*» (Nikoloz Baratashvili). – Tbilisi: Mnatobi. – N6. – **1986**.
12. Ingoroqva P. *Nikoloz Baratashvili, Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli*. – Tb., **1983**.
13. *Besik in the book «Saunje of Georgian Writing»*. – Tbilisi, **2011**. – P.8.
14. Tsaishvili S. *Life and work of Besarion Gabashvili*, Georgian Literature. – Tb., **1990**. – P.59-72.
15. Byron G.G. *The Poems*. – M., **1988**.
16. *Encyclopedia of the Bible*. – Tbilisi, **2021**. – Vol.4.
17. *Толковая Библия, Комментарии на все книги Ветхого и Нового Завета*. Кн.3. – С. – П., **1911-13** (reprint).
18. Doiashvili T. «*But because*» (Kant - Karamzini - Baratashvili), Journal «Georgian Literature». – N11. – 2006. – P.40-41.
19. *Besik in the book «Georgian Poetry – Teimuraz the First, Archili, Vakhtang the Sixth, Besik»* («Family Library» series). Vol. 9. – Tbilisi, **2010**.
20. Abzianidze Z. *Nikoloz Baratashvili. Literary Georgia*. – **1995**. – December 15-22. – P.4-5.

Mikhaeil Khutsishvili<sup>1</sup>, Miranda Todua<sup>2</sup>  
Sokhumi State University<sup>1</sup>  
(Tbilisi, Georgia)

## EPISODIC ISSUES «IN THE LIFE OF ST. DAVID GAREJELI»

### Annotation

*One episode of «the life of Saint David Garejeli» is discussed in the work, in which it is narrated how Saint David Garejeli (6th century) converted to Christ an unrighteous man named Bubakr, who threatened to kill David, but after a miracle performed by David, he turned to Christ.*

*From the work, we can see that David speaks to Bubakr in Armenian, which indicates that Bubakr is Armenian. But the author only hints about the Armenianness of this person and does not say it directly. In the present work, the attention is focused on the fact that in the Middle Ages the word 'Armenian', along with the ethnic one, also had a confessional meaning and that it was also used in the meaning of Monophysite. The authors of the article express the opinion that in the previous text, which the creator of «Life of St. David Garejeli» (10th century) relied on when writing his work, Bubakri was presented as a person of Monophysite confession. The text showed that the Monophysite was going to kill the holy monk and he changed his mind only after Bubakr and his son were cured of their illnesses by this monk.*

*According to the authors of the article, as Monophysitism was presented in a negative context in the Bubakr episode, the creator of the new monument about St. David Garejeli did not mention the word «Armenian» at all. After the church split between them, they tried to repair the broken relationship, and presenting Monophysitism in a negative context would not contribute to the improvement of this relationship.*

*Bubakr is presented as a positive person in the monument, it is shown that he showed strong faith in God and became a true Christian.*

**Key words:** David Garejeli, confession, Armenianness, Monophysite, Diophysite.

Михаил Хуцишвили<sup>1</sup>, Миранда Тодуа<sup>2</sup>  
Сухумский государственный университет<sup>1</sup>  
(Тбилиси, Грузия)

## ЭПИЗОДИЧЕСКИЕ ВЫПУСКИ «ИЗ ЖИЗНИ СВЯТОГО ДАВИДА ГАРЕДЖЕЛИ»

### Аннотация

В произведении обсуждается один эпизод «Жития святого Давида Гареджели», в котором рассказывается о том, как святой Давид Гареджели (6 век) обратился ко Христу несправедливого человека по имени Бубакр, который угрожал убить Давида, но после чуда, совершенного Давидом, он обратился ко Христу.

Из работы мы видим, что Дэвид говорит с Бубакром по-армянски, что указывает на то, что Бубакр армянин. Но автор только намекает на армянство этого человека и не говорит об этом прямо. В настоящей работе внимание акцентируется на том факте, что в средние века слово «армянин», наряду с этническим, имело также конфессиональное значение и что оно также использовалось в значении монофизит. Авторы статьи высказывают мнение, что в предыдущем тексте, на который опирался автор «Жития св. Давида Гареджели» (10 век). Бубакр был представлен как человек монофизитского исповедания. Текст показал, что монофизит собирался убить святого монаха и передумал только после того, как Бубакр и его сын были исцелены этим монахом от своих болезней.

По мнению авторов статьи, поскольку монофизитство было представлено в негативном контексте в эпизоде с Бубакром, создатель нового памятника святому Давиду Гареджели вообще не упомянул слово «армянин». После церковного раскола они попытались восстановить разрушенные отношения, и представление монофизитства в негативном контексте не способствовало бы улучшению этих отношений.

Бубакр представлен в памятнике как позитивный человек, показано, что он проявил сильную веру в Бога и стал истинным христианином.

**Ключевые слова:** Давид Гареджели, исповедание, армянство, монофизит, диофизит.

Михаил Хуцишвили<sup>1</sup>, Миранда Тодуа<sup>2</sup>  
Сухум мемлекеттік университеті<sup>1</sup>  
(Тбилиси, Грузия)

## «ӘУЛИЕ ДЭВИД ГАРЕДЖЕЛДІҢ ӨМІРІНЕН» ЭПИЗОДТЫҚ ШЫҒАРЫЛЫМДАР

### Аннотация

Шығармада «Сент-Дэвид Гареджелідің өмірі» атты бір эпизоды талқыланады. Сент-Дэвид Гареджели (6 ғасыр) Дәуітті елтіремін деп қорқытқан Бубакр есімді әділетсіз адамды

Мәсікке қалай бұрғаны туралы айтылады, Бірақ Дәуіт жасаған ғажайыптан кейін ол Мәсікке жүгінген туралы айтылады.

Шығармадан біз Дэвидтің армян тілінде Бубакрмен сөйлескенін көреміз, бұл Бубакрдың армян екенін көрсетеді. Бірақ автор тек осы адамның армяндығына нұсқайды және бұл туралы тікелей айтпайды. Бұл жұмыста орта ғасырларда «армян» сөзі этникалық тілмен қатар конфессиялық мағынаға ие болғанына және оның монофизит мағынасында да қолданылғанына назар аударылады. Мақала авторлары алдыңғы мәтінде автордың өмірі туралы пікір айтады. Дэвид Гареджели» (10 ғасыр) өз жұмысын жазу кезінде сүйеніп, Бубакри монофизиттік конфессияның адамы ретінде ұсынылды. Мәтін монофизиттің қасиетті монахты өлтірмек болғанын және ол Бубакр мен оның ұлын өз ауруларынан сауықтырғаннан кейін ғана шешімін өзгерткенін көрсетеді.

Мақала авторларының пікірінше, Монофизитизм Бубакрмен болған эпизодта теріс контексте ұсынылғандықтан, Сент-Дэвид Гареджелидің жаңа ескерткішін жасаушы «армян» сөзін мүлдем айтқан жоқ. Олардың арасындағы шіркеудің бөлінуінен кейін олар жойылған қатынастарды қалпына келтіруге тырысты, ал теріс контексте монофизитизмді ұсыну бұл қатынастардың жақсаруына ықпал етпес еді.

Бубакр ескерткіште позитивті адам ретінде ұсынылған, Ол Құдайға қатты сенім білдіріп, нағыз христиан болғандығы көрсетілген.

**Түйінді сөздер:** Дэвид Гареджели, конфессия, армян, монофизит, диофизит.

**Introduction.** There is such an episode in the life of Saint David Garejeli: David used to go to the edge of the rock and pray alone. One day «a barbarian came from a place close to Rustavi and started hunting». He chased his hunting hawk for one partridge. The frightened partridge sat down in the place where the monk was praying. «The barbarian» came there, saw the monk, and asked him for his identity. At this point in the text, we read that David: «Answered him in Armenian: «I, a man, a sinner, a servant of our Lord Jesus Christ, and I implore His mercy so that all my sins may be forgiven me. He then told the hunter to leave the partridge alone because the bird had come to the monk to save his life. Hearing this, the barbarian replied and said, «I want you to die, and how can you save the partridge from death?» David replied that he could not kill him or his partridge. Hearing these words of the monk, the barbarian, riding on a horse,

raised his sword against Saint David. And at that moment, when he wanted to swing his sword and strike, he inadvertently froze. Then, they say, the barbarian realized his wickedness, dismounted from his horse, fell at the feet of the monk, and begged with tears for the forgiveness of his sin.

David had mercy on the «barbarian» and prayed to the Lord to heal this man: «Give us Thy grace and mercy and heal him and let Thy name be glorified», and after these words he was healed, Barbarian, with hot tears, prayed to the holy monk for a son, lame on both legs. The monk said, «Go, and if God wills, you will see your son get well.» We read further: «And the man went with a joyful face, because he had hunted the prey, and when he came home, he saw his son limping along, and joyfully met his father. The man glorified Christ God!

The father thanked God, and then asked: «What time did my child get healed?» They answered him: «On the third day he got out of bed and jumped around like a rabbit.» It was then that the man remembered that three days ago the monk had told him: «If God wills, your son will recover.» Everyone thanked the Lord.

The next day, the «Barbarian» came to David with a big gift, along with his healed son and two other sons, and said: «Truly, I have found you a healer of soul and flesh. And now the child is standing in front of you. , he was legless, and today he is healed and unharmed by your prayers, and these two sons of mine I brought before your holiness so that they can touch your robe and be blessed by you. Then David Garejeli laid his holy hand on him and said: «May God, who blessed Jacob, bless you and your children throughout life.» After that, we find out what the name of the Barbarian was. The narrator of the life of Saint David informs us that «Bubakr ordered the slaves (that was the name of the barbarian) to bring to the monk everything that he could get for him. And the monk gathered all the brothers, and they ate and drank until satiety. After the feast, David asked Boubakr, «What do you want to do in the future? Barbara begged David to baptize herself and her entire family: David told Bubakr to bring a gift to monk Dodo and to receive the blessing of christening from him: «Take some precious

gifts and go to monk Dodo so that he can share with the brothers who are with him and be blessed by them all you and your family too: «And he knows an honest priest and he should ask to him so that he can go with him and he will enlighten you and all your household». David accompanied the monk Lucian to Dodo, and he said the following to the priest: «Then Lucian stood up and told him to bring the priest along with him so that they would christen Bubakr and all his family.»

Then it is said that «Saint Dodo did it, as the monk ordered». After he was Christened, Bubakr built a church for the monks, that «the last saint and God-clothed Hilarion spread and blessed the church... This man, named Bubakr, is mentioned as «the son of light»' [1, p.234-236].

**Main Discussion** Korneli Kekelidze considered the monuments telling the story of Ioane Zedazneli, Shio Mghvimeli, and Evagre to be written by Arseni II (10th century; according to Korneli Kekelidze [2, p.955-980; 159-163; 532-537], Arseni is represented in some places as the bishop of Nekresi, which is why they sometimes believe that two different persons are named in the texts, but, as Mariam Chkhartishvili rightly points out, For Arseni, being from Nekresi does not exclude being a Catholicon.... [3, p.22-23]. According to Korneli Kekelidze, the above-mentioned monuments depicting the life of the Assyrians are constituent parts of one work, which is evident from the fact that the story of Shio Mgvimeli is included as an organic part in the story about Ioane [2, p.536], «In the life of Shio and Evagre». It tells about the death of Ioane (due to the mentioned circumstances, these monuments were considered as constituent parts of one work by Ilia Abuladze, Enrico Gabidzashvili...). The organic part of the same work can be seen in «The Life of St. David Garejeli», - the author tells us about the life of John Zedazneli and other Assyrian fathers, after narrating one period of John's life, he informs us about other disciples and begins to tell about all of them in the same style, which creates the impression that the previous story It continues with the mentioned words (this circumstance has already been noted in science): «And the blessed and divinely enlightened father our holy Shio

came with the guidance of the Holy Spirit and settled in the west, namely in the capital Mtskheta» [1, p.217], «and the holy father David to discipline himself went in the desert and the waterless place» [1, p.219], in the same «The Martyrdom of St. Abibio of Nekreseli» is perceived as a constituent part of the work, giving the impression that it is also a continuation of the previous story: «However, there is a little bit more to mention the holy and chaste priest-teacher and martyr» [1, p.240]; Face of St. John Zedazneli is drawn in such a way that he remains the main character of the work even after death. What is St. John is «alive even after his death, and has boldness before God» [1, p.238], «in the life of St. Shio and Evagre» «where his body was buried, the earth shook violently» [4, p.228], and then the monks moved his parts to where John wanted. John leaves this world, but his presence is felt, and even if they do not mention him later when telling the life of the monks while reading the stories of David Garejeli or Abibo Nekreseli, the reader should still feel that the spirit of John exists with these monks. And while reading the lives of others, his face should be raised in readers' minds.

The «lives» of Ioane Zedazneli, Shio Mghvimeli, and Evagre, Davit Garejeli are referred to as archetypal monuments in science to the extent that they were the basis for other, metaphrastic, works. Obviously, this does not mean that nothing was written about the Assyrian monks before the creation of these «lives». According to Korneli Kekelidze, it is inconceivable that «for four centuries nothing was written about these fathers», according to him, «If nothing else, this is suggested by the words of Basil catholicon, who says that the reports on the miracles of Shio Mghvimeli told by others and others were found by me [2, p.162]; The fact of the existence of other books is confirmed by the words preserved in the text of the life of St. John Zedazneli, according to which «there are many miracles that have already been described» [1, p.198]; It can be assumed that all these different monuments were united by the catholicon Arseni and he did it in such a way that in this unified work St. John Zedazneli was presented as the main figure. The reader could clearly see that he was the



spiritual leader of these monks; That he would enrich the text with his words and separate references when combining the monuments, we think it is clear and understandable, although we also see that the «lives» are stylistically different from each other, which, naturally, should be explained by the fact that the works were written by different authors about different Assyrian fathers at the time. That's why when they were combined, the original style was clearly preserved... The study of the interrelationship of «lives», in general, and the investigation of the problems related to the texts, is a future task, this time the most important thing that comes under our attention is that the mentioned monuments narrating the lives of the Assyrian fathers do not resemble the ones created for the first time in the 10th century and, as the historical sources make it clear they must be based on other, older monuments... Let's look back to the episode of «Life of St. David Garejeli» in which the story of Bubakr's christening is told:

As we can see, David addresses Bubakr in the Armenian language, as if the text clearly and emphatically focuses on the fact that David answered Bubakr in the Armenian language: «He answered him in the Armenian language: «I, a man, am a sinner, a slave of our Lord Jesus Christ». One of the reasons for the address in Armenian seems to be that David wants to appease this man, whom he probably claims to have come as an enemy. It seems that Boubakr is Armenian by nationality, and it is this circumstance that determines the fact that David addressed him in Armenian.

The text does not explicitly say that Bubakr is Armenian, it seems that the author knows his nationality, but does not say anything about it, the word «Armenian» is not mentioned in this text. Why what should be the reason? In our opinion, the reasons seem to be related to confessional issues.

We have presented the situation as follows: we think that a circle has gathered around the author of «The Life of St. David Garejeli» who is trying to regulate the relationship between the two countries and wants to find some way to fix the strained relationship created between Georgians and Armenians after the church split.

As long as it will be possible to find a way and somehow warm up the relations, it is not excluded that such an attempt comes from both sides, that in some period of the 10th century beneficial trends for both countries appear, that e. i. They strive to regulate the relationship, and this is one of the main reasons why the narrator of the life of St. David Garejeli does not mention Bubakr's Armenianness; In the Middle Ages, the word «Armenian» had not only an ethnic, but also a religious meaning, this word also denoted denominationalism and served as a synonym for monophysitism. In the previous text of «Life of St. David Garejeli», it was told how this man promised to kill St. David, which he did not do only after the words of St. David first made him sick and then healed him. And, we think, if Bubarkh's Armenianess was mentioned, it would be presented in a negative context. The story that a Monophysite threatens to kill a holy monk and after a miracle happens to himself becomes a Diophysite and thus gets away from the darkness of sins, obviously presented Monophysitism in a negative context, and maybe because of this, the author avoided mentioning the word «Armenian». Maybe they wanted to fix the relationship and didn't want to talk about Monophysitism in a negative context, in our opinion, this should explain the main reason why the word «Armenian» is not mentioned in relation to Bubakr in «the life of St. David Garejeli». Although, as the monument itself indicates, the author, apparently Arseni, knows that Bubakr was an Armenian by nationality; Obviously, he would have learned from the previous text, he would have read there that an Armenian man promised to kill David, to whom David spoke in Armenian, that this man converted to the faith of the latter after he and his son were healed by the monk with his prayer; The word «Armenians», together with the ethnic one, would undoubtedly have a confessional meaning in that text. We thus explain the fact that the word «Armenian» is not even mentioned in the text in relation to Bubakr, despite the fact that the author of the monument obviously knows about his nationality.

By the way, it is felt that not mentioning this word has created an inconvenient situation for the author.

When something is written about a person who is still not christened in Orthodoxy, the reader should know what religion this person was before conversion: a Jew, a pagan, a representative of some branch of Christianity, or something else... It can be seen that he does not need to mention Bubakr's Armenianness or Monophysite, he cannot say that Bubakr is a pagan, because he knows that this man was not a pagan, and he cannot tell us what specifically caused Bubakr's irreligious behavior: being a Jew, paganism, heresy, or some other reason, and this puts him in an awkward position and creates a danger that the text will come out inaccurate. But we see that, by using a general term, the author achieves this situation at least to some extent. In order to find some explanation for Bubakr's behavior from a religious point of view, he mentions him as a Barbarian and, one way or another, manages to explain to the reader why Bubakr intended to kill Saint David, giving the text a more or less correct appearance. He says that this person was a barbarian before the christening, and he doesn't think it is necessary to clarify what Barbarian means. Which religion has this person? He thinks that the mention of «Barbarian» with a general meaning is enough to get out of a difficult situation. It is felt that this word was invented to get out of the awkward situation, which in this case is very general and cannot specify, in particular, which denomination Bubakr belonged to.

In connection with the above, the part of «Life of St. David Garejeli» draws attention, in which it is said that Bubakri was «one of the places related to Rustavi». «Related» is a term that refers more to ethnicity and, therefore, «related to Rustavi» takes the form of a somewhat strange expression. One gets the impression that the author starts talking about Bubakr's nationality, but does not clearly name this nationality. This part of the text also makes us think that the author does not want to mention the word «Armenian» and therefore moves the word to Bubakri's residence. He starts talking about ethnicity, but doesn't finish, he is going to say it, but he doesn't say it, we even get the impression that the author is playing with us - he hides it, but he points out what he wants to say; Perhaps the reason for writing in this way is

that the author tried to arouse the interest of the reader, perhaps that is why he uses such an unusual expression «Related to Rustavi». It is possible that the mention of «Relation» draws attention to ethnicity, but since it does not explicitly say anything about ethnicity, it prompts the readers to think for themselves about what nationality, and what place this man should be from. An impression is created that the understandable and knowledgeable people are still aware by the author that this person is Armenian, which will make it clear to many that he was an anti-Chalcedonian before meeting Saint David.

Thus, in our opinion, Bubakr's monophysitism must be deliberately hidden in the text of «Life of St. David Garejeli» and it must be caused by the desire to improve the relationship between the two countries. There will be other reasons: if in the period when the new text of «The Life of St. David Garejeli» was being written, the word «Armenian» was perceived by the people not so much in a religious, but more in an ethnic sense, if many of the people living in that period no longer understood that Bubakr's confessionalism was meant by it, Then, along with transferring this word from the previous text, the author would have to add explanations that this word also has a religious meaning. It would also be necessary to clarify that «Armenian» was meant the confession that does not recognize the human nature of the Savior and does not recognize the creed accepted by the Church of Chalcedon, and different definitions would take the text too far and complicate the text, the previous text would be changed too much, and, in addition to the fact that such explanations would not help to regulate the relations between the two countries. It would happen that the text would be damaged from a purely literary point of view, «The Lives of the Assyrian Fathers» for the most part has a clear, simple, and plain look, such a style of narration about them is established, and in some episodes, to deviate too much from this style, in general, to solve it in philosophy, would make the text more complicated and would not suit the text; If we assume that in the 10th century this word was mostly understood by the people only in an ethnic sense, and if we assume that the author did not want to impoverish its meaning,

then we can consider these facts as the reason for not mentioning this word in the text, mentioning the word without explanations would contribute to the impoverishment of its meaning.

Therefore, in our opinion, in the previous text of the «Life of St. David Garejeli» it was shown that David converted a Monophysite to Diophysitism, and if this is so, then the opinion expressed in science, according to which the Assyrian fathers were Monophysites and that in the monuments that tell about their lives, becomes even more doubtful. The traces of Monophysitism have been erased (see Kekelidze [5, p.34-44] ... about these issues). «In the life of St. Davit Garejeli», as we have seen, there is a mention of «the honest priest», who gives light to Brubakr. The priest had to perform the rite of christening, and therefore he asked David to send it to the monk Dodo. The words «honest priest» may simply mean that a decent person was needed to perform the rite of christening, although it is also not impossible that in the Assyrian circle they distinguished between honest and dishonest priests depending on which one was Chalcedonian and which one was not. (Assyrian fathers worked in an era when followers of different denominations could be found in the same circle for a certain period of time) and it is possible that a trace of this situation is preserved in the expression «honest priest».

Here we might be criticized and told that this episode of «the life of St. David Garejeli» could have been interpreted in a different way so that a completely opposite situation was presented; At first glance, the episode might be interpreted as David being a Monophysite, everything should be painted in such a way that David converted Diophysit to Monophysitism, or maybe we should think that Bubakr was an ordinary pagan and David converted him to Monophysite Christianity? At first glance, it is possible to assume that the reality was like this: Bubakri was a Diophysite Christian and Davit Garejeli spoke to him in Armenian because he himself was a Monophysite and by addressing Bubakri in Armenian he emphasized this very fact. i. In this case, we must consider that he was not afraid and acted bravely, even defiantly, he made it clear to the Chalcedonian who was standing in front that

he was an anti-Chalcedonian, and thus he showed great courage and loyalty to his faith, because of which Bubakr of Chalcedon promised to kill him, but God saved David, faithful to his faith. saved him, and then, when David miraculously healed Bubakr's son, Bubakr and his whole family also converted to Monophysitism; we can assume that in the previous text a picture was drawn according to which the Diophysite Bubakr was impressed by the Monophysite David Garejeli, due to which he became a Monophysite along with his whole family; Maybe this is reality? Why is it impossible that such a situation was presented in the early text, that Davit Garejeli was depicted as a faithful Christian of Monophysitism, maybe later the traces of David's Monophysitism were erased, however, because David addressed Bubakr in Armenian, this revealed the truth that Davit Garejeli supported the anti-Chalcedonian doctrine?

At first glance, it is not impossible that it is really so, but it only seems so at first glance, because in this case, the following question arises before us: if they wanted to erase something, then why did they mention the words «in the languages of Armenians» at all, should they have known, that the mention of the Armenian language would raise suspicions, it would create an opportunity to understand the text that the Monophysite was St. David of Garejeli, why did they create a dangerous situation by mentioning these words, they did not utter these two words at all, who forced them, why did they put themselves in a disadvantageous position?! It is very hard to believe that people who want to erase David's closeness to Monophysitism, who try to hide his connection with the Armenian Church, cannot take into account the simple truth that by mentioning the «Armenian language» they create a basis for a different understanding of the text, nor can we believe that they carefully remove the traces of closeness to the Armenian Church They get confused and don't even notice that, when they transfer the words «Armenian language» from the previous text, with such, one might say, careless action, they create a way to create an opinion about David's Monophysitism; No, if they wanted to erase the traces of closeness to the Armenian Church, we think

they would not have mentioned the Armenian language at all, would not have created a way to interpret the text differently, would not have written the words «in the language of Armenians»; It is also completely improbable that they copied these words from the old text due to carelessness, in our opinion, there is no reason to believe that they wanted to delete something in the description of the life of Saint David Garejeli. And it becomes conceivable that they avoided aggravation of relations with Armenian church circles, and this should be the main reason why they chose not to mention the word «Armenian» in the text at all; Since everything points to the fact that Bubakr's Armenianness was presented as stated in the previous text, which has remained only as a trace in the text we have, we think it is completely permissible to assume that Bubakr was a Monophysite, that he belonged to the Armenian Church; We cannot accept the idea that Bubakr was an ordinary pagan if he was a pagan, it is not clear why they had to hide it. The narrators of «The Life of St. David Garejeli» would say this directly, the word «pagans» is mentioned in «The Life of St. John Zedazneli» [1, p.211] and it would not be difficult to write it here either. If he was a pagan, they would have said so explicitly, so that the readers would not mistakenly think that he was a Christian of some direction. However, it seems that he was not a pagan and they could not call this word for no reason, everything points to the fact that Bubakr was mentioned as «Armenian» in the previous text, that E. i. He was a Monophysite Christian and, mainly because they didn't want to strain relations with Armenia, they didn't mention his Armenianness anymore, they hid his nationality and, therefore, - his confession, even when we were told that David addressed him in the «language of Armenians» and when They mentioned to us that he was «Related to Rustavi», they actually pointed out to us that he was Armenian, that he was of the Monophytic faith, a man named Bubakr, who first came to Saint David as a monk, and then became his follower. (We will say here that the name, Bubakr, seems to be derived from the Arabic AbuBakr: Abu Bakr... Bubakr.. This person may

have had another name either after his christening by David or before that).

Thus, our main conclusions take the following form: from the text of «The Life of St. David Garejeli» it can be seen that the person represented in this work - Bubakr was an Armenian by nationality, that is, a Monophysite, which was known by the author of the work, as is conceivable, the Catholic Arseni II, but he did not say it explicitly and only He told us this with hints, the reason of which must be that, in our opinion, Arsen's circle wanted to regulate the Georgian-Armenian relationship, and this regulation could not be helped by including the Bubakri episode in the work in such a way that Monophysitism was presented in a negative context; This must be due to the fact that in the mentioned episode we are not shown to which denomination Bubakr belonged. The analysis of the discussed episode gives us a reason to assume that there are traces of the history of conversion of the anti-Chalcedonian to his confession by Davit Garejeli of the Chalcedonian confession, and if this is the case, then the validity of the statement that the Chalcedonians were Assyrian monks, as most scholars believe, becomes more certain.

Bubakr is considered by the Georgian church to be among the persons who deserve great respect, he is seen as a person who was first in the darkness of sin and then came out into the light of goodness. The parallels with the gospel help us to see some aspects of this person's character. The text is written in such a way as to point us to the Gospel, based on the Gospel paradigms, the episode of the conversion of Bubakr and his family is narrated: When this man heard that Jesus had arrived in Galilee from Judea, he went to him and begged him to come and heal his son, who was close to death. «Unless you people see signs and wonders,» Jesus told him, «you will never believe.» The royal official said, «Sir, come down before my child dies.» «Go,» Jesus replied, «your son will live.» The man took Jesus at his word and departed. While he was still on the way, his servants met him with the news that his boy was living. When he inquired as to the time when his son got better, they said to him, «Yesterday, at one in the afternoon, the fever left him.»



Then the father realized that this was the exact time at which Jesus had said to him, «Your son will live.» So he and his whole household believed. Bubakr is compared to the father of a son healed by the Lord, both have a sick son at home, both are healed by the Lord from outside, both ask at what time the sick man was healed and they pay attention to the fact that it was at this time that, in one case, Jesus said, and in the other, the saint of Jesus, Healing words. Bubakr's whole family turns to God, just like the courtier. Bubakr is similar to the centurion mentioned in the Gospel of Matthew [6, p.47-53]. When Jesus had entered Capernaum, a centurion came to him, asking for help. «Lord,» he said, «my servant lies at home paralyzed, suffering terribly.» Jesus said to him, «Shall I come and heal him?»

The centurion replied, «Lord, I do not deserve to have you come under my roof. But just say the word, and my servant will be healed. For I myself am a man under authority, with soldiers under me. I tell this one, 'Go,' and he goes; and that one, 'Come,' and he comes. I say to my servant, 'Do this,' and he does it.» When Jesus heard this, he was amazed and said to those following him, «Truly I tell you, I have not found anyone in Israel with such great faith. I say to you that many will come from the east and the west, and will take their places at the feast with Abraham, Isaac, and Jacob in the kingdom of heaven. But the subjects of the kingdom will be thrown outside, into the darkness, where there will be weeping and gnashing of teeth.» Then Jesus said to the centurion, «Go! Let it be done just as you believed it would.» And his servant was healed at that moment [7, p.5-13]. centurion shows great faith by believing that the Lord will heal his slave even from afar, when the Lord utters the words to heal the slave, the slave is healed.

The existence of parallels in the events narrated in the Bible and hagiographic monuments does not mean that the stories described in the hagiography did not actually happen and were invented by the hagiographers, no - obviously, these stories happened, the hagiographers try to make a connection between the events in the Bible and the life of this or that saint to find a similarity and, as soon as they see it, they immediately

start writing with references to the Bible, in order to clearly show the reader that he is on the godly path, that his follower is a saint; In many cases, the people who are mentioned in the Bible and in this or that hagiographical reading are similar to each other personally, and the Bible helps us to see the characters of the hagiography in this way. Bubakr, for example, is similar to the evangelical doorman and centurion by the power of faith, and it is possible to find other similar signs of character, which will better show us the face of this person mentioned in «Life of St. David Garejeli».

In connection with the Gospel paradigms, the place in «The Life of St. David Garejeli» draws attention, to which the father is informed about the healing of his son and they say: «Today at the third hour had risen:»; It is clear that it is said here: «Today at three o'clock he got up», but the order of words is such that another association is born, obviously, the resurrection of the Christ from the dead on the third day is remembered by the reader when reading the mentioned words, and the goal of the narrator is to create this exact association.

**Conclusion.** Thus, in our opinion, the episode of the «Life of St. David Garejeli» in which the conversion of Bubakr to Christ by the saint is described, gives rise to the idea that in the old text describing the «life of St. David Garejeli» the story of the conversion of a Monophysite man to Diophysitism by St. David Garejeli was conveyed, which It makes the view that the Assyrian fathers were anti-Chalcedonian, Monophysites, even more doubtful.

### **References:**

1. *Monuments of old Georgian hagiographic literature, prepared for printing:* Ill. Abuladze, N. Atanelishvili, N. Gogvadze, L. Kajaya, c. Kurtsikidze, c. Chankiev and T. Jghamaya - under the direction and editing of Ilia Abuladze. – Tbilisi, **1964.**

2. Korneli Kekelidze. *History of Ancient Georgian Literature.* – Tbilisi, **1980.**

3. Mariam Chkhartishvili. *Source knowledge analysis of Georgian hagiography; IV-VII centuries.* Monuments depicting history, auto-abstract for obtaining the scientific degree of doctor of historical sciences, Iv. Javakhishvili Tbilisi State University. – Tbilisi, **1997.**

4. Enrico Gabidzashvili. *Of the lives of Assyrian figures*. Year for the interrelations of archetypes. – Matsne, Language and Literature Series, 4. – Tbilisi, **1982**.
5. Korneli Kekelidze. *Etudes from the history of ancient Georgian literature*. – Tbilisi, **1956**.
6. The Gospel of Matthew 4, verses 47-53.
7. The Gospel of Matthew 8, verses 47-53.
8. Revaz Siradze. *Christian Culture and Georgian Literature*. Volume I. – Tbilisi, **1992**.

Nana Olkishvili<sup>1</sup>, Miranda Todua<sup>1</sup>  
Sokhumi State University<sup>1</sup>  
(Tbilisi, Georgia)

## FOR SOME METHODS AND TERMS OF CHRISTIAN EXEGESIS

### Annotation

*The work is reviewed in the field of theological writings – exegetics – its basic methods and the related terminology used for interpretations of Biblical texts on various levels, would it be the verbatim, moral, allegorical, or mystical definitions.*

**Key words:** Exegesis, interpretation, parable, allegory, holy Scriptures.

Нана Олкишвили<sup>1</sup>, Миранда Тодуа<sup>1</sup>  
Сухумский государственный университет<sup>1</sup>  
(Тбилиси, Грузия)

## О НЕКОТОРЫХ МЕТОДАХ И ТЕРМИНАХ ХРИСТИАНСКОЙ ЭКЗЕГЕЗЫ

### Аннотация

*Работа рассматривается в области богословских трудов – экзегетики – ее основных методах и соответствующей терминологии, используемой для интерпретации библейских текстов на различных уровнях, будь то дословные, моральные, аллегорические или мистические определения.*

**Ключевые слова:** Экзегеза, толкование, притча, аллегория, священное Писание.

Нана Олкишвили<sup>1</sup>, Миранда Тодуа<sup>1</sup>  
Сухуми мемлекеттік университеті<sup>1</sup>  
(Тбилиси, Грузия)

## ХРИСТИАНДЫҚ ЭКЗЕГЕЗДІҢ КЕЙБІР ӘДІСТЕРІ МЕН ШАРТТАРЫ ТУРАЛЫ

### Аннотация

*Осы мақалада экзегетика теологиялық еңбектер саласында қарастырылады. Экзегетиканың негізгі әдістері*

*және библиялық мәтіндерді әр түрлі деңгейлерде, сөзбе-сөз, моральдық, аллегориялық немесе мистикалық анықтамаларда түсіндіру үшін қолданылатын тиісті терминология ретінде анықталған.*

**Түйінді сөздер:** Экзегеза, түсіндіру, астарлы әңгіме, аллегория, қасиетті жазба.

**Introduction.** Exegesis, one of the major branches of theological writing, is known to involve the interpretation of biblical texts. The gradual assimilation of the Christian religion and morality by the believers depended on it, that's why the translation and commentary of the Holy Scriptures started in the first centuries.

The mysteries of the Holy Scriptures were still being investigated by Palestinian teachers, rabbis. They called their method of research «midrash», which means «searching for something». The text explained using the Midrashic method was called the secret of the law. According to scientists, Palestinian rabbis divided the indirect, non-literal interpretations of the Bible into several types: 1. Legalistic; 2. moral; 3. wisdom; 4. Rational and 5. Faithful.

It is believed that the apostle Paul was familiar with this method of the Palestinian teachers. He used it in his own way and spread it to the «New Testament» as well. He is considered the founder of the Christian-allegorical method of interpretation of the Holy Scriptures. Researcher Eliso Kalandarishvili notes that the Apostle Paul mainly uses the term «face» (type), that's why this method was called Pauline typology. In addition to this, the apostle invokes other terms: «cover», «icon», «ghost», «allegory». It is important that in the old Georgian translation of the «New Testament» the Greek «parabole» is translated as - «fable»: «What is a fable, for these are two covenants» [1, p.24].

**Main Discussion.** The widespread allegorical-parable interpretation method in the Middle Ages is associated with the Alexandrian school: Philo of Alexandria, Clement of Alexandria, Origen... They saw the triad of interpretation of biblical texts: literal, moral and mystical. The second method used in exegesis - literal interpretation of the Bible text - was more related to the

Antiochian school. They chose the path of literal interpretation and historical interpretation.

Clement of Alexandria distinguished two classes in the previously existing methods of interpreting the Holy Scriptures: exact (literal) and allegorical, and in the allegorical - three subclasses: moral, physical, and theological.

Origen used a new term - «anagogy» in the meaning of indirect interpretation. He contrasted «anagogic» and «historical». Anagogy was understood in two different meanings:

1. It is analogous to «exegesis» and implies interpretation in general, 2. «anagogy» is a special type of allegory, which he also called «spiritual», and «mystical».

The term «allegory» still originates from Greek rhetoric, it belonged to a series of metaphors. It was first used in an exegetical sense by Philo, who calls allegory «face», «symbol» or «parable». The allegorical method of research gave birth to many other terms, such as: «hyponoia» or «hidden meaning», «dianoia» or «inner meaning», «mystery», «Apocrypha» or «secret», «ghost».

According to the researchers of ancient Georgian writing (Korneli Kekelidze, Enrike Gabidzashvili, Giorgi Alibegashvili, Eliso Kalandarishvili ...), the most attention is paid to the allegorical interpretation of the Bible in exegetical texts. At the same time, «the translation work of Georgian scribes, their principles were based not only on the unparalleled knowledge of the Greek language but also on a deep understanding of worldview, theoretical and aesthetic issues of Christian theology» [2, p.101].

Allegorical translation, as «sakhismetkveleba» (Figurative thinking), can be found in Georgian literature in the work translated by Ekvtime Mtatsmideli - «Life and citizenship of Saint Maximus»: «and translated» sakhismetkveleba» (Figurative thinking). the description of the Holy Sacrifice». This term is also used by Ephraim in the introduction to the «Translations of the Psalms»: «In every verse, it is not only one face, but many faces». The method of allegorical translations was often used by Ioane Bolnel, Ioane Chimchimed, Ioane Petritsi and others.

K. Kekelidze St. According to the introduction to the «translations» of the Psalms of Ephraim Mechri, he lists the synonymous terms that were used to express allegorical translations in the ancient Georgian writings: figurative, face-introducing, obtaining (synonymous term of figurative language with Ephraim Mechri and Ioane Chimchimeli); According to Ioane Chimchimeli, Georgian terms «agkvanebiti» and «sacnauri» also had the meaning of figurative language [3].

The descriptive terms of the real-historical translations are as follows: explanatory, «hand-held», «letteral translation», «word-like» - «word-oriented» (which contrasts with «mind-oriented»), «narrative» - «narrative-like», «sensible» - «visible» - «powerful from the outside». To these can be added the St. Ephraimian term «property» or «qualitative», expressing a real characteristic. That this word refers to a real feature of an object or event is evidenced by the contrast with the figurative definition: «Isaiah will say: Let the good be distinguished, it is clear as if it were said to be distinguished by means of acquisitions, not by virtues». St. Ephraim the Minor also uses the term «sensitive», which is opposed to «satsnauri» (Georgian form of «recognizable»). «Perceptually it is called the all-visible, and the ever touchable». And «satsnauri» - to what is known by the mind and not visible by the eye. And sometimes the word «satsnauri» is used even for seen work» [4, p.105].

Figurative thinking is very important and relevant for Christian exegesis. Its purpose is to connect «this and that village»; The «interrogation» and revelation of the veiled faces are expressed in symbolic-allegorical «deep and probing» words. Explanatory translation differs from figurative or extractive translations, first of all, in that it is proprietary or qualitative, revealing the internal quality of the object or event. In this regard, the work of Basil the Great «The Word of Face», which was translated by Georgians no later than the 9th century and included in the «Shatbird Collection», is very noteworthy.

Allegorical speech is biblical and has its own deep purpose. «I will open my mouth in parables and speak in parables to the beginning» [5]; «I will open my mouth in a

parable, and I will say from the beginning of the veiled to the village» [6]. I will convey what I have to say in a parable, says the Lord through the mouth of the prophet David.

«A fable, the same as a parable - a rhyming, indirect guidance - protects the author from verbosity. Figuratively, it secretly conveys the main message, without exposing and judging a specific or general person. Based on biblical texts, the parable is considered a form of symbolic-allegorical thinking. It is intended for multiple meanings of perception. The simple, understandable language of the parable conveys deep and hidden wisdom. In this regard, the discussion in Giorgi Amartoli's «Chronograph» is noteworthy: «There is a parable about intention and expression and attention... There is also a parable of an exemplary word, which many calls to be searched for, not as a clear word, but as a true heart-voice-place, an inner one with a hidden power... and A parable is told. ...

And a parable is a word that mixes the words of the heart-voice with the words of the senses and represents villages of the visible and the invisible world. And a different kind of parable is a word with a shadow and an example...» [7, p.69]. In the Georgian translation of the same work, the following inscription is preserved: «Learn the division of parables, because the language of the Hellenes is spoken in four ways: paravol, provlema, paradigma, parvim».

The allegorical interpretation of biblical texts is accompanied by its difficulties and temptation - «interpretation is possible but also misleading» (St. Ephraim the Lesser). Blessed Augustine turns to God: «What can we say about you?» - But woe to those who are silent about you, because even those who speak a lot have become silent». However, at the same time, «everything can be said about God, and everything said about him is unworthy of him» [8, p.449].

It should be noted separately about the symbol: according to Clement of Alexandria, symbolism takes its origin from Egyptian, ancient Jewish (prophetic), and Pythagorean thinking. Later, apologists extended this method of symbolic-allegorical reading of texts to biblical



writings as well. The apologetic Justin believed that the Old Testament was a symbolic foreshadowing of New Testament events. According to him, the symbolic, on the other hand, has different types, namely, parable and «tropological face». Justin meant by tropology the foretelling of some important events; And in the parable - a special genre of allegory. Irenaeus of Lyon and Hippolytus of Rome thought similarly. They equated the symbolic face with the mystical, the secret.

Symbols and other conventional signs, according to Dionysius Areopagel, do not arise by themselves, but with a specific and, at the same time, contradictory purpose: to reveal and conceal the truth at the same time... On the one hand, a symbol signifies something, depicts and, at the same time, reveals the unknowable, the inaccessible, makes the infinite finite. On the other hand, it is a cover, a reliable defender of unspoken truth from the eyes and ears of the «first-timer» who is not worthy of its access. This fact is echoed by the words of the Gospel: «Do not give dogs what is sacred; do not throw your pearls to pigs. If you do, they may trample them under their feet, and turn and tear you to pieces» [9].

The deep wisdom hidden in the Holy Scriptures is known only to those who value it and are able to understand it.

The proverbial or symbolic-allegorical faces of St. Ephraim the Lesser, and St. Dionysius, based on Areopagel's system of Christian symbolism, calls «dissimilar similitudes» (In the teaching of St. John of Damascus, the idea is also emphasized that the face is a likeness, which also indicates the first face, but at the same time, it is different from the first face: because the face does not resemble the first face in everything. Only the Son of God is by his nature the only true face of the invisible God. Hence all the «other faces» in Christology are considered to be «dissimilar similitudes»), Which is perceived in art as a «combination of mutually exclusive natures» and an antinomian form of rendering. The face is simultaneously «spoken and unspoken, familiar and unknown».

When talking about the Christian symbol, it is important to remember Epiphanes Kyprel's «Eyes», which is included in the «Shatbird collection» and contains symbolic interpretations of precious stones.

**Conclusion.** To sum up, Christian symbolism is different from allegorism. Their main distinguishing feature is authenticity, reality, and truth. If an allegory says one thing and implies another, the symbol is equally valuable for what it says and what it signifies.

Exegetical works clearly show tireless attempts to unravel the mysteries of biblical texts, using different methods and terms to uncover hidden wisdom, although these attempts are imbued with the awareness that absolute knowledge of what «can only be known by the soul» cannot be realized analytically.

### **References:**

1. St. Paul's Epistle to the Galatians. Chapter 46, verse 24.
2. Kalandarishvili E. Methods of interpretation of the Bible. – Sjani. – 2008. – №10. – p.100-109.
3. Kekelidze K., Translation of Ecclesiastes and Zmvirnel Metropolitans, Etudes. – vol. XI. – 1972.
4. St. John of Damascus, Thorough Conversion of the Orthodox Faith. – Tbilisi, 2000.
5. Psalms. Psalm 77, verse 2.
6. The Gospel of Mather's 13, verse 35.
7. Kauhchishvili S., chronograph Giorgi Monazonisai, tf., 1920.
8. Blessed Augustine, Confession, Georgian Church Calendar, Vol. 1985, p. 449.
9. The Gospel of Mather's 7, verse 6.

**АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТ:  
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS:  
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:**

**АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТ:  
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS:  
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:**

**1.**

**Ізім Тойған Оспанқызы** – өнертану кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Астана, Қазақстан.

**Izim Toigan Ospankyzy** – candidate of art history, professor, Kazakh National Academy of choreography, Astana, Kazakhstan.

**Ізім Тойған Оспановна** – кандидат искусствоведения, профессор, Казахская, Астана, Қазақстан.

**2.**

**Агзамова Диана Олеговна** – старший преподаватель, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

**Агзамова Диана Олеговна** – Қазақ ұлттық хореография академиясының аға оқытушысы, Астана, Қазақстан.

**Agzamova Diana Olegovna** – senior lecturer, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

**3.**

**Пайзахметова Камилла Улукбековна** – студентка 2 курса, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

**Пайзахметова Камилла Ұлықбекқызы** – Қазақ ұлттық хореография академиясының 2 курс студенті, Астана, Қазақстан.

**Payzakhmetova Kamilla Ulukbekovna** – 2nd year student, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

**4.**

**Тусупбекова Асель Досовна** – студентка 2 курса, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

**Түсіпбекова Әсел Досқызы** – Қазақ ұлттық хореография академиясының 2 курс студенті, Астана, Қазақстан.

**Tusupbekova Asel Dosovna** – 2nd year student, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

**5.**

**Тен Татьяна Альбертовна** – магистрантка 2 курса, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

**Тен Татьяна Альбертовна** – Қазақ ұлттық хореография академиясының 2 курс магистранты, Астана, Қазақстан.

**Ten Tatyana Albertovna** – 2nd year master's student, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

**6.**

**Житковец Екатерина Евгеньевна** – Қазақ ұлттық хореография академиясының 2 курс студенті, Астана, Қазақстан.

**Zhitkovets Ekaterina Evgenievna** – 2nd year student, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

**Житковец Екатерина Евгеньевна** – студентка 2 курса, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

**7.**

**Цихлер Данил Олегович** – Қазақ ұлттық хореография академиясының 2 курс студенті, Астана, Қазақстан.

**Tsichler Danil Olegovich** – 2nd year student, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

**Цихлер Данил Олегович** – студент 2 курса, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

**8.**

**Моисеев Евгений Сергеевич** – старший преподаватель, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

**Моисеев Евгений Сергеевич** – Қазақ ұлттық хореография академиясының аға оқытушысы, Астана, Қазақстан.

**Moiseev Evgeny Sergeevich** – senior lecturer, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

**9.**

**Дәрібаев Мейір Жұлдызұлы** – магистрант 2 курса, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

**Дәрібаев Мейір Жұлдызұлы** – Қазақ ұлттық хореография академиясының 2 курс магистранты, Астана, Қазақстан.

**Daribayev Meir Zhulduzuly** – 2nd year master's student, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

**10.**

**Мирзаев Аскар Манасович** – докторант 1 курса, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

**Мырзаев Асқар Манасұлы** – Қазақ ұлттық хореография академиясының 1 курс докторанты, Астана, Қазақстан.

**Mirzaev Askar Manasovich** – 1st year doctoral student, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

**11.**

**Гванца Нармания** – докторантка, Сухумский государственный университет, Тбилиси, Грузия.

**Гванца Нармания** – Сухум мемлекеттік университетінің докторанты, Тбилиси, Грузия.

**Gvantsa Narmania** – doctoral students, Sokhumi State University, Tbilisi, Georgia.

**12.**

**Изнер Берая** – докторантка, Сухумский государственный университет, Тбилиси, Грузия.

**Изнер Берая** – Сухум мемлекеттік университетінің докторанты, Тбилиси, Грузия.

**Izonera Beraia** – doctoral students, Sokhumi State University, Tbilisi, Georgia.

**13.**

**Нана Олкишвили** – докторантка, Сухумский государственный университет, Тбилиси, Грузия.

**Нана Олкишвили** – Сухум мемлекеттік университетінің докторанты, Тбилиси, Грузия.

**Nana Olkishvili** – doctoral students, Sokhumi State University, Tbilisi, Georgia.

**14.**

**Миранда Тодуа** – доцент, Сухумский государственный университет, Тбилиси, Грузия.

**Миранда Тодуа** – Сухум мемлекеттік университетінің доценті, Тбилиси, Грузия.

**Miranda Todua** – Associate professor, Sokhumi State University, Tbilisi, Georgia.

## МАЗМҰНЫ / CONTENTS / СОДЕРЖАНИЕ

### ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕР CHOREOGRAPHY ARTS ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- Izim T.O.***  
***Izim T.O.***

ҰЙҒЫР ХАЛЫҚ БИ  
ӨНЕРІНІҢ  
ДАМУЫНДАҒЫ  
ГУЛЬНАРА  
САИТОВАНЫҢ  
ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ  
РОЛІ

GULNARA SAITOVA'S  
CREATIVE ROLE IN  
THE DEVELOPMENT  
OF UYGHUR FOLK  
DANCE ART

ТВОРЧЕСКАЯ РОЛЬ  
ГУЛЬНАРЫ  
САИТОВОЙ В  
РАЗВИТИИ  
УЙГУРСКОГО  
НАРОДНОГО  
ТАНЦЕВАЛЬНОГО  
ИСКУССТВА

**5**
- Агзамова Д.О.,***  
***Пайзахметова К.У.,***  
***Тусупбекова А.Д.***  
***Agzamova D.O.,***  
***Payzakhmetova K. U.,***  
***Tusupbekova A.D.***

РОЛЬ БАЛЕТНОЙ  
(ПАРТЕРНОЙ)  
ГИМНАСТИКИ В  
ПРОФЕССИОНАЛЬН  
ОМ И  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ  
ОБРАЗОВАНИИ

КӘСІБИ ЖӘНЕ  
ҚОСЫМША БІЛІМ  
БЕРУДЕГІ БАЛЕТ  
(ЖЕРГІ)

ГИМНАСТИКАНЫҢ  
РӨЛІ

THE ROLE OF BALLET  
(GROUND)  
GYMNASTICS IN  
PROFESSIONAL AND  
ADDITIONAL  
EDUCATION

**13**

3. **Тен Т.А.**  
**Тен Т.А.**

ОСОБЕННОСТИ И  
ФУНКЦИИ  
ПРЫЖКОВОЙ  
ТЕХНИКИ В  
КЛАССИЧЕСКОМ  
ТАНЦЕ

КЛАССИКАЛЫҚ  
БИДЕГІ СЕКІРУ  
ТЕХНИКАСЫНЫҢ  
ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ МЕН  
ФУНКЦИЯЛАРЫ

FEATURES AND  
FUNCTIONS OF  
JUMPING TECHNIQUE  
IN CLASSICAL DANCE

**27**

4. **Житковец Е.Е.**  
**Моисеев Е.С.**  
**Zhitkovets E.E.,**  
**Moiseev E.S.**

БАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ  
КАК СРЕДСТВО  
ФОРМИРОВАНИЯ  
СОЦИАЛЬНЫХ  
СВЯЗЕЙ ГЛУХИХ И  
СЛАБОСЛЫШАЩИХ

БАЛ БИЛЕРІ  
САҢЫРАУ ЖӘНЕ  
НАШАР  
ЕСТИТІНДЕРДІҢ  
ӘЛЕУМЕТТІК  
БАЙЛАНЫСТАРЫН



ҚАЛЫПТАСТЫРУ  
ҚҰРАЛЫ РЕТІНДЕ

BALLROOM DANCING  
AS A MEANS OF  
FORMING SOCIAL TIES  
OF THE DEAF AND  
HARD OF HEARING

36

5. **Цихлер Д.О.,  
Моисеев Е.С.,  
Tsichler D.O.,  
Moiseev E.S.**

ПАРАТАНЦЫ И ИХ  
ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ  
ОСНОВА

ПАРАБИ ЖӘНЕ  
ОНЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ  
НЕГІЗІ

PARA DANCE AND ITS  
THEORETICAL BASIS

44

**ӨНЕР МЕНЕДЖМЕНТІ  
ART MANAGEMENT  
МЕНЕДЖМЕНТ В ИСКУССТВЕ**

6. **Дәрібаев М.Ж.  
Daribayev M.Zh.**

РОЛЬ АРТ-  
МЕНЕДЖМЕНТА В  
МУЗЫКАЛЬНОМ  
ШОУ-БИЗНЕСЕ  
МЕЙДЖОР-  
ЛЕЙБЛОВ

МЕЙДЖОР-  
ЛЕЙБЛДЕР  
МУЗЫКАЛЫҚ ШОУ-  
БИЗНЕСТЕГІ АРТ-  
МЕНЕДЖМЕНТТІҢ  
РӨЛІ

THE ROLE OF ART  
MANAGEMENT IN THE  
MUSIC SHOW

56

*BUSINESS OF MAJOR LABELS*

7. **Мирзаев А.М.**  
**Mirzaev A.M.**

*PR И SMM В АРТ-ИНДУСТРИИ*

*ӨНЕР  
ИНДУСТРИЯСЫНДА  
PR ЖӘНЕ SMM*

*PR AND SMM IN THE  
ART INDUSTRY*

**71**

**СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ  
ӘЛЕУМЕТТИК-ГУМАНИТАРЛЫҚ ҒЫЛЫМДАР  
SOCIAL AND HUMAN SCIENCES**

8. **Narmanja G.**  
**Нармания Г.**

*ENIGMA «THE SEA» IN  
ERNEST  
HEMINGWAY'S  
SHORT-STORY «THE  
OLD MAN AND THE  
SEA»*

*ЭРНЕСТ  
ХЕМИНГУЭЙДІҢ  
«ҚАРИЯ МЕН ТЕҢІЗ»  
ӘҢГІМЕСІНДЕГІ  
«ТЕҢІЗ» ҚҰПИЯСЫ*

*ЗАГАДКА «МОРЕ» В  
РАССКАЗЕ ЭРНЕСТА  
ХЕМИНГУЭЯ  
«СТАРИК И МОРЕ»*

**81**

9. **Beraia I., Todua M.**  
**Берая И., Тодуа М.**

*BESIK GABASHVILI/  
NIKOLOZ  
BARATASHVILI –  
PARALLELS AND  
REMINISCENCES*

БЕСИК ГАБАШВИЛИ  
/НИКОЛОЗ  
БАРАТАШВИЛИ –  
ПАРАЛЛЕЛЬДЕР  
МЕН ЕСТЕЛІКТЕР

БЕСИК ГАБАШВИЛИ/  
НИКОЛОЗ  
БАРАТАШВИЛИ –  
ПАРАЛЛЕЛИ И  
ВОСПОМИНАНИЯ –  
РЕЗЮМЕ

91

10. **Khutsishvili M.,  
Todua M.  
Хуцишвили М.,  
Тодуа М.**

EPISODIC ISSUES «IN  
THE LIFE OF ST.  
DAVID GAREJELI»

ЭПИЗОДИЧЕСКИЕ  
ВЫПУСКИ «ИЗ  
ЖИЗНИ СВЯТОГО  
ДАВИДА  
ГАРЕДЖЕЛИ»

«ӘУЛИЕ ДЭВИД  
ГАРЕДЖЕЛДІҢ  
ӨМІРІНЕН»  
ЭПИЗОДТЫҚ  
ШЫҒАРЫЛЫМДАР

115

11. **Olkishvili N.,  
Todua M.  
Олкишвили Н.,  
Тодуа М.**

FOR SOME METHODS  
AND TERMS OF  
CHRISTIAN EXEGESIS

О НЕКОТОРЫХ  
МЕТОДАХ И  
ТЕРМИНАХ  
ХРИСТИАНСКОЙ  
ЭКЗЕГЕЗЫ

ХРИСТИАНДЫҚ  
ЭКЗЕГЕЗДІҢ КЕЙБІР

*ӘДІСТЕРІ МЕН  
ШАРТТАРЫ ТУРАЛЫ* **132**

**Авторлар туралы мәлімет  
Information about the authors  
Сведения об авторах** **139**

**Мазмұны/Contents/ Содержание** **143**

**«ARTS ACADEMY»**  
scientific journal  
қыркүйек/ march/ сентябрь  
2022

Пішім/ Format/ Формат 170x260.  
Офсетті қағаз/ Offset paper/ Бумага офсетная.  
Көлемі/ Scope/ Объем – 9,31 п.л.  
Таралымы/ Edition/ Тираж 300.

Қазақ ұлттық хореография академиясы  
Kazakh National Academy of Choreography  
Казахская национальная академия хореографии

Ғылым, жоғары оқу орнынан кейінгі білім беру және аккредиттеу  
бөлімі  
The department of science, postgraduate education and accreditation  
Отдел науки, послевузовского образования и аккредитации

010000, Астана/ Астана  
Ұлы Дала/Uly Dala, 9, офис/ office/ офис – 470  
8 (7172) 790-832  
artsballet01@gmail.com  
artsacademy.kz