

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

1 (5) 2023

Наурыз 2023
March 2023
Март 2023

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
Astana city
город Нур-Султан

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, 43/1, 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. Tapytova

- 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 43/1, 470 office

Phone: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© **Kazakh National Academy of Choreography, 2023**

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 Министерство информации и общественного развития Республики Казахстан № **KZ77VPY00045494**, выданное **02.02.2022 г.**

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Адрес редакции: г. Нур-Султан, пр. Ұлы Дала, 43/1, 470 офис.

Тел.: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© **Казахская национальная академия хореографии, 2023**

**ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕР
CHOREOGRAPHY ARTS
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО**

**МРНТИ 18.49.07
УДК 793.3**

DOI:10.56032/2523-4684.2023.1.5.5

М.Р. Асанова¹

*¹Казахский национальный женский
педагогический университет
(Алматы, Казахстан)*

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПРЕПОДАВАНИЯ И
СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

Аннотация

В статье рассматривается методологическая основа преподавания в рамках концепции современного образования. Для изучения данной темы проанализированы традиционные и современные методы педагогики в хореографическом образовании. Кроме того, представлена структура обучения будущих педагогов-хореографов системно-деятельностным методом.

Ключевые слова: хореография, преподаватель, педагогика, концепция, образование.

М.Р. Асанова¹

*¹Қазақ ұлттық қыздар
педагогикалық университеті
(Алматы, Қазақстан)*

**ОҚЫТУДЫҢ ӘДІСНАМАЛЫҚ НЕГІЗІ ЖӘНЕ
ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БІЛІМ БЕРУДІ ЖҮЙЕЛЕУ**

Аннотация

Мақалада қазіргі білім беру тұжырымдамасындағы келешек оқытушыларының мәселесі қарастырылған. Тақырыпты жан жақты қарастыру үшін педагогикалық - хореографиялық білімге қатысты дәстүрлі және заманауи әдістер қарастырылған. Сонымен қатар, жүйелік-әрекеттік әдіспен келешек педагог-хореографтарды оқытудың құрылымы ұсынылған.

Түйінді сөздер: хореография, оқытушы, педагогика, тұжырымдама, білім.

M.R. Assanova¹
¹Kazakh National Women's Teacher
Training University
(Almaty, Kazakhstan)

METHODOLOGICAL BASIS OF TEACHING AND SYSTEMATIZATION OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION

Annotation

The article deals with the problem of forming future teachers of choreography in the modern concept of education. There are considered traditional and modern approaches to pedagogical-choreographic education to achieve the versatile development of the subject. As well as, there is proposed a framework on training future teachers of choreography in the systematic - activity approach.

Key words: *choreography, teacher, pedagogy, concept, education.*

Введение. Изменение целевых требований к деятельности образовательных учреждений в XXI веке не могло не повлиять на содержание подготовки педагогов-хореографов. На сегодняшний день существует много нерешенных проблем, которые связаны с организацией обучения хореографии, выбором методов преподавания, формированием творческой педагогической культуры. Вместе с тем, в условиях формирующегося поликультурного общества и развитием личностно-ориентированной парадигмы гуманитарного образования профессиональная компетентность педагога приобретает ключевое значение как один из факторов, способствующих интеграции личности в культурно-образовательное пространство.

Многообразие функций предметной области «Хореография» и их социальная значимость обуславливают особенность феномена профессиональной компетентности, проявляющейся во многих измерениях одновременно: как подсистема культуры и форма деятельности, механизм социализации и особая реальность становления, развития и саморазвития педагога.

Специфика хореографии такова, что она способствует реализации важных и социально значимых функций (развивающей, коммуникативной, воспитательной, валеологической) личности педагога-хореографа [1, с.29].

Обзор литературы. При написании данной статьи авторы использовали за основу труды А.И. Борисова [1], Б.М. Бим-Бада [2], Н.В. Мирза [3] (на основе диссертации представлена структура занятий по обучению будущих педагогов-хореографов в системно-деятельностном подходе), Е.А. Климова [4], Г.П. Гусева [5], Б.С. Тлеубаевой [6].

Методы исследования: В статье использованы методы теоретического анализа психолого-педагогической, методической и специальной литературы; методы педагогического наблюдения, описательный и системно-деятельностный методы.

Основная часть. При традиционной системе преподавания хореографии основной акцент делается, как правило, на передачу знаний о приемах и методах обучения через энциклопедический подход (накопление знаний), что считалось пробуждает интерес к занятиям и повышает запоминание.

В современной ситуации дифференциации и дробления педагогического знания важно такое единое методологическое основание, которое позволяет сформировать целостно-логическое видение структуры и содержания профессиональной компетентности педагога, диалектическую взаимосвязь всех ее составляющих. Таким основанием может стать системно-деятельностный подход.

К важным особенностям системно-деятельностного подхода относятся его универсальность и гибкость, креативность и непрерывность, открывающие предрасположенность к интеграции с другими подходами [2, с.498]. Применение этого подхода на практике способствует реализации воспитательного потенциала образовательной области «Хореография». В контексте современного системно-

деятельностного подхода профессиональное становление будущих педагогов-хореографов связано с формированием способности к самостоятельному проектированию учебной деятельности. Построение практических занятий в рамках учебных модулей по схеме, учитывающей основные требования системно-деятельностного подхода к циклической организации образовательной деятельности, обеспечивает сочетание теории и практики преподавания, стимулирует развитие способностей педагогов к рефлексии и моделированию учебного процесса с учетом приобретенного опыта и инновационных достижений других педагогов.

На основе диссертационной работы доктора педагогических наук Н.В. Мирзы «Научно-теоретические основы формирования профессиональной компетентности будущего педагога» можно разработать структуру занятий по обучению будущих педагогов-хореографов в системно-деятельностном подходе:

1. Направляющая лекция, проводимая в диалоговом режиме, знакомящая будущих педагогов с современными представлениями, концептуальными и инструментальными схемами, позволяющими самостоятельно проектировать образовательный процесс. Студенты знакомятся с отдельными модельными образцами действий педагога-хореографа и учащихся в соответствии с требованиями изучаемых технологических схем. В ходе лекции проводится первичная диагностика способностей в области преподавания и на этой основе осуществляется рефлексивная проблематизация сложившихся ранее стереотипов и представлений в рамках изучаемой темы. Осуществляется работа по снятию предубеждений, негативных реакций и опасений слушателей, связанных с оценкой своих педагогических способностей.

2. Проведение тренингов групповой работы будущих педагогов по самостоятельному проектированию образовательного процесса. При

этом проблема обсуждения в мини-группах предлагается самими студентами. В процессе обсуждения проблемы применяются концептуально-технологические схемы и модульные образцы, рекомендованные в ходе предыдущей направляющей лекции. Под руководством преподавателей студенты в виде сценария занятия с учениками строят собственный вариант учебного хореографического процесса, разыгрываемом для других групп.

3. Демонстрация представителями групп первичных образцов технологично организованных образовательных событий на пленарном обсуждении. Группы выступают поочередно и предлагают свои варианты разработанных занятий. Вместе анализируются результаты, выявляются затруднения в планировании обучения/преподавания, возникающие в ходе проектирования.

4. С учетом результатов предыдущего цикла учебной деятельности осуществляется переход к следующей лекции. Для того, чтобы осознанно проектировать и организовывать творческие образовательные процессы, дается объяснение новизны и основных отличий, более сложных по строению концептуально-технологических схем преподавания.

5. Новый цикл учебной деятельности будущих педагогов, организованный в рамках описанной выше технологической схемы, осуществляется с учетом результатов постоянно проводимой диагностики изменений знаний и умений, отношения к изучаемому содержанию, формам проведения занятий, их профессионального и учебного самоопределения.

6. По завершению запланированных циклов обучения организуется и проводится индивидуальная, групповая, а затем общая пленарная рефлексивная оценка результатов и хода учебной деятельности. Во время рефлексивной деятельности внимание фокусируется на возможности самостоятельного использования

новых знаний и умений в проектировочной и квазипедагогической деятельности, а также необходимых шагах по дальнейшему самообразованию [3, с.56-58].

Согласно системно-деятельностному подходу, использование модульной системы обучения будущих педагогов направлено на развитие креативной мыслительной деятельности, методической культуры, подразумевающей учет психологических и социокультурных особенностей учеников, наличие умений внедрения в образовательный процесс интерактивных форм и методов преподавания, обладание способностями к критической оценке собственной деятельности и умелому применению педагогического опыта своих коллег.

Современный системно-деятельностный подход предполагает использование изобразительных схем, позволяющих фиксировать и однозначным образом интерпретировать абстрактное содержание предлагаемых концептуально-технологических схем, выявлять их глубинные категориальные основания, освоение которых является основной предпосылкой и необходимым условием формирования современной культуры педагогического мышления и механизма рефлексивной самоорганизации [4, с.74].

Таким образом, если будущие педагоги хотят освоить новые методы преподавания, то им недостаточно прослушать курс лекций и поговорить о преимуществе нового подхода к обучению, они должны включиться в квазипедагогический процесс, организованный в соответствии с изучаемой технологией. Такой метод, как следует из описания, отличается от традиционного. Поэтому в первый момент студенты, привыкшие к традиционным занятиям, могут испытывать дискомфорт в том, что им приходится быть не зрителями, а непосредственными участниками учебного процесса. Однако затем начинают проявлять интерес к формам и методам организованных таким образом занятий.

Как описывает Г.П. Гусев, современный подход к

педагого-хореографическому образованию выстраивает процесс обучения по следующей схеме. Вначале с учащимися согласовывается план работы в течение всего курса обучения. Все слушатели делятся на мини-группы, знакомятся друг с другом. Создание доверительной атмосферы для развития контактов и взаимопонимания рассматривается при этом как основа самоопределения к образовательной деятельности. Преподавателю важно включить учеников – будущих педагогов – в активную познавательную деятельность, выстраивая в дальнейшем занятия как процесс сотворчества и взаимопомощи. Второй этап организационно-педагогической деятельности связан с актуализацией знаний, что предполагает творческую интерпретацию педагогических достижений в области теории и практики преподавания хореографии в режиме групповой работы. Следующий этап организационно-педагогической деятельности ориентирован на постановку проблемы и определение цели ее решения. Затем наступает этап проектирования собственных вариантов и их представление другим группам и в завершении проводится рефлексивный анализ как работы всей группы, так и индивидуальной деятельности каждого члена группы. Защита индивидуальных проектов проводится в парах, что позволяет будущим педагогам высказать свою точку зрения, представить свой взгляд на перспективу планирования занятий, дискутируя со вторым оппонентом [5, с.401].

Отказ от энциклопедической модели обучения и переход к деятельностной модели значительно обогащает содержание самого танца, стиль и манеру его исполнения в соответствии с духом времени, ритмом жизни и развитием интересов личности в ее художественно-эстетическом развитии.

Такие методические приемы, как рассказ педагога о танце, о бытие, нравах, обычаях того народа, чей танец разучивается, анализ того, какое они нашли отражение в танце, знакомство с отличительными особенностями костюма,

правилами этикета того времени, знание того, как эти бытовые характеристики проявились в бальном танце, могли бы положительно влиять на расширение и обогащение кругозора учеников, дополнение образа, созданного музыкой. Кроме того, весь процесс обучения танцу мог бы быть действительно высоко мотивированным, если бы на занятиях ученикам отводилось время для творчества и самостоятельного поиска. Внимание к личностным дарованиям, креативности мышления, инициативам учащихся становятся исходными позициями преподавания всех предметов, независимо от того, преподаются они в рамках учебного плана или в условиях элективного учебного курса, кружка, студии, факультатива.

Наблюдением за уроками хореографии в школах, дворцах культуры, студиях, клубах показало, что во многих утрачены традиции формирования у учащихся музыкально-танцевальной культуры, практически не используются активные методы обучения, главное внимание педагогов уделяется технике исполнения танца. Поэтому, с одной стороны, танцевальная образованность, воспитанность являются характерными чертами, показателями высоких требований к уровню подготовки педагогов в специальных высших учебных заведениях. С другой стороны, единообразие содержания занятий (тренировка и многократное повторение), и, как отмечает Б.С. Тлеубаева, «недостаточно продуманные в методическом плане построения содержания обучения, образовательные программы и учебные пособия для вузов» [6, с.48] ставят своими задачами научить технически грамотно исполнять как традиционный, так и новый репертуар, систематически расширяя круг знаний и исполнительское мастерство будущих педагогов-хореографов.

Заключение. Со становлением личностно ориентированной парадигмы образования и созданием школ нового типа, предоставляющих разнообразные образовательные услуги для развития и воспитания школьников, снова получают

распространение внеурочные формы работы. Переход на профильное обучение в старшей школе открывает новые перспективы путем разработки элективных курсов, в том числе и курса для учащихся классов художественно-эстетического профиля. В этом случае владение хореографом профессиональной компетенцией представляется особенно важным. Если традиционная методика ставила своей целью исключительно формирование навыков слушания музыки и ее анализ, многократного повторения за педагогом танцевальных движений, то методика, базирующаяся на системно-деятельностном подходе, предусматривает взаимосвязанное обучение/преподавание, воспитание и развитие учащихся. При этом существенное значение приобретает формирование умений межличностного общения, культуры коммуникации, творческого овладения техникой танца, а также умений самосовершенствования и самореализации. Неслучайно принципиально значимым становится овладение педагогами методикой преподавания с использованием аудиовизуальных и визуальных средств обучения, которые стимулируют развитие способности к моделированию и рефлексии собственного педагогического опыта через призму опыта других коллег для того, чтобы внедрять лучшие идеи в практику преподавания.

Следовательно, педагог должен обладать умениями планировать процесс обучения с учетом возрастных и психологических особенностей учащихся, способностями к определению целей, задач и содержания, отбору необходимого учебного материала, выбору методов преподавания, а также оценивания достижений учеников. Разнообразные по форме и содержанию занятия, сопровождающиеся ритмичной музыкой, позволяют концентрировать внимание учеников на главном, развивают интерес к танцам и стимулируют активность в самовыражении. На формирование у будущих хореографов именно такой педагогической культуры и должны быть направлены базовые и

профилирующие дисциплины вуза.

Список использованных источников:

1. Борисов А.И. Функции хореографии спортивных бальных танцев в современной педагогике // Вестник спортивной науки. – 2007. – №4. – С.25-30
2. Бим-Бад Б.М. Педагогический энциклопедический словарь. – М.: Дрофа, 2009. – 528 с.
3. Мирза Н.В. Научно-теоретические основы формирования профессиональной компетентности будущего педагога. / Дисс. ... д-ра педагог.наук: 13.00.08. – Караганда, 2010. – 356 с.
4. Климов Е.А. Психология профессионального самоопределения: 2.изд. – М.: Academia, 2005. – 205 с.
5. Гусев Г.П. Народный танец: методика преподавания. Учебное пособие. – М.: ВЛАДОС, 2012. – 608 с.
6. Тлеубаева Б.С. Формирование профессионально значимых качеств будущего педагога-хореографа. / Дисс. ... канд.педагог.наук: 13.00.08. – Алматы, 2006. – 147 с.

References:

1. Borisov A.I. *Funkcii horeografii sportivnyh bal'nyh tancev v sovremennoj pedagogike* // Vestnik sportivnoj nauki. – **2007**. – №4. – S.25-30. (In Russ.).
2. Bim-Bad B.M. *Pedagogicheskij jenciklopedicheskij slovar'*. – М.: Drofa, **2009**. – 528 s. (In Russ.).
3. Mirza N.V. *Nauchno-teoreticheskie osnovy formirovanija professional'noj kompetentnosti budushhego pedagoga*. / Diss. ... d-ra pedagog. nauk: 13.00.08. – Karaganda, **2010**. – 356 s. (In Russ.).
4. Klimov E.A. *Psihologija professional'nogo samoopredelenija*: 2.izd. – М.: Academia, **2005**. – 205 s. (In Russ.).
5. Gusev G.P. *Narodnyj tanec: metodika prepodavanija*. Uchebnoe posobie. – М.: VLADOS, **2012**. – 608 s. (In Russ.).
6. Tleubaeva B.S. *Formirovanie professional'no znachimyh kachestv budushhego pedagoga-horeografa*. / Diss. ... kand. pedagog. nauk: 13.00.08. – Almaty, **2006**. – 147 s. (In Russ.).

Ж.Д. Әлімжан¹, Е.Б. Мамбеков²

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ЭСТРАДНОГО ТАНЦА

Аннотация

Статья посвящена историческим аспектам развития эстрадного танца - популярного и яркого явления в современной культуре. Автор исследует происхождение и эволюцию эстрадного танца, начиная с его ранних форм в XIX-XX веках до современных проявлений. В статье рассматриваются различные исторические вехи и моменты, влияние разных культур и стилей на развитие эстрадного танца, а также его взаимодействие с другими сферами искусства. Особое внимание уделяется важным этапам в истории эстрадного танца, таким как появление хореографических школ и трупп, развитие новых техник и стилей, их влияние на моду и музыку, а также роль эстрадного танца в социокультурных процессах. Статья предлагает комплексный обзор исторических аспектов эстрадного танца, а также ставит вопросы о его значимости и роли в современной культуре.

Ключевые слова: эстрада, эстрадный танец, хореография, искусство и культура, тенденции развития хореографического искусства.

Ж.Д. Әлімжан¹, Е.Б. Мамбеков²

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан).

ЭСТРАДАЛЫҚ БИДІ ДАМЫТУДЫҢ ТАРИХИ АСПЕКТІЛЕРІ

Аннотация

Мақала эстрадалық биді дамытудың тарихи аспектілеріне арналған-қазіргі мәдениеттегі танымал және жарқын құбылыс. Автор эстрадалық бидің пайда болуы мен эволюциясын XIX-XX ғасырлардағы алғашқы формаларынан бастап қазіргі көріністерге дейін зерттейді. Мақалада әртүрлі тарихи кезеңдер мен сәттер, әртүрлі мәдениеттер мен стильдердің эстрадалық бидің дамуына әсері, сондай-ақ оның басқа өнер

салаларымен өзара әрекеттесуі қарастырылады. Эстрадалық би тарихындағы хореографиялық мектептер мен труппалардың пайда болуы, жаңа әдістер мен стильдердің дамуы, олардың сән мен музыкаға әсері, сондай-ақ эстрадалық бидің әлеуметтік-мәдени процестердегі рөлі сияқты маңызды кезеңдерге ерекше назар аударылады. Мақала эстрадалық бидің Тарихи аспектілеріне жан-жақты шолу жасайды, сонымен қатар оның қазіргі мәдениеттегі маңыздылығы мен рөлі туралы сұрақтар қояды.

Түйінді сөздер: эстрада, эстрадалық би, хореография, өнер және мәдениет, хореографиялық өнердің даму тенденциялары.

Zh.D. Alimzhan¹, E.B. Mambekov²

¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

HISTORICAL ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF POP DANCE

Annotation

The article is devoted to the historical aspects of the development of pop dance - a popular and vivid phenomenon in modern culture. The author explores the origin and evolution of pop dance, from its early forms in the XIX-XX centuries to modern manifestations. The article examines various historical milestones and moments, the influence of different cultures and styles on the development of pop dance, as well as its interaction with other spheres of art. Special attention is paid to important stages in the history of pop dance, such as the emergence of choreographic schools and troupes, the development of new techniques and styles, their influence on fashion and music, as well as the role of pop dance in socio-cultural processes. The article offers a comprehensive overview of the historical aspects of pop dance, as well as raises questions about its significance and role in modern culture.

Key words: *pop, pop dance, choreography, art and culture, trends in the development of choreographic art.*

Введение. В мировой культуре эстрадный танец играет важную роль. Однако, несмотря на это, исторические аспекты развития этого жанра в Казахстане практически не исследованы. Несомненно, данная проблема имеет высокое практическое значение для танцевальной индустрии,

так как позволяет понимать корни и эволюцию эстрадного танца и создавать более качественные и оригинальные танцевальные номера.

Методы исследования. Цель данной статьи – провести исследование исторических аспектов развития эстрадного танца. Для изучения исторических аспектов развития эстрадного танца существует несколько методов исследования. Один из них – это исторический метод. Он позволяет изучить происхождение и развитие эстрадного танца, его влияние на современную культуру и танцевальные традиции разных стран. Другой метод, который был использован для исследования эстрадного танца – социологический. Он помог понять, как танцевальные традиции и культура влияют на общество и на образ жизни людей в различных периодах истории.

Для более глубокого изучения исторических аспектов развития эстрадного танца можно использовать также методы сравнительного анализа, исследования культурных связей и другие подходы. Каждый из этих методов имеет свои преимущества и позволяет рассмотреть тему исследования с разных сторон и углов зрения.

Обзор литературы по теме исследования. «При наличии обширной литературы по многим зрелищным видам искусства эстрада редко становилась объектом широкого искусствоведческого осмысления. Посему на сегодняшний день явно недостаточно трудов по истории и теории эстрады, методологии эстрадоведения, технологии создания эстрадного зрелища» [1, с.2]. Большинство исследований в области эстрады были сконцентрированы на темах эстрадных номеров и жанровых разновидностей, как свидетельствуют зарубежные и местные научные и энциклопедические издания. Тем не менее, благодаря общедоступности эстрады отдельные аспекты ее развития также привлекли внимание других научных дисциплин, таких как театроведение, музыковедение, культурология, филология, эстетика и психология. Это нашло отражение в ряде

публикаций, в том числе в эстрадной мемуаристике и периодических изданиях разных лет.

Так как тема нашего исследования эстрадный танец, важно отметить отечественных исследователей хореографического искусства Казахстана, таких как Сарынова Л.П. «Балетное искусство Казахстана», Абиров Д.Т. «Истоки и основные элементы казахской народной хореографии», «История казахского танца», Абиров Д.Т., Исмаилов А. «Казахские народные танцы», Всеволодская Голушкевич О.В. «Школа казахского танца», «Пять казахских танцев», «Бақысы ойыны», Жиенкулова Ш. «Танцы друзей», «Менің өмірім – менің өнерім», Ізім Т.О. «Уақыт және би өнері», «Қазақ және шетел хореография өнерінің тарихи даму кезеңдері», «Мемлекеттік «Алтынай» би ансамблі», Кульбекова А.К. «Педагогика профессионального хореографического образования», Ізім Т.О., Кульбекова А.К. «Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістемесі», Аюханов Б. «Витражи Балета», Жумасейтова Г.Т. «Страницы казахского балета», «Хореография Казахстана. Период независимости», Шанкибаева А.Б. «Казахская хореография: развитие форм и художественных средств». Коллективные труды: «История хореографии Казахстана» (авторы: Т.Қышқашбаев, А.Шанкибаева, Л.Мамбетова, Г.Жумасейтова, Ф.Мусина), «История казахского искусства» (3-х томах).

О роли театра в развитии эстрады писали «С.Цимбал в книге «Разные театральные времена», Ю.Барбой в монографии «Структура действия и современный спектакль», где уделено внимание структурному анализу сценического действия, сравнительному анализу театра и эстрады» [1, с.3].

За последние несколько десятилетий, интерес к эстраде как виду искусства значительно возрос у ученых и практиков. В настоящее время появляется все больше материалов, связанных с историей, теорией и терминологией эстрады, ее роли и значимости в художественной культуре и гуманитарной жизни общества.

Существует множество авторов и исследователей, которые изучают эстраду в целом и ее различные жанры. Среди них М.Каган, В.Ванслов, С.Цимбал, Ю.Барбой, Д.Золотницкий, Ю.Смирнов-Несвицкий, Е.Маркова, А.Румнев, Ж.- Л.Барро, А.Анастасьев, В.Фролов и Е.Кузнецов [1, с. 4].

Крупные российские исследователи эстрады написали ряд работ, включая книги Ю.Дмитриева, такие как «Искусство советской эстрады» и «Эстрада и цирк глазами влюбленного», а также работы Е.Уваровой, включая «Аркадий Райкин» [2] и «Эстрадный театр: Миниатюры, обзоры, мюзикхоллы» [3].

Хотя эстрада как вид искусства привлекает внимание исследователей уже несколько десятилетий, наиболее существенным вкладом в развитие эстрадоведения можно считать монографии С.Клитина: «Эстрада как вид искусства», «Режиссер на концертной эстраде», «История искусства эстрады» [4] и «Эстрада – проблемы теории, истории и методики» [5]. С.Клигин в своих монографиях не только делился своим опытом и научными знаниями, но и сделал интересные теоретические выводы по этой теме.

Не следует также забывать о важных работах других исследователей, таких как М.И.Зильбербрандт, Н.Смирнов, В.Фейертаг и Н.Шереметьевская «Танец на эстраде» [6], которые оставили значимый след в научной традиции изучения эстрады.

Сегодня термин «эстрада» широко используется в современной культуре. Эстрада – «многожанровое сценическое искусство, объединяет музыку, танец, пение, разговорные жанры, номера с куклами, трансформацию, акробатику и другие цирковые и оригинальные жанры» [7, с.767]. Эстрада также имеет развлекательную функцию и ориентируется преимущественно на массовое восприятие, что отнюдь не исключает ее содержательности. Иными словами, эстрада обозначает разнообразные музыкальные и танцевальные жанры, выступления артистов и спектакли на сцене. Несмотря на то, что

понятие эстрада в настоящее время является общепринятым, его происхождение и история весьма интересны. Термин «эстрада» связан не только с музыкальным жанром, но и с танцевальным искусством.

Эстрадный танец – это одна из наиболее популярных и распространенных форм танцевальной деятельности. Этот вид танца возник в первой половине XX века и с тех пор активно развивался и трансформировался, отражая изменения в социальной, политической и культурной жизни общества. Также эстрадный танец – один из самых ярких и выразительных жанров современного искусства. Он сочетает в себе элементы балета, джаза, хип-хопа и многих других стилей, и позволяет танцорам проявить свою индивидуальность и творческий потенциал. Несмотря на свою молодость, эстрадный танец имеет богатую историю, которая насчитывает более столетия.

Историю развития эстрадного танца условно можно разделить на две вехи: период до XX века и отрезок времени, начинающийся с XX века вплоть до современности.

До начала XX века танцевальная эстрада имела свою предшествующую историю, включающую бродячих артистов средневековья и дивертисменты, которые представляли собой смесь музыкальных и драматических элементов, включая народные песни, оперные арии и танцы. В России истоки танцевальной эстрады можно отследить в выступлениях плясунов на народных гуляньях, а также в проведении сборных концертов на эстрадах садов, «воксалов» и «кафешантанов» с середины XIX века. Хотим пояснить значение слова «воксал». Оно «произошло от английского Vauxhall — названия общественного сада, располагавшегося в одноимённом пригороде Лондона» [8]. В словаре Н.М. Яновского слово «воксал» в XVIII—XIX веке назывались «публичные увеселительные заведения»; именно это значение изначально отмечается словарями [9], [10]. И также хотим отметить, что «самое раннее употребление слова «фоксаль»

зафиксировано в 1777 году» [11]. Во второй половине XVII века оно стало «именем нарицательным для заведений подобного рода в английском, а затем и в других языках» [12]. К концу XIX столетия танцевальная эстрада стала более распространенной и популярной. Ранние формы эстрадного танца возникли в конце XIX века, когда появилась потребность в новых видах развлечений. В это время танцы были еще частично связаны с балльными традициями, но уже начали развиваться в отдельное искусство.

Одним из наиболее популярных танцев того времени был регтайм, который возник в афроамериканских районах США. Этот танец характеризовался живой ритмикой, нестандартными движениями и уникальным стилем.

В XX веке эстрадный танец стал еще более разнообразным. В 1920-х годах появился чарльстон – танец, который был популярен в американской эстраде. Он характеризовался быстрыми, энергичными движениями и уникальным стилем. Также в этот период появились более классические танцы, такие как фокстрот и вальс. Они стали популярными в Европе и были широко использованы в кино и на театральных сценах. К тому же, в 20-х годах в США начали появляться различные танцевальные шоу, которые стали называться «ревю».

Одной из самых ранних форм эстрадного танца был чарльстон. Этот танец появился в начале 20-х годов в США и был чрезвычайно популярен в течение нескольких лет. Чарльстон был быстрым и энергичным танцем, который включал в себя много быстрых и коротких движений ногами и руками. Истоки эстрадного танца можно найти в танцах популярных музыкальных жанров, таких как джаз, блюз и рок-н-ролл, которые стали набирать популярность в 1920-х и 1930-х годах. В это время музыкальные исполнители и оркестры начали использовать танцевальные номера в своих выступлениях, чтобы подчеркнуть ритм и эмоциональную составляющую музыки.

В 1930-х годах эстрадный танец стал частью зрелищного шоу-бизнеса, где выступления танцоров и музыкантов стали главным элементом зрелища. В США, такие места как Копакабана и Савой-баллрум, стали центрами развития эстрадного танца.

В начале XX века танцевальная эстрада получила новый жанр – комедийный номер, созданный сатириками-куплетистами и танцовщиками на основе фольклора. Популярными были «декадентские» и «салонные» танцы, а также чечетка. В 1920-х годах появились сюжетные миниатюры с комедийной тематикой, а также танцы «герлс», которые были популярны во всем мире. В России эти номера дополнялись физкультурными и народными элементами. Позже появились дуэтно-акробатические номера, сохранялась популярность народного стиля исполнения, и возникла военная пляска, ставшая целой культурой во время Великой Отечественной войны. Ансамбль народного танца СССР под руководством И.А. Моисеева стал одним из ярких представителей коллективов, объединивших различные направления и создающих завершенные и совершенные хореографические номера.

После Второй мировой войны эстрадный танец продолжил развиваться и получил новый импульс в 1950-е и 1960-е годы с появлением рокабилли, рок-н-ролла и буги-вуги. Рокабилли — это стиль музыки, который появился в начале-середине 1950-х годов в южных штатах США. Он представляет собой смесь рок-н-ролла и кантри-музыки, особенно ее южного подстиля – хиллбилли и возможно блюграсса. В рокабилли сильное влияние оказали свинг и буги-вуги. Термин «рокабилли» произошел от сочетания слов «рок» и стиля «хиллбилли». Центром развития рокабилли стала студия Sun Records в городе Мемфис (Теннесси), где этот стиль музыки приобрел большую популярность. Из рокабилли вырос классический рок-н-ролл и, в конечном итоге, современный рок. Эти новые музыкальные жанры стали основой для различных танцевальных стилей, включая джайв, ча-ча-ча и твист. Также в 60-е годы «стали появляться учебные заведения по подготовке танцоров для

эстрады. Танцевальные культуры народов мира постепенно проникали друг в друга, на суд зрителя представлялись номера, в которых органично сочеталось несколько направлений» [13].

В период Советской власти в Казахстане эстрада получала поддержку государства. Это происходило посредством финансирования студий эстрадного мастерства, детско-юношеских эстрадных кружков. В результате в творческом пространстве сложилась группа профессиональных исполнителей. В этот период были сложены образовательные институты. И кузницей эстрадного искусства страны по достоинству можно назвать Эстрадно-цирковую студию. «В июне 1965 года в нашей республике открылась 2-летняя студия эстрадного искусства. В эстрадной студии было 5 отделений. Это отделы художественного слова (көркем сөз), хореографии, цирка, пения и домбры. К преподаванию были приглашены выдающиеся мастера искусства нашей республики» [14]. Гульжихан Галиева со дня основания и до 1982 года была одной из основательниц, была бессменным директором и художественным руководителем студии (позже эстрадно-цирковой колледж). Она была человеком с большой буквы, ее вклад в эстрадно-цирковое искусство огромен. Галиева была творцом по своей природе и занимает особое место в истории Казахского искусства.

Артисты молодежно-эстрадного ансамбля «Гульдер», имевшего огромную популярность в семидесятые годы, артисты Казахского цирка, областных филармоний в большинстве своем вышли именно из стен этой студии. Здесь закладывались основы их мастерства. Также с учащимися студии занимались известные педагоги, проходили занятия по хореографии, мастерству актера, сольфеджио, акробатике, жонглированию и другим предметам. В 1967 году состоялся первый выпуск.

В 1970-е годы эстрадный танец получил новое направление с появлением дискотек и диско-музыки. Диско-танцы стали очень популярными, и танцоры начали разрабатывать новые движения, которые

были характерны для этого жанра музыки. Некоторые из этих движений были очень сложными и требовали высокой техники.

В 1980-е годы эстрадный танец продолжил развиваться в различных направлениях, таких как хип-хоп и уличный танец. Хип-хоп танцы развивались вместе с развитием хип-хоп музыки и стали частью культуры уличного стиля. Уличный танец стал все более популярным, особенно среди молодежи, и включает в себя множество стилей, таких как локинг, поппинг, брейкданс и т.д. Также в 1980-х годах с развитием музыкальных клипов и видеокассет эстрадный танец стал более доступным для всех. Широкая популярность таких музыкальных исполнителей, как Майкл Джексон, Мадонна, сделала эстрадный танец еще более популярным и распространенным в современной культуре.

Если говорить о стилях эстрадного танца, нужно обратить внимание на отличительную особенность танцев эстрадного вида – многожанровость. В зависимости от техники, используемой в процессе исполнения, они подразделяются на следующие виды:

- акробатический – с тенденциями разнообразия тем, например лирической ноты или гротеска;

- классический – тесно связан с акробатическим посредством виртуозных поддержек и ряда других элементов;

- народный – может быть сольным и массовым;

- военная пляска – представляющая собой сольное выступление или массовое действие, она строится на основе пантомимы, в ней используются народные танцевальные движения и строевые упражнения. Пляска исполняется под народную или военную музыку;

- массовые «герлс»- танцы – основаны на ритмических и физкультурных движениях, которые исполняют девушки синхронно под музыку в стиле джаз;

- ритмический — этот вид вобрал в себя приемы чечетки, степа [13].

Современные танцевальные номера характеризуются использованием разнообразных выразительных средств, которые объединяют в себе элементы хореографии, вокала, режиссуры, сценографии, музыки, светового оформления, декораций, костюмов и других технических эффектов. Именно благодаря такому сочетанию различных аспектов танцевальные номера становятся основой для создания современных шоу.

В настоящее время эстрадный танец продолжает развиваться и дальше расширять свои границы. С появлением новых музыкальных жанров, таких как электронная музыка и хаус, танцы стали более экспериментальными и абстрактными. Танцоры используют новые техники и движения, чтобы выразить эмоции и передать настроение музыки. Таким образом, история эстрадного танца отражает не только развитие музыки, но и изменения в обществе и культуре. Он продолжает развиваться и адаптироваться к новым тенденциям, сохраняя свою значимость в современной культуре.

В XXI веке эстрадный танец имеет огромное значение в современной культуре и искусстве. Он служит одним из основных элементов развлекательной индустрии. Одной из главных задач эстрадного танца является создание спектаклей и шоу, которые привлекают массовую аудиторию. Танец становится важной составляющей концертов, телевизионных программ и музыкальных видеоклипов, придавая им не только эстетический, но и эмоциональный характер.

Современный эстрадный танец сегодня также является формой самовыражения. Также, эстрадный танец является важной составляющей музыкальной культуры. Он отражает музыкальные и танцевальные тренды различных эпох и поколений и является одним из самых популярных и узнаваемых элементов современной музыкальной культуры.

Развитие эстрадного танца в XXI веке продолжает отражать динамичность современной

культуры и включает в себя широкий спектр стилей и направлений. Современные хореографы усердно трудятся, чтобы сохранить традиции и эстетические ценности прошлого, но при этом не оставаться в стороне от новых тенденций и модных направлений. Это включает в себя использование новых технологий, мультимедийных и интерактивных форматов, а также более экспериментальных подходов к танцу и его взаимодействию с другими искусствами.

Одной из главных тенденций эстрадного танца в XXI веке является увеличение взаимодействия с музыкой и сценической художественной инсталляцией, более широкое использование элементов театральной и сценической художественной инсталляции. Хореографы используют различные костюмы, световые эффекты, а также технологии виртуальной реальности, чтобы создать максимально эффектный и запоминающийся образ на сцене.

Таким образом, развитие эстрадного танца в XXI веке продолжает демонстрировать творческий потенциал и способность к инновациям, сохраняя при этом традиции прошлого и создавая новые танцевальные языки для будущего.

Заключение. Таким образом, можно отметить, что эстрадный танец является важной составляющей современной художественной культуры. Исторические аспекты его развития свидетельствуют о многообразии жанров и танцевальных направлений, которые находят свое отражение в различных эпохах и культурах. Сегодня эстрадный танец продолжает развиваться, сочетая в себе элементы классического и народного танца, балета, модерна и других танцевальных стилей. Это свидетельствует о его адаптивности и способности приспосабливаться к современным тенденциям и потребностям.

Однако, несмотря на значительный интерес к эстраднему танцу, еще остается много неизученных аспектов его истории и современности. Поэтому для дальнейшего развития эстрадоведения необходимо

проводить более глубокие исследования в данной области, в том числе исследования эстрадного танца в контексте культурологии, социологии и психологии. Такие исследования помогут раскрыть многие аспекты эстрадного танца и его влияния на общество.

В целом, эстрадный танец продолжает оставаться важной частью художественной культуры и имеет большое значение для развития танцевального искусства в целом.

Список использованных источников:

1. Рашидов Т.М. Эстрада как объект искусствоведческого осмысления. // Проблемы современной науки и образования. – Иваново. – №9(178). – 2022. – 7 с.
2. Уварова Е.Д. Аркадий Райкин. – М.: Искусство, 1986. – 301 с.
3. Уварова Е.Д. Эстрадный театр: Миниатюры, обзоры, мюзик-холлы (1917–1945). – М.: Искусство, 1983. – 320 с.
4. Клитин С.С. История искусства эстрады. – СПб.: Издатель Е.С. Алексеева, 2008. – 472 с.
5. Клитин С.С. Эстрада: проблемы, теории, истории и методики. – М., 1987. – 27 с.
6. Шереметьевская Н.Е. Танец на эстраде. – М.: Искусство. 1985. – 416 с.
7. Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. – Москва, 2004. – 862 с.
8. Вокзал // Этимологический словарь русского языка = Russisches etymologisches Wörterbuch: в 4 т. / авт.-сост. М. Фасмер; пер. с нем. и доп. чл.-кор. АН СССР О. Н. Трубачёва, под ред. и с предисл. проф. Б.А. Ларина [т. I]. – Изд. 2-е, стер. – М.: Прогресс, 1986-1987.
9. Яновский Н.М. Ваксал // Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту: содержащий разные в русском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины. – СПб.: Типография Академии наук, 1803. – С. 447.
10. Даль В.И. Воксал // Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / авт.-сост. – 2-е изд. – СПб.: Типография М. О. Вольфа, 1880-1882.
11. Санкт-петербургские ведомости Архивная копия от 16 апреля 2019 на Wayback Machine: // литературно-политическая газета. – 1777 – № 53. – С. 14
12. Brian Cooper. Three English Loanwords in Russian (англ.) // Russian Linguistics. – 2000. – Vol. 24, no. 1. – P. 63–74.
13. Эстрадные танцы // Интернет ресурс: <https://yvision.kz/post/218121> (дата обращения: 19.04.23.)

14. Гулжихан Галиева // Интернет ресурс
<https://www.youtube.com/watch?v=nMpe0eXPfml> (Дата
обращения: 11.11.22).

References:

1. Rashidov T.M. *Jestrada kak ob#ekt iskusstvovedcheskogo osmyslenija*. // *Problemy sovremennoj nauki i obrazovanija*. – Ivanovo. – №9(178). – **2022**. – 7 с. (*In Russ.*)
2. Uvarova E.D. *Arkadii Raikin*. – M.: Iskusstvo, **1986**. – 301 s. (*In Russ.*)
3. Uvarova E.D. *Jestradnyj teatr: Miniatury, obozrenija, mjuzik-holly (1917–1945)*. – M.: Iskusstvo, **1983**. – 320 s. (*In Russ.*)
4. Klitin S.S. *Istorija iskusstva jestrady*. – SPb.: Izdatel' E.S. Alekseeva, **2008**. – 472 s. (*In Russ.*)
5. Klitin S.S. *Jestrada: problemy, teorii, istorii i metodiki*. – M., **1987**. – 27 s. (*In Russ.*)
6. Sheremet'evskaja N.E. *Tanec na jestrade*. – M.: Iskusstvo. **1985**. – 416 s. (*In Russ.*)
7. *Jestrada v Rossii. HH vek. Jenciklopedija*. – Moskva, **2004**. – 862 s. (*In Russ.*)
8. *Vokzal // Jetimologicheskij slovar' russkogo jazyka = Russisches etymologisches Shhjorterbuch: v 4 t. / avt.-sost. M. Fasmer; per. s nem. i dop. chl.-kor. AN SSSR O. N. Trubachjova, pod red. i s predisl. prof. B.A. Larina [t. I]. – Izd. 2-e, ster. – M.: Progress, 1986-1987. (In Russ.)*
9. Janovskij N.M. *Vaksal // Novyj slovotolkovatel', raspolozhennyj po alfavitu: sodержashhij raznye v rossijskom jazyke vstrechajushhiesja inostrannye rechenija i tehničeskie terminy*. – SPb.: Tipografija Akademii nauk, **1803**. – S. 447. (*In Russ.*)
10. Dal' V.I. *Voksal // Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo jazyka: v 4 t. / avt.-sost. – 2-e izd. – SPb.: Tipografija M. O. Vol'fa, 1880-1882. (In Russ.)*
11. *Sankt-peterburgskie vedomosti Arhivnaja kopija ot 16 aprelja 2019 na Shhayback Machine: // literaturno-političeskaja gazeta. – 1777 – № 53. – S. 14. (In Russ.)*
12. Brian Cooper. *Three English Loanshords in Russian (angl.) // Russian Linguistics. – 2000. – Vol. 24, no. 1. – P. 63–74. (In Engl.)*
13. *Jestrandnye tancy // Internet resurs: <https://yvision.kz/post/218121> (data obrashhenija: 19.04.2023). (In Russ.)*
14. *Gulzhihan Galieva // Internet resurs: <https://shhshhshh.joutube.com/shhatch?v=nMpe0eHPfml> (Data obrashhenija: 11.11.2022). (In Russ.)*

С.А. Бакирова¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОВЕДЕНИЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация

В статье рассматривается методология проведения научных исследований в области хореографического искусства. Проанализирована научная деятельность образовательных вузов по специальности «Хореография», определены основные факторы организации научно-исследовательской работы обучающихся. Также представлены труды авторов, на которых держатся основы методологии исследования хореографического искусства.

Ключевые слова: хореография, искусство, наука, исследование, методология, система образования.

С.А. Бәкірова¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕР САЛАСЫНДА ҒЫЛЫМИ- ЗЕРТТЕУ ЖҰМЫСТАРЫН ЖҮРГІЗУДІҢ ӘДІСНАМАЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ

Аннотация

Мақалада хореографиялық өнер саласында ғылыми зерттеулер жүргізу әдістемесі қарастырылады. «Хореография» мамандығы бойынша білім беру жоғары оқу орындарының ғылыми қызметі талданды, білім алушылардың ғылыми-зерттеу жұмыстарын ұйымдастырудың негізгі факторлары анықталды. Сондай-ақ хореографиялық өнерді зерттеу әдіснамасының негізін қалаған авторлардың еңбектері ұсынылған.

Түйінді сөздер: хореография, өнер, ғылым, зерттеу, әдістеме, білім беру жүйесі.

S.A. Bakirova¹

¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF CONDUCTING RESEARCH WORK IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHIC ART

Annotation

The article discusses the methodology of scientific research in the field of choreographic art. The article analyzes the scientific activity of educational institutions in the specialty «Choreography», identifies the main factors of organization of research work of students. Also presented are the works of the authors who laid the foundation for the methodology of research of choreographic art.

Key words: choreography, art, research, science, methodology, education system.

Введение. В настоящее время наука и искусство не просто взаимосвязаны друг с другом, они могут конкурировать на изучении окружающей среды, общества, человеческих ценностей и др. Слово «наука» можно дать следующее определение, исходя из исследований ученых. Наука – (в переводе с арабского – знание, познание; в переводе с латинского – знание) – сфера человеческой деятельности, направленная на совершенствование и систематизацию объективных знаний об истине, то есть системное знание и опыт. Научно-исследовательская работа создается в результате развития общества и способна на интересные, эффективные открытия, но она не может воздействовать на душу и сердце человека и дать ему духовно-эстетическое богатство. Наука – процесс бесконечный, который, в силу определенной системы развития устаревает и обновляется.

А искусство – это удивительный мир, законченное художественное произведение. Искусство вечное. Культурные и художественные ценности, накопленные веками, передаются из поколения в поколение и находят путь к сердцу и сознанию человека. Настоящее искусство подвластно только талантливому человеку, который терпелив и упорен, интеллектуален и пронцателен, ценит красоту и глубокий ум. В любых произведениях искусства мы видим не только его содержательную

часть, но и его духовную ценность. Все виды искусства служит народу. Искусство дает человеку духовную силу, восхищает и волнует его, и еще больше влюбляет его в жизнь. Одним из таких замечательных видов искусства является искусство танца.

Хореография как вид искусства выполняет социокультурные функции и формирует систему исследований в искусстве хореографии, во взаимосвязи с наукой через систему образования.

Методы исследования. В исследовании нами были применены теоретические и эмпирические методы: анализ научной литературы по теме исследования, наблюдение и опрос.

Обзор литературы по теме. Масштабы проведения исследовательских работ в области хореографического искусства достаточно широки и требуют теоретической систематизации. Проводятся исследовательские работы в системе образования по следующим темам: педагогика хореографического искусства, режиссура хореографического искусства, искусствоведение, роль хореографического искусства в обществе и др. Доктор педагогических наук, профессор искусствоведения Кульбекова А.К. в своей работе «Профессиональная педагогика в системе хореографического образования» [1] отмечает значимость трудов:

- по истории развития отечественного хореографического искусства (Л.П. Сарыновой [2], авторский коллектив (Т.А. Кышкашбаева, А.Б. Шанкибаевой, Л.А. Мамбетовой, Г.Т. Жумасеитовой, Ф. Б. Мусиной), Т.О. Изим [3], С.Ш. Тлеубаева [4], Д.Т. Накипова [5]);

- по теории и методике обучения казахскому танцу (Ш.Б. Жиенкуловой [6], Д.Т. Абирова [7], А. Исмаилова, О.В. Всеволодской-Голушкевича [8], Г. Н. Бейсеновой [9], Т.О. Изим [3], А. К. Кульбековой [1], А. А. Тати [10]);

- по теории и методике обучения классическому танцу (О.Б. Шубладзе, К.Н. Андосова [11], С.А. Наурызбаевой [12], К.М. Жакиповой, Б.С. Тлеубаевой [13], Д. В. Сушкова [14]);

- по теории и методике обучения народно-сценическому танцу (А.Т. Алишевой [15]);
- теории и методике преподавания восточного танца (Г.Ю. Саитовой [16]);
- по спортивному бальному танцу (А.Т. Исалиевой [17]);
- по изучению путей развития педагогики хореографии (Л.А. Николаевой [18]).

Также в области хореографического искусства известны труды диссертационные работы Л.П. Сарыновой, Д.Т. Абирова, С.Б. Жукеновой, А.А. Жолтаевой, Г.Т. Жумасеитовой, С.Ш. Тлеубаева, А.К. Кульбековой, Т.О. Изымовой, Г.Ю. Саитовой, Б.С. Тлеубаевой, З.Б. Ажибековой, А.Б. Шанкибаевой, К.Д. Айткалиевой, Г.Р. Дильдебаевой и докторская работа А.К. Кульбековой где всесторонне проанализирован путь развития отечественного хореографического искусства и педагогика хореографического искусства.

Основная часть. Труды, написанные в период Независимости, анализируют прошлое и настоящее казахского хореографического искусства и дают методологические основы для изучения. Все эти труды сыграли большую роль в развитии хореографического искусства Казахстана и заняли достойное место в становлении и совершенствовании высшей научной школы. Ежегодно увеличивается количество научно-исследовательских работ, учебно-методических пособий, монографий в области профессионального хореографического искусства, стабилизируется научно-методическая основа. Эссе «Степь, очарованная танцем» под редакцией Д. Накипова и очерки, посвященные изучению хореографического искусства Казахстана после обретения Независимости, составлены на основе авторских исследовательских работ (Г.Т. Жумасеитовой, Г.Ю. Саитовой, Л.А. Николаевой, А.Б. Шанкибаевой, Л.А. Кремер, Ф.Б. Мусиной, А.А. Садыковой, Н.Кима). Такие работы, как «Режиссура и сценарная интерпретация традиционных танцев тюркских народов Казахстана» Р.В. Кензикеева и «Режиссерская интерпретация

казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана конца XX – начала XXI века» А.Т. Молдахметовой, вызвали всеобщий интерес и дали новый импульс в хореографической науке.

Наряду с этим открылись отделения магистратуры и докторантуры в Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова, Казахской Национальной академии хореографии и Южно-Казахстанском государственном университете им. М. Ауэзова, уделяется особое внимание подготовке специалистов научно-педагогического направления. В данных учебных заведениях проводятся научные конференции, посвященные анализу актуальных проблем в сфере хореографического искусства. В Казахской Национальной академии искусств имени Т. Жургенова ежегодно проводится республиканский конкурс научно-исследовательских работ для студентов. Республиканская предметная олимпиада среди вузов – одно из таких мероприятий, которое связывает обучающихся в области хореографического искусства страны и является ориентиром для будущей профессиональной деятельности. В высших учебных заведениях, специализирующихся на хореографии, проводятся научные недели, встречи, конференции и мастер-классы с целью выявления научной ориентированности обучающихся.

Сегодня общество требует от человека успешности во всех направлениях, владения всесторонними знаниями о различных достижениях науки, перехода процесса накопления знаний «от количества в качество», одним словом, – непрерывного самосовершенствования. В этой связи главная цель образовательного процесса – выработка эффективных путей поиска информации, ее обработки, хранения и использования в решении конкретных задач. Если рассматривать каждого обучающегося как будущее хореографического искусства, то наряду с их исполнительским искусством важную роль в развитии танцевального искусства играют их научно-творческие взгляды.

Один из актуальнейших вопросов в области хореографического искусства – методы воздействия на обучающихся в целях пробуждения в них интереса к науке и эффективные пути организации научно-исследовательской работы.

Главный вопрос в организации научно-исследовательской работы с обучающимися – актуальность темы, или как говорит профессор Умберто Эко: «успешность организации исследовательской работы со студентами тесно связана с соответствием выбранной темы индивидуальным возможностям обучающегося и учетом их интересов» [19, с.18]. Отечественный ученый Валерий Салагаев предлагает задать себе вопрос при выборе темы: «Кому и зачем это нужно?». Ответив на этот вопрос, вы можете уточнить необходимость изучения вашей темы. Соглашаясь с авторами, мы понимаем важность формулировок выбора темы обучающимися, как одного из путей успеха научно-исследовательской работы [20, с.11]. После определения темы и определения актуальности возникает проблема сбора информации, связанной с темой. На важности сбора информации при проведении научно-исследовательских работ указывает А.К. Кульбекова: «Научно-поисковый анализ любого предмета предполагает изучение и сопровождение всех существующих источников, т. е. защита всей информации по рассматриваемой проблеме» [1, с.73]. Из данной концепции вытекает проблема обучения обучающихся, прежде всего, в работе с научной литературой и систематизации информации.

Заключение. В настоящее время научная литература загружается в сеть Интернет и развивается система электронного заказа. Кроме того, Cyberleninka.ru, использование базы данных Scopus, Web of Science позволяет ознакомиться с научными исследованиями мирового уровня и достичь определенных результатов. Таким образом, сегодня перед молодежью поставлена большая цель – выйти на международный уровень науки.

Список использованных источников:

1. Кульбекова А.К. Педагогика профессионального хореографического образования. Монография. – Астана, 2016. – 200 с.
2. Сарынова Л.П. Балетное искусства Казахстана. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1976. – 176 с.
3. Ізім Т.О. Қазақ және шет ел хореография өнерінің тарихи даму кезеңдері: Оқу құралы. – Алматы: Мир Баспа Үйі, 2016. – 196 б.
4. Тлеубаев С.Ш. Қазақ және шетел хореографиясының тарихы. – Шымкент, М.Әуезов атындағы ОҚМУ, 2015.-255 б.
5. Степь, очарованная танцем... Эссе и очерки. Сост. Д. Накипов. – Алматы: СаГа, 2011. – 284 с.
6. Жиенкулова Ш. Тайна танца. – Алма-Ата: Өнер, 1980. – 280 с.
7. Абиров Д.Т. История казахского танца. – Алматы: Санат, 1997. – 160 с.
8. Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца. – Алматы: Өнер, 1994. – 184 с.
9. Бейсенова Г. Программа по казахскому танцу для хореографических училищ, училищ культуры, школ искусств, факультетов по хореографии высших учебных заведений. – Алматы, 1993. – 40 с.
10. Тати А.А. Програмные требования по дисциплине «Теория и методика преподавания казахского танца» в высших учебных заведениях для специальности «050409-Хореография». – Алматы: TST-Company, 2009. – 56 с.
11. Андосов К.Н., Шубладзе О.Б. Классический танец. – Алматы, 1996.
12. Наурызбаева С.А. Классический балет. Толковый словарь. – А., 2004.
13. Тлеубаева Б.С. Классикалық бидің негізгі элементтерін үйрету әдістемесі. – Шымкент, 2009.
14. Сушков Д.В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца: учебно-методическое пособие. – Алматы, 2018.
15. Алишева А.Т. Композиция народно-сценического танца: учебное пособие. – Алматы, 2011.
16. Саитова Г.Ю. Уйгурский танец: Истоки. Традиции. Сценическое воплощение. – Алматы, 2011.
17. Исалиев А.Т. История спортивно-бального танца: учебник. – Алматы, 2012.
18. Николаева Л.А. История балетной педагогики Казахстана. Учебное пособие. – Алматы: «Полиграфия-сервис К», 2012. – 222 с.
19. Эко Умберто. Как написать дипломную работу. Гуманитарные науки: Учебно-методическое пособие / Пер. с итальянского. Е. Костюкович. – М.: Книжный дом «Университет», 2003. 2 изд. – 240 с.

20. Салагаев В. Как написать диплом и диссертацию. Учебное пособие для выпускников бакалавриата и магистратуры гуманитарных специальностей. – Алматы: Университет «Туран», 2014. – 320 с.

References:

1. Kul'bekova A.K. *Pedagogika professional'nogo horeograficheskogo obrazovanija*. Monografija. – Astana, **2016**. – 200 s. (In Russ.).
2. Sarynova L.P. *Baletnoe iskusstva Kazahstana*. – Alma-Ata: Nauka KazSSR, **1976**. – 176 s. (In Russ.).
3. Izim T.O. *Qazaq zhane shet el horeografija onerinin tarihi damu kezenderi: Oqu quraly*. – Almaty: Mir Baspa Yji, **2016**. – 196 b. (In Kazakh.).
4. Tleubaev S.Sh. *Qazaq zhane shet el horeografija onerinin tarihi*. – Shy`mkent, M. Auezov atyndagy OQMU, **2015**.-255 b. (In Kazakh.).
5. *Step', ocharovannaja tancem...: Jesse i ocherki*. Sost. D. Nakipov. – Almaty: SaGa, **2011**. – 284 s. + 40 s. ill. (In Russ.).
6. Zhienkulova Sh. *Tajna tanca*. – Alma-Ata: Oner, **1980**. – 280 s. (In Russ.).
7. Abirov D.T. *Istorija kazahskogo tanca*. – Almaty: Sanat, **1997**. – 160 s. (In Russ.).
8. Vsevolodskaja-Golushkevich O.V. *Shkola kazahskogo tanca*. – Almaty: Oner, **1994**. – 184 s. (In Russ.).
9. Bejsenova G. *Programma po kazahskomu tancu dlja horeograficheskikh uchilishh, uchilishh kul'tury, shkol iskusstv, fakul'tetov po horeografii vysshih uchebnyh zavedenij*. – Almaty, **1993**. – 40 s. (In Russ.).
10. Tati A.A. *Programnye trebovanija po discipline «Teorija i metodika prepodavanija kazahskogo tanca» v vysshih uchebnyh zavedenijah dlja special'nosti «050409–Horeografija»*. – Almaty: TST-Company, **2009**. – 56 s. (In Russ.).
11. Andosov K.N., Shublazde O.B. *Klassicheskij tanec*. – Almaty, **1996**. (In Russ.).
12. Nauryzbaeva S.A. *Klassicheskij balet. Tolkovyj slovar'*. – A., **2004**. (In Russ.).
13. Tleubaeva B.S. *Klassikalyq bidin negizgi jelementterin ujretu adistemesi*. – Sh., **2009**. (In Russ.).
14. Sushkov D.V. *Osnovnye vidy podderzhki dujetno-klassicheskogo tanca: uchebno-metodicheskoe posobie*. – Almaty, **2018**. (In Russ.).
15. Alisheva A.T. *Kompozicija narodno-scenicheskogo tanca: uchebnoe posobie*. – Almaty, **2011**. (In Russ.).
16. Saitova G.Ju. *Ujgurskij tanec: Istoki. Tradicii. Scenicheskoe voploshhenie*. – Almaty, **2011**. (In Russ.).
17. Isaliev A.T. *Istorija sportivno-bal'nogo tanca: uchebnik*. – Almaty, **2012**. (In Russ.).

18. Nikolaeva L.A. *Istoriya baletnoj pedagogiki Kazakhstana. Uchebnoe posobie.* – Almaty` : «Poligrafiya-servis K», **2012.** – 222 s. (*In Russ.*).

18. Jeko Umberto. *Kak napisat' diplomnuju rabotu. Gumanitarnye nauki: Uchebno-metodicheskoe posobie / Per. s ital'janskogo.* E. Kostjukovich. – M.: Knizhnyj dom «Universitet», **2003.** – 2 izd. – 240 s. (*In Russ.*).

19. Salagaev V. *Kak napisat' diplom i dissertaciju. Uchebnoe posobie dlja vypusnikov bakalavriata i magistratury gumanitarnyh special'nostej.* – Almaty: Universitet «Turan», **2014.** – 320 s. (*In Russ.*).

А. Мирзаев¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

К ВОПРОСУ О СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация

В статье рассматривается взаимосвязь социальных медиа и современного искусства. Автор обсуждает вопрос влияния социальных медиа на произведения искусства и изучает, как произведения искусства могут использовать социальные медиа в качестве средства коммуникации с публикой.

В статье анализируются примеры современных художников и их работ, которые используются в проектах социальных медиа, а также обсуждаются проблемы, связанные с этим подходом к искусству, включая вопросы приватности, контроля и влияния социальных медиа на творческий процесс.

Автор подчеркивает, что использование социальных медиа в искусстве имеет как позитивные, так и негативные стороны, но несмотря на это, оно остается важным и актуальным направлением в развитии современного искусства.

Ключевые слова: культура, искусство, современное искусство, социальные сети, социальные медиа, арт-менеджмент.

А. Мырзаев

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

ЗАМАНАУИ ӨНЕРДЕГІ ӘЛЕУМЕТТІК МЕДИА МӘСЕЛЕЛЕРІ ТУРАЛЫ

Аннотация

Мақалада әлеуметтік медиа мен қазіргі заманғы өнердің байланысы қарастырылады. Автор әлеуметтік медианың өнер туындыларына қалай әсер ететінін және керісінше, өнер туындылары әлеуметтік медианы көпшілікпен байланыс құралы ретінде қалай пайдалана алатынын талқылайды.

Мақалада әлеуметтік медиа жобаларында қолданылатын заманауи суретшілер мен олардың жұмыстарының мысалдары

талданады, сонымен қатар өнерге деген осы көзқарасқа қатысты мәселелер, соның ішінде жеке өмір, бақылау және әлеуметтік медианың шығармашылық процеске әсері талқыланады.

Автор әлеуметтік медианы өнерде қолданудың жағымды да, жағымсыз да жақтары бар екенін атап көрсетеді, бірақ соған қарамастан ол қазіргі заманғы өнерді дамытуда маңызды және өзекті бағыт болып қала береді.

Түйінді сөздер: мәдениет, өнер, заманауи өнер, әлеуметтік желілер, Әлеуметтік медиа, Арт-менеджмент.

A. Mirzayev¹

¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

TO THE QUESTION OF SOCIAL MEDIA IN CONTEMPORARY ART

Annotation

The article examines the relationship between social media and contemporary art. The author discusses how social media influences works of art, and, conversely, how works of art can use social media as a means of communication with the public.

The article analyzes examples of contemporary artists and their works that are used in social media projects, and discusses the problems associated with this approach to art, including issues of privacy, control and the influence of social media on the creative process.

The author emphasizes that the use of social media in art has both positive and negative sides, but despite this, it remains an important and relevant direction in the development of contemporary art.

Key words: culture, art, contemporary art, social networks, social media, art management.

Введение. Социальные медиа стали неотъемлемой частью нашей повседневной жизни. Они позволяют быть в курсе последних новостей, общаться с друзьями и коллегами, делиться своими мыслями и идеями, и, конечно же, наслаждаться творчеством других людей. Благодаря этому, социальные медиа предоставляют возможность художникам и творцам выходить за пределы галерей и музеев, и делиться своими работами со всем миром.

Социальные медиа изменили мир искусства, в особенности арт-индустрию. Теперь большинство художников, дизайнеров, галерей, учреждений культуры и искусства используют социальные медиа для продвижения своих работ и увеличения их популярности. Этот инструмент позволяет быстро и легко достигать целевой аудитории, которая может быть разбросана по всему миру [1, с.120].

Современное искусство постоянно развивается и изменяется, а социальные медиа становятся все более важной частью этого процесса. Использование социальных медиа в искусстве позволяет художникам и другим творческим людям достигать более широкой аудитории и взаимодействовать с ней, создавать новые формы искусства и использовать новые технологии.

Методы исследования. При написании статьи был использован историко-теоретический подход, метод сравнительного анализа.

Обзор литературы по теме. Тема вызывает интерес исследователей, имеется ряд работ, посвященных этой теме. В книге «Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship» Клэр Бишоп исследует роль социальных медиа в развитии участия зрителя в искусстве и политике [2]. В своей книге Никола Буррияд исследует идею социальной сферы в искусстве и как она связана с социальными медиа. В статье «How Instagram is changing the art world» Сара Каган исследует влияние социальных медиа, особенно Instagram, на искусство и его распространение [3]. В книге «Социальные медиа в культуре и искусстве: опыт взаимодействия» Михаил Гусев рассматривает использование социальных медиа в искусстве и культуре, а также их влияние на процессы взаимодействия с публикой [1]. В статье «Социальные медиа и современное искусство: междисциплинарный анализ» М.В. Киселева, Ю.А. Ростовцева проводят междисциплинарный анализ влияния социальных медиа на современное искусство [4].

Основная часть. В данной статье будет рассмотрено, как социальные медиа влияют на

современное искусство, какие новые возможности они открывают для художников и зрителей, а также какие проблемы могут возникать при использовании социальных медиа в искусстве. Будут рассмотрены примеры использования социальных медиа в различных областях искусства, таких как театральное и балетное искусство, и проведен анализ того, как эти технологии влияют на произведения искусства и их восприятие.

Использование социальных медиа в искусстве не только расширяет аудиторию и создает новые формы творчества, но также может вызывать некоторые этические вопросы, такие как коммерциализация искусства и уменьшение его качества. В данной статье мы также обратим внимание на эти проблемы и постараемся проанализировать их влияние на современное искусство.

Одним из ярких примеров использования социальных медиа в современной арт-индустрии является Instagram. Эта популярная социальная сеть позволяет показывать свои работы в удобном и доступном формате. Многие художники используют Instagram, чтобы продавать свои работы, привлекать новых покупателей и увеличивать свою популярность. Кроме того, социальные медиа предоставляют возможность создавать контент, который может быть доступен для массового потребления [5, с.203]. Например, художник Ричард Принс создал проект под названием «Новости», в рамках которого он публиковал фотографии из газет и журналов, добавляя к ним свои комментарии и подписи. Эти работы были популярны в социальных медиа, так как они комментировали актуальные новости и события.

Стоит отметить что социальные медиа сегодня играют важную роль в продвижении театрального искусства и взаимодействии с аудиторией. Ниже приведены примеры использования социальных медиа в театральном искусстве:

- Продвижение спектаклей. Многие театры используют социальные медиа для продвижения

своих спектаклей. Они публикуют анонсы предстоящих спектаклей, фото и видео фрагменты из постановок, интервью с актерами и режиссерами. Это помогает привлечь больше зрителей и увеличить интерес к театру в целом.

- **Задействование зрителей.** Социальные медиа могут быть использованы для задействования зрителей в создании спектаклей. Например, театры могут проводить конкурсы на лучший сценарий или предложить зрителям принять участие в создании декораций или костюмов.

- **Обратная связь.** Социальные медиа позволяют театрам получать обратную связь от зрителей. Актеры и режиссеры могут отвечать на комментарии и вопросы зрителей, учитывать их мнение и предложения для улучшения спектаклей.

- **Онлайн-трансляции спектаклей.** В связи с пандемией COVID-19 многие театры начали проводить онлайн-трансляции своих спектаклей. Это позволяет зрителям со всего мира наслаждаться театром в режиме онлайн и познакомиться с работами различных театров.

- **Театральные блоги.** Некоторые актеры и театры ведут свои блоги на социальных медиа, где они делятся своими мыслями, впечатлениями и опытом. Это позволяет зрителям узнать больше о жизни театра изнутри и узнать больше о том, как создаются спектакли.

Некоторые театры используют социальные медиа для создания новых форматов спектаклей, которые включают в себя взаимодействие зрителей с актерами и сюжетом. Например, театр Punchdrunk создал серию интерактивных спектаклей под названием «Sleep No More», которые проходят в огромном складском помещении и включают в себя взаимодействие зрителей со сценой и актерами, а также использование мобильных технологий [6, с.145].

Организация онлайн-выставок. Театры могут использовать социальные медиа для организации онлайн-выставок, которые позволяют зрителям узнать больше о театральном искусстве и его истории. Например, театр Shakespeare's Globe в

Лондоне организовал онлайн-выставку, посвященную жизни и творчеству Шекспира, которая включала в себя фотографии, видео и интерактивные элементы.

Создание онлайн-шоу. Некоторые театры создают онлайн-шоу, которые транслируются через социальные медиа. Например, театр Royal Court в Лондоне создал серию онлайн-шоу под названием «Living Newspaper», которая включала в себя новости и сатирические скетчи о текущих событиях [7, с.16].

Проведение мастер-классов и обучающих программ. Театры могут использовать социальные медиа для проведения мастер-классов и обучающих программ, которые позволяют зрителям узнать больше о театральном искусстве и его технике. Например, театр National Theatre в Лондоне проводит онлайн-мастер-классы по актерскому мастерству и другим темам, которые можно просмотреть на их страницах в социальных медиа.

Сотрудничество с блогерами и инфлюенсерами. Театры могут сотрудничать с блогерами и инфлюенсерами в социальных медиа, чтобы привлечь новых зрителей и увеличить свою аудиторию. Например, театр Old Vic в Лондоне сотрудничал с блогерами в Instagram, которые посещали и обсуждали спектакли театра, что привлекло новых зрителей и увеличило популярность театра в социальных медиа.

Социальные медиа сегодня играют значительную роль в продвижении искусства во всех его проявлениях, включая балет. Ниже представлены примеры использования социальных медиа в балетном искусстве:

- Продвижение спектаклей. Многие театры балета используют социальные медиа для продвижения своих спектаклей. Например, они публикуют анонсы предстоящих спектаклей, фото и видео фрагменты из постановок, интервью с танцорами и режиссерами. Это помогает привлечь больше зрителей и увеличить интерес к балету в целом.

- Танцы на TikTok. Социальная сеть TikTok стала популярным местом для танцев. Многие танцоры балета создают танцевальные ролики, используя классические балетные движения. Это позволяет им привлекать новую аудиторию и демонстрировать свои таланты в нестандартном формате.

- Обучение балету. Социальные медиа также используются для обучения балету. Многие балетные компании и танцоры публикуют видеоуроки, в которых рассказывают о технике балета, демонстрируют упражнения и комбинации. Это позволяет людям изучать балет в любом месте и в любое время.

- Онлайн-трансляции спектаклей. В связи с пандемией COVID-19 многие театры балета начали проводить онлайн-трансляции своих спектаклей. Это позволяет зрителям со всего мира наслаждаться балетом в режиме онлайн и познакомиться с работами различных балетных компаний.

- Балетные фотосессии. Многие танцоры и балетные компании проводят фотосессии для социальных медиа. Это позволяет им продемонстрировать красоту и изящество балетных движений и создать интерес к своей работе.

Livestream спектаклей. Многие балетные труппы и театры транслируют свои спектакли в прямом эфире через социальные медиа, что позволяет зрителям наслаждаться выступлением из любой точки мира. Например, Королевский балет в Лондоне транслирует свои спектакли в прямом эфире через Facebook и YouTube [7, с.201].

Создание онлайн-курсов. Балетные труппы могут использовать социальные медиа для создания онлайн-курсов по балетной технике, которые можно просмотреть и использовать в качестве учебных материалов. Например, труппа Большого театра в Москве создала серию онлайн-курсов по классическому балету, которые доступны на их YouTube-канале.

Взаимодействие с публикой. Балетные труппы могут использовать социальные медиа для взаимодействия с публикой, отвечая на вопросы,

проводя трансляции душевных бесед с танцорами и режиссерами, и публикуя фотографии и видео, чтобы поделиться за кулисами в жизни балетной труппы.

Создание виртуальных туров по театрам и зданиям. Балетные труппы и театры могут использовать социальные медиа для создания виртуальных туров по их зданиям и театрам. Например, Большой театр в Москве создал виртуальный тур по своему театру, который можно посмотреть на их сайте и YouTube-канале. Это позволяет зрителям узнать больше о театральном здании и истории балетной труппы [8, с.100].

Таким образом, социальные медиа являются мощным инструментом для продвижения балетного искусства и привлечения новой аудитории.

Однако социальные медиа также могут стать причиной возникновения некоторых проблем в арт-индустрии. Например, многие критики считают, что социальные медиа могут стать причиной коммерциализации искусства, где ценность работы определяется не ее качеством, а ее популярностью в социальных медиа [9, с.70]. Кроме того, социальные медиа могут привести к потере контроля за производством искусства. Если работа художника получает большую популярность в социальных медиа, то ее могут начать использовать без разрешения художника или даже начать продавать подделки.

Заключение. В заключение, можно сказать, что социальные медиа стали неотъемлемой частью современного искусства. Они позволяют художникам, музыкантам, актерам и другим творческим людям достигать большей аудитории, взаимодействовать с ней и получать обратную связь. Кроме того, социальные медиа позволяют создавать новые форматы искусства, такие как виртуальные выставки и онлайн-концерты.

Однако, использование социальных медиа в искусстве может иметь и отрицательные последствия, например, привести к коммерциализации искусства и уменьшению его

качества [10, с.12]. Поэтому важно использовать социальные медиа с умом и не забывать о главной ценности искусства – его эстетическом и духовном содержании.

Тем не менее, можно с уверенностью сказать, что социальные медиа не просто помогают современному искусству развиваться и привлекать новую аудиторию, но и создают новые возможности для творческого самовыражения и взаимодействия между художниками и зрителями.

Список использованных источников:

1. Гусев М. Социальные медиа в культуре и искусстве: опыт взаимодействия. – М.: Издательство Московского университета, 2020. – 272 с.
2. Бишоп К. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. – Verso, 2023
3. Каган С. *How Instagram is changing the art world*. – Art republic, 2021
4. Киселева М.В., Ростовцева Ю.А. Социальные медиа и современное искусство: междисциплинарный анализ // Медиаобразование и медиакультура: теория и практика. – 2017. – №4.
5. Миронов Т. Инстаграм для искусств: эффективный маркетинг в Instagram. – М.: Эксмо, 2019. – 224 с.
6. Медиакультура и искусство: социально-философские и эстетические аспекты / под ред. О. Ю. Шапиро. – СПб.: Алетейя, 2019. – 344 с.
7. Смит Ш. Искусство социальных медиа. – М.: Издательский дом «Коммуникации», 2019. – 240 с.
8. Логунова А.В. Виртуальные пространства как новый способ коммуникации с аудиторией в современном искусстве // Медиа-искусство: технологии, творчество, исследования. – 2017. – №2.
9. Ловинк Г. Сети без причины: критика социальных медиа. – Кембридж: Polity, 2011.
10. Хирн А. Культура цифровой индустрии: история цифрового распространения. – Нью-Йорк: Routledge, 2018.

References:

1. Gusev M. *Social'nye media v kul'ture i iskusstve: opyt vzaimodejstvija*. – M.: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, **2020**. – 272 s. (In Russ.).
2. Bishop K. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. – Verso, **2023**. (In Engl.).

3. Kagan S. *How Instagram is changing the art world.* – Art republic, **2021.** (In Russ.).
4. Kiseleva M.V., Rostovceva Ju.A. *Social'nye media i sovremennoe iskusstvo: mezhdisciplinarnyj analiz // Mediaobrazovanie i mediakul'tura: teorija i praktika.* – **2017.** – №4. (In Russ.).
5. Mironov T. *Instagram dlja iskusstv: jeffektivnyj marketing v Instagram.* – M.: Jeksmo, **2019.** – 224 s. (In Russ.).
6. *Mediakul'tura i iskusstvo: social'no-filosofskie i jesteticheskie aspekty /* pod red. O. Ju. Shapiro. – SPb.: Aletejja, **2019.** – 344 s. (In Russ.).
7. Smit Sh. *Iskusstvo social'nyh media.* – M.: Izdatel'skij dom «Kommunikacii», **2019.** – 240 s. (In Russ.).
8. Logunova A.V. *Virtual'nye prostranstva kak novyj sposob komunikacii s auditoriej v sovremennom iskusstve // Media-iskusstvo: tehnologii, tvorcestvo, issledovanija.* – **2017.** – №2. (In Russ.).
9. Lovink G. *Seti bez prichiny: kritika social'nyh media.* – Kembridzh: Polity, **2011.** (In Russ.).
10. Hirn A. *Kul'tura cifrovoj industrii: istorija cifrovogo rasprostranjenja.* – N'ju-Jork: Routledge, **2018.** (In Russ.).

МРНТИ 18.45.91

УДК 79.2

DOI:10.56032/2523-4684.2023.1.5.48

Б.С. Абдрахманов¹

*¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)*

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ТЕКСТА В СПЕКТАКЛЕ «ТРИ СЕСТРЫ» АНДРЕАСА КРИГЕНБУРГА

Аннотация

В статье предпринята попытка исследовать репрезентацию драматургического текста в спектакле «Три сестры» германского режиссера Андреаса Кригенбурга. Своеобразная репрезентация канонического текста пьесы А. Чехова вызывает огромный интерес, так как при всем новаторстве постановки А. Кригенбург сумел передать чеховское настроение пьесы.

Ключевые слова: режиссура, драматический театр, Андреас Кригенбург, театр «Каммершпиле», театр Германии, А.П. Чехов, пьеса «Три сестры».

Б.С. Абдрахманов¹

*¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)*

АНДРЕАС КРИГЕНБУРГТЫҢ «АПАЛЫ-СІҢЛІЛІ ҮШЕУ» СПЕКТАКЛІНДЕГІ ДРАМАТУРГИЯЛЫҚ МӘТІНІҢ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯСЫ

Аннотация

Мақалада Германия режиссері Андреас Кригенбургтің «Апалы-сіңлілі үшеу» спектаклінде драмалық мәтінінің көрінісін ашуға, зерттеуге талпыныс жасалған. Канондық А. П. Чеховтың пьесасының мәтінінің түпнұсқалық көрінісі үлкен қызығушылық тудырады, өйткені А. Кригенбург қойылымның барлық жаңашылдығымен Чеховтың көңіл-күйін жеткізе алды.

Түйінді сөздер: режиссура, драма театры, Андреас Кригенбург, «Каммершпиле» театры, Германия театры, А. П. Чехов, «Апалы-сіңлілі үшеу» пьесасы.

B.S. Abdrakhmanov¹
¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

THE REPRESENTATION OF THE DRAMATURGICAL TEXT IN THREE SISTERS BY ANDREAS KRIEGENBURG

Annotation

The article attempts to study the representation of the dramatic text in the play «Three Sisters» by German director Andreas Kriegenburg. The original representation of the canonical text of the play by A. Chekhov arouses great interest, as with all the innovation of the production, A. Kriegenburg managed to convey the Chekhov mood of the play.

Key words: *direction, drama theatre, Andreas Kriegenburg, theatre «Kammerspile», theater of Germany, A. P. Chekhov, play «Three Sisters».*

Введение. Драма «Три сестры» Чехова, начиная с самой первой постановки в Берлине (1901), на протяжении XX-XXI вв. появляется в репертуарах театров Германии. К пьесе Чехова обращались в разное время такие театральные режиссеры как Ю. Фелинг, Г. Гильперт, П. Штайн, Т. Лангхофф, Р. Нёльте, П. Цадек, К. Марталер, М. Тальхаймер, Ф. Рихтер, Т. Брункен и др.

Одной из важных при постановке чеховской драмы для режиссеров становится проблема работы с драматургическим текстом, а точнее – вопрос его репрезентации.

Дискуссия по поводу чеховских драм на сценах театров Германии (в способах работы с текстом), разгоревшаяся в течение XX в., привела к возникновению двух основных постановочных (а также переводческих) направлений: первое – следование оригиналу, максимальное приближение к тексту, и второе – выработка собственно театральных приемов репрезентации содержания и поэтики пьесы.

Первое направление продолжили режиссеры Петер Штайн, Томас Лангхофф, Юрген Гош и др. А

линию новаторства Чехова, другого Чехова, все дальше уходящую от «канона» постановки Станиславского, предложили Рудольф Нёльте и Петер Цадек. В их направлении главенствующими становятся принципы актуализации и универсализации и переработка текста перевода.

В последующие годы за Нёльте и Цадеком последуют К. Марталер, М. Тальхаймер и др. Каждая новая постановка чеховской драмы – это новый способ репрезентации драматургического текста.

Методы исследования. Автор статьи применяет в своей работе аналитический и описательный методы, а также лингвистический, методы репрезентации.

Степень изученности исследования. Существующая театральная литература не предлагает глубокого, основательного изучения способов репрезентации драматургического текста. Отдельные статьи и рецензии на спектакли создают далеко неполную картину, что затрудняет исследовательскую работу в данном направлении.

Обзор литературы. Автор статьи обратился, прежде всего, к театральным рецензиям критиков Германии и России (Р. Kohse [1], В. Сенькина [2], А. Шендерова [3], А. Бартошевич [4].), а также к труду «Риторика Аристотеля» [5], сборнику статей (Чеховиана: Три сестры [6]) и статье М. Гаевской «Третий Чеховский. Плюсы и минусы» [7]. Материалом для исследования послужила видеозапись спектакля «Три сестры» А. Кригенбурга.

Результаты исследования. Цель исследования заключается в изучении способов репрезентации драматургического текста на примере пьесы А. Чехова «Три сестры» в постановке германского режиссёра Андреаса Кригенбурга (*Andreas Kriegenburg*).

Премьера неоднозначной, по мнению критиков, постановки «Трёх сестер» состоялась 2006 г. Мировая критика окрестила А. Кригенбурга «насмешником, режиссёром, смело ломающим и смешивающим различные стили и способы игры». Эта версия репрезентации драматургического текста пьесы А.

Чехова представляется заслуживающей особенного внимания не только потому, что она является новаторской и ломающей традицию, но в конечном итоге передающей истинный дух чеховской драмы.

Вызывающая споры постановка разделила мнения критиков. Одни приветствовали «Трёх сестёр» Кригенбурга, другие нет. Петра Косе (*P. Kohse*) в статье «Мечтатели одной и той же мечты» пишет: «Эта постановка окрашивает грусть в разные цвета. Это стилизованная, транспонированная, компенсированная, всегда утомляющая, но в конце концов, все более отчаянная и, в конечном счете, очень важная печаль, которая показана здесь. И она, соответственно, трогает вас» [1]. Российскому зрителю спектакль был показан на фестивале NET в Москве в 2007 году. Как пишет Вера Сенькина в журнале «Экран и сцена», «Кригенбург запомнился после показанного... спорного, но очень выразительного спектакля «Три сестры». Эта постановка была одновременно резкой (импульсивное, острое исполнение немецких актёров) и в то же время – нежной. Каждый раз за надрывной резкостью звучала лирическая струна, сквозь грубоватость игры прорывались невысказанные нежность и тоска» [2, с.10.]. Судя по отзывам критиков, в спектакле при всей новизне интерпретации осталось то самое едва уловимое тонкое чеховское настроение.

В репрезентации чеховского текста участвовали режиссёр А. Кригенбург, организующий сценическое действие, и драматург Марион Тидтке (*Marion Tiedtke*). В постановке можно отметить следующие особенности:

1. ядром остаётся канонический чеховский текст, репрезентируемый с незначительным купированием, повторами, произнесением реплик одних персонажей другими;

2. добавляется сочинённый режиссёром и драматургом текст, местами заполнивший-репрезентировавший чеховские паузы;

3. части как чеховского, так и привнесённого текста произносятся кукольными голосами (о чем ниже).

Канонический текст, сопровождаемый сценическим действием, репрезентируется весьма своеобразно, препарируется и подвергается некоторому переосмыслению.

Так, в самом начале первого действия Ольга (*Anette Paulmann*) проговаривает текст о годовщине смерти отца, о его похоронах, при этом, лущая орехи и разбрасывая их по полу. Ирина же (*Katharina Marie Schubert*) кроме чеховской реплики «Зачем вспоминать!» повторяет несколько раз сочинённую фразу «Ich habe heute mein Namenstag!» – «У меня сегодня именины!» (*Перевод мой – Б. А.*). А произнося слова «В Москву! В Москву!», Ольга яростно швыряет орехом в потолок. Ответным потоком ей на голову сыплются пустые скорлупки.

Из приведённого примера, можно предположить, что репрезентация текста Чехова в спектакле А. Кригенбруга разворачивается с использованием неожиданных приёмов. Как мне кажется, текст сестёр несёт в себе созидательный, позитивный и объединяющий смысл. А режиссёрский приём – осыпание Ольги пустыми скорлупками – вносит противоположное невербальное содержание. Подчёркивается пустота, раскалывание, рассыпание происходящего. Все мечты расколются – ничто не исполнится. Этот приём несёт в себе тонкий символический смысл. Возникающий контраст построен на смысловом несоответствии текста и действия, что вызывает чувство диссонанса у зрителей. Чеховская тональность в спектакле не нарушается, а даже сохраняется. Это подчеркивание тщеты всех мечтаний – очень чеховское, хотя и неожиданно.

Второй пример своеобразия репрезентации: в первом действии Ольга произносит не только свои слова, но и реплики других персонажей в быстром темпе. Разыгрывает диалоги Тузенбаха, Ирины, Солёного, Чебутыкина, Маши (*Sylvana Krappatsch*), иногда жестами рук изображая «говорящий рот». Нарастающие темп и напряжение становятся невыносимыми для героини. Поток текста

обрывается словами Маши «*Не реви!*». Ольга, закрыв лицо руками, плачет.

Какой смысл в этом приёме? Во-первых, текст Чехова как бы «прогоняется» на сцене за короткий отрезок времени. Происходит быстрый пересказ очевидного, долгого чеховского вступления в пьесу. Этот текст мучителен и понятен и самой Ольге, и он также знаком зрителю, находящемуся в зале. Ибо всё сказанное – слишком классический медленный текст, слишком известный. И как пишет А. Шендерова: «Режиссёр и не думает скрывать усталость пьесы и её персонажей от всяческих интерпретаций» [3]. Действительно, постановщики стараются не утомить зрителя.

К тому же разыгрывание текста по ролям с высокими и простодушными словами не имеет смысла в современном контексте. По замыслу постановщика, смысл высоких и ясных слов потерян, и зритель не воспринимает слова «*надо жить*», «*Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной*» и др. Современное трагическое (?) сознание не может (отказывается, не способно) воспринять шиллеровское «всё высокое и прекрасное». Тем не менее, текст добросовестно проговаривается персонажами.

Можно предположить, что репрезентируемый текст подаётся в соответствии с реактивно-убыстряющимся темпом современной жизни. Нарастающий темп монолога чреват срывом. И эта эмоциональная логика подводит Ольгу к тому, что она вдруг закрывает лицо руками и ревёт, что и отражается в реплике Маши (иначе непонятной!) «*Не реви!*». Плач Ольги в данном случае мотивируется состоянием героини.

Скажем несколько слов о кукольных голосах, обозначенных ранее. В какой-то момент развития действия персонажи надевают огромные головы ростовых кукол из папье-маше с нарисованными чёрным углём грустными глазами. И начинают говорить кукольными голосами. В этом приёме, во-первых, неестественные голоса усиливают эффект

тотальной театральности действия. Во-вторых, подчёркивается банальность ситуаций в сценах (влюблённость Андрея, приход Вершинина и т. д.) Всё сюжетное, реально происходящее, событийное выражено кукольными голосами.

Такого рода репрезентация отдельных частей текста контрастирует со сценами, где персонажи говорят натуральными голосами. Это разговоры о мечтах, о высоких и тонких чувствах, о будущем. И тогда спектакль приобретает глубокий смысл, тогда текст звучит глубоко и человечно.

Эффект театральности проявляется и в начале спектакля, где зрителю предлагается несуществующий в пьесе пролог, разыгрываемый двумя актёрами: Жаном-Пьером Корну (*Jean-Pierre Cornu*)¹, в последующих сценах выступающим в роли Чебутыкина, и актёром Вальтером Хессом (*Walter Hess*)² в женском балетном костюме. Далее он – Ферапонт. Декорация, представленная стеной, служит и экраном, на котором выводятся титры – имена «Jean-Pierre Cornu» и «Jutta Lampe». Вальтер Хесс предстает здесь в образе Ютты Лампе³, немецкой актрисы, сыгравшей Машу в спектакле «Три сестры» Петера Штайна в 1984 г. Как известно, штайновская постановка имела большой успех не

¹ Жана-Пьера Корну (Jean-Pierre Cornu, 1949) – швейцарский актёр театра и кино. Учился актёрскому мастерству у Макса Рейнхардта. Играл в театрах Вены, Франкфурта, Бремена, Эссена и т. д. Работал с режиссёрами П. Грюбером, Ф. Касторфом, К. Марталером и др. Играл пастора Мандерса в «Привидениях» Г. Ибсена, судью Вальтера в «Разбитом кувшине» Г. Клейста, Мефистофеля в «Фаусте» Г. Гёте и т.д.

² Вальтер Хесс (Walter Hess, 1939) – немецкий театральный актёр. Работал в Городском театре Констанца, а также в театрах Базеля и Цюриха, Люцерна. В 1987 году Вальтер начал работать в Schauspiel Bonn, а в 1997 году перешел в Государственный театр в Ганновере. С 2000 по 2002 год он работал в Schauspielhaus Zurich и с тех пор является участником ансамбля Münchner Kammerspiele.

³ Ютта Лампе (Jutta Lampe, 1937-2020) – немецкая актриса театра и кино. Школу сценического мастерства прошла в Гамбурге у Эдуарда Маркса. Играла в театрах Бремена и Маннгейма. Широкая популярность пришла с участием в спектаклях Петера Цадека и Петера Штайна. Около тридцати лет играла в театре «Шаубюне». Среди значительных ролей в этом театре – Ольга в спектакле «Три сестры» Петера Штайна. Лауреат различных театральных и кинопремий, среди которых премия Венецианского МКФ (1981), премия им. К. Станиславского (2004).

только в Германии, но и в России, где стала культовым событием. По словам А. Бартошевича, был создан «безошибочный психологизм штайновских «Трёх сестёр», соединение мхатовской подлинности русского быта с немецкой расчисленностью каждого мига и движения» [4, с.114.].

Какой же смысл вкладывает постановщик Кригенбург в этот весьма своеобразный пролог? Пролог, как известно, даёт некое предваряющее объяснение всему происходящему. Прежде всего, здесь работает приём «театра в театре», то есть подчёркивается усиленная, сгущённая театральность всего дальнейшего. Между выдуманными персонажами происходит следующий диалог:

Вальтер Гесс-Ютта Лампе – *Привет! Я, кажется, уже тебя видела? Как дела?*

Жан-Пьер Корну – *Спасибо, хорошо. Твои?*

Вальтер Гесс-Ютта Лампе – *Прекрасно. У меня всё хорошо.*

Жан-Пьер Корну – *Прекрасно!*

Вальтер Гесс-Ютта Лампе – *Чем ты занят? Репетируешь?*

Жан-Пьер Корну – *Да, репетирую.*

Вальтер Гесс-Ютта Лампе – *Прекрасно! Что же?*

Жан-Пьер Корну – *«Три сестры».*

Вальтер Гесс-Ютта Лампе – *Прекрасно! Какая роль?*

Жан-Пьер Корну – *Доктор.*

Вальтер Гесс-Ютта Лампе – *О! Прекрасно! Сложная роль. И где это?*

Жан-Пьер Корну – *В Мюнхене.*

Вальтер Гесс-Ютта Лампе – *Прекрасно! И кто же постановщик?*

Жан-Пьер Корну – *Андреас Кригенбург.*
(Перевод мой – Б. А.)⁴

⁴ Walter Hess- Jutta Lampe – Hallo! Ich habe schon dir gesehen. Wie geht's dir?

Jean-Pierre Cornu – Gut, danke. Und dir?

Walter Hess-Jutta Lampe – Schön. Mir geht's gut.

Jean-Pierre Cornu – Schön.

Walter Hess-Jutta Lampe – Und was machst du? Probiert gerade denn?

Jean-Pierre Cornu – Ja, probiere.

Из процитированного диалога видно, что постановщик предупреждает зрителя об утрированной театральности, настраивая его на ироничное восприятие спектакля.

В этом прологе преднамеренная отсылка к штайновским «Трём сёстрам» подчёркивает яркий диссонанс между ожиданием классической стилистики и тем, что предстоит созерцать зрителю. Совершенно неожиданный и необычный пролог даёт понимание того, что зритель не увидит классической постановки. Возможно, в этом демонстрируется и своеобразный юмор, отношение к предыдущему поколению, дистанцирование от традиции. В итоге, происходит усиление эффекта театральной игры.

Если вслушаться в драматургический текст спектакля, транслируемый со сцены, досочинённые реплики и фразы – плод фантазии режиссёра – оформленные в несложные синтаксические конструкции, то они, как кажется, легко вписываются в основной текст А.Чехова. *«Я воздушный шар, я мечтаю раздуться и стать в сто раз больше... Я ем, чтобы заесть свое одиночество»*, – подпрыгивая, говорит Андрей (*Oliver Mallison*). Или его же высказывание о детях Наташи (*Tanja Schleiff*) Бобике и Софочке: *«На самом деле их нет. Это всё так, Ничто. Одно Ничто родилось от Андрея. Второе – от Протопопова»*.

К добавленным режиссёром и драматургом текстам относятся и заполнения знаменитых чеховских пауз внутренними монологами героев. Их мысли, вырывающиеся наружу в этих монологах, служат первоисточником последующих событий. Ирина произносит вслух: *«Я решила записывать свои желания, вешать на стену и снимать, когда они*

Walter Hess-Jutta Lampe – Schön. Was denn?

Jean-Pierre Cornu – «Drei Schwestern».

Walter Hess-Jutta Lampe – O! Schön. Was wer im Rolle?

Jean-Pierre Cornu – Die von Doktor.

Walter Hess-Jutta Lampe – O! Schön. Schwierige Rolle. Und wo das?

Jean-Pierre Cornu – In München.

Walter Hess-Jutta Lampe – O! Schön. Und wer inszeniert das?

Jean-Pierre Cornu – Andreas Kriegenburg.

исполнятся». И к середине действия стены комнаты облеплены листочками бумаг, на которых написаны эти самые желания. Режиссёр тонким приёмом передал чеховское настроение – тщетность желаний, их неосуществимость. Одно из желаний героини: «Я желаю, чтобы этот город сгорел» - исполняется. Происходит пожар в третьем действии – выстрелило знаменитое чеховское ружье. Ведь репрезентируя чеховское умолчание, режиссёр восстанавливает не выговоренную смысловую связь между отношением Ирины к городу, который она больше всего хочет покинуть, и внешним событием, то есть его уничтожением, пожаром. Но город, конечно, останется – и Ирина из него не уедет.

К добавленным фразам относятся и повторы определённых слов сестёр. Например, «Одиннадцать лет», «И мы тоже», «Из Москвы» и т. д. Маша несколько раз произносит «Я люблю», и только потом признаётся сёстрам в любви к Вершинину. Как известно, повтор – это одно из ярких средств репрезентации текста. На это указывал ещё Аристотель, говоря: «О ком говорится многое, о том, конечно, говорится часто, поэтому, если о ком-нибудь говорится несколько раз, кажется, что о нём сказано многое» [5, с.352.].

Эти повторы поначалу усиливают мысль, затем превращаются в рефрены. И воспринимаются как нелепые, механические, кукольные. И происходит своего рода профанация утверждаемого: мечта о Москве, кто-то или что-то из Москвы превращается в фетиш и т. д.

Самыми яркими повторами становятся финальные реплики «Надо жить! Надо жить!». Сёстры совершенно всерьёз повторяют эти слова на разных языках, тем самым невероятно усиливая. И придавая им общечеловеческий, универсальный и объединяющий характер.

Выводы. Итак, на первый взгляд, репрезентация чеховского классического текста кажется не просто новаторской, но даже недопустимой. Но шаг за шагом Кригенбург воссоздаёт в зрителе именно чеховское настроение. «...несмотря на все вольности, –

допущенные в спектакле – как пишет А. Шендерова, Кригенбург очень бережен и с духом чеховской пьесы, и с ее ритмом. Потому он ставит нарочито долгий, местами словно заикающийся спектакль» [4]. Несмотря на многие вставленные реплики, на целый ряд визуальных символических подробностей, не предусмотренных чеховским текстом, на своеволие повторов, допускаемых постановщиком, в конечном итоге все эти средства создают специфически чеховскую тональность: глубокую печаль, неизбежность крушения всех надежд. И, тем не менее, их неизбывной силы – «Надо жить!». Репрезентация драматургического текста в спектакле «Три сестры» А. Кригенбурга не просто удачна, но и талантлива, ибо в ней соединяется трансляция чеховского смысла с яркой новизной и глубокой многослойной символизацией используемых средств.

Список использованных источников:

1. Kohse P. *Träumer eines gleichen Traums*. // Интернет ресурс: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=187:tt-07-andreas-kriegenburgs-drei-schwestern-von-den-muenchener-kammerspielen&catid=761&Itemid=100190 _____ (Дата обращения 27 января 2023 года).
2. Сенькина В. Авиньон Марталера. // *Экран и сцена*. – №15 (944). – 2010. – С.10.
3. Шендерова А. Чехов своими словами. // *Коммерсантъ*. – 2008. <https://www.kommersant.ru/doc/1090121> (Дата обращения 30 января 2023 года).
4. Бартошевич А. Такого ещё не было... Знак перемен // *Театр*. – 1989. – №10. – С. 114.
5. Аристотель. *Риторика / Аристотель*; пер. с древне-греч. Н. Н. Платоновой. – Москва: АСТ, 2017. – 352 с.
6. Чеховиана. «Три сестры». 100 лет / Рос. акад. наук. Науч. совет по истории мировой культуры. Чехов. комис.; Редкол.: А.П. Чудаков (отв. ред.) [и др.]. – Москва: Наука, 2002 (СПб.: Тип. Наука). – 381 с.
7. Гаевская М. Третий Чеховский. Плюсы и минусы. // *Литературно-художественный журнал*. Современная драматургия. Октябрь-декабрь. – 1998. – №4.

References:

1. Kohse P. *Träumer eines gleichen Traums*. // Internet resurs:
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=187:tt-07-andreas-kriegenburgs-drei-schwestern-von-den-muenchner-kammerspielen&catid=761&Itemid=100190 (Data obrashhenija 27 janvarja **2023** goda). (*In Germ.*)
2. Sen'kina V. *Avin'on Martalera*. // Jekran i scena. – №15 (944). – **2010**. – S.10. (*In Russ.*)
3. Shenderova A. *Chehov svoimi slovami*. // Kommersant#. – 2008. <https://www.kommersant.ru/doc/1090121> (Data obrashhenija 30 janvarja **2023** goda). (*In Russ.*)
4. Bartoshevich A. *Takogo eshhjo ne bylo... Znak peremen* // Teatr. – **1989**. – №10. – S. 114. (*In Russ.*)
5. Aristotel'. *Ritorika* / Aristotel'; per. s drevne-grech. N. N. Platonovoj. – Moskva: AST, **2017**. – 352 s. (*In Russ.*)
6. *Chehoviانا. «Tri sestry»*. 100 let / Ros. akad. nauk. Nauch. sovet po istorii mirovoj kul'tury. Chehov. komis.; Redkol.: A.P. Chudakov (otv. red.) [i dr.]. – Moskva: Nauka, **2002** (SPb.: Tip. Nauka). – 381 s. (*In Russ.*)
7. Gaevskaja M. *Tretij Chehovskij. Pljusy i minusy*. // Literaturno-hudozhestvennyj zhurnal. Sovremennaja dramaturgija. Oktjabr'-dekabr'. – **1998**. – №4. (*In Russ.*)

Р. Бақытбек¹

*¹Қазақ ұлттық өнер университеті
(Астана, Қазақстан)*

ЗАМАНАУИ «ҚЫЗ ЖІБЕК» ҚОЙЫЛЫМЫНДАҒЫ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Аннотация

Театрды дамытатын әуелі ол – көрерменнің ықыласын қанағаттандыратын қойылымдар. Театр репертуарынан нық орын алған шығармалардың негізгі міндеті – халыққа терең әсер беріп, тағылымды ой қалдыру. Жақсылыққа, адалдыққа шақырып, жамандықтан жирендіру. Қоғамда болып жатқан әлеуметтік, тұрмыстық яғни ғаламдық мәселелерді аямай сынап, ізгілікті насихаттау. Мақалада Астана қаласы театрларының, соның ішінде Жастар театрының репертуары қарастырылды. Осы орайда, біршама уақыт халық назарынан тыс қалып қойған классикалық шығармаларды сүзгіден өткізіп, жаңаша нұсқада халық назарына ұсыныла бастауын атап өтсек болады. Әр кезең мен заманның өз өзекті мәселелері болады. Бүгінгі физикалық театр формаларының Қазақстан синтездік өнер кеңістігінде орындалуы қазіргі заманғы сахналық үлгілерінің қазақстандық синтездік өнер саласында кеңінен орындалуын режиссер Н.Жақыпбайдың жетекшілігімен қойылған «Жібек» мюзиклімен мәнін ашуға тырыстық.

Түйінді сөздер: театр, актер, драматург, режиссер, әдебиет, пластика, спектакль, перформанс.

Р. Бахытбек¹

*¹Казахский национальный
университет искусств
(Астана, Казахстан)*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ СПЕКТАКЛЕ «КЫЗ ЖИБЕК»

Аннотация

Театрализованное развитие – это, прежде всего спектакли, удовлетворяющие зрительские симпатии. Основная задача произведений, прочно вошедших в репертуар театра, – произвести глубокое впечатление на публику и оставить поучительную мысль, призывая к добру, честности, вызывая

отвращение ко злу, пропагандируя добродетель, безжалостно критикуя социальные, бытовые и глобальные проблемы, происходящие в обществе. В статье рассмотрен репертуар театров города Астаны, в том числе молодежного театра. В этой связи можно отметить, что классические произведения, которые некоторое время оставались вне поля зрения народа, начинают демонстрироваться в новом варианте. У каждого периода и времени будут свои актуальные проблемы.

В статье на материале мюзикла «Жибек», поставленного под руководством режиссера Н.Жакыпбая анализируется исполнение современных физических театральных форм и современных сценических моделей в сфере казахстанского синтез-искусства.

Ключевые слова: театр, актер, драматург, режиссер, литература, пластика, спектакль, перформанс.

R. Bakhytbek¹

¹Kazakh National University of Arts
(Astana, Kazakhstan)

INTERPRETATION IN THE MODERN PLAY «KYZ ZHIBEK»

Annotation

Theatrical development is, first of all, performances that satisfy the audience's sympathies. The main task of the works firmly included in the repertoire of the theater is to make a deep impression on the audience and leave an instructive thought. Calling for good, honesty, aversion to evil. Propaganda of virtue, mercilessly criticizing social, everyday and global problems occurring in society. The article examines the repertoire of theaters in Astana, including the youth theater. In this regard, it can be noted that classical works that have remained out of sight of the people for some time are beginning to be shown in a new version. Each period and time will have its own pressing problems.

The performance of modern physical theatrical forms in the space of Kazakh synthesis art, the extensive performance of modern stage models in the field of Kazakh synthesis art, we tried to reveal the essence of the musical «Zhibek», staged under the direction of director N.Zhakypbai.

Key words: theater, actor, playwright, director, literature, plastic, performance, performance.

Кіріспе. Ел ордасы Ақмола облысына көшірілген кезеңнен бастап бас қаламыздағы мәдени ордаларды көптеп салу, білікті мамандарды тарту мәселесі алғы

шепке қойылды. Осындай бастамалар нәтижесінде Астана қаласында шаңырақ көтерген ордалы мәдени ошағы – «Жастар» театры еді. Жас театр 2007 жылдың 5 шілдесінде тұңғыш рет Ш.Айтматов пен Ә.Кекілбаевтың шығармалары желісі бойынша жазылған «Шыңғысхан» қойылымымен шымылдығын түрген болатын. Аталмыш театрдың бүгінгі хал-күйін жазуға, талдауға тұрарлық біршама құнды деректерге, тарихи кезеңдерге бай. Бүгінгі күні театр директоры қызметінде актер Әділ Ахметов жұмыс істеуде. Ал актерлік құрам Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында қызмет етіп жүрген ұлағатты ұстаз Нұрқанат Жақыпбайдың алғашқы курсынан жасақталады. Министрліктің тікелей бастамасымен жинақталған театрдың алғашқы құрамы бүгінгі күні де избасарларымен бірге бір сахнада еңбек етуде.

Мақала әдіснамасы ретінде: Теориялық әдістер, философиялық, өнертанушылық, психологиялық, ғылыми әдістемелік әдебиеттермен танысу, теориялық талдау жасау. Зерттеу нысандарымен ғылыми еңбектерін зерттеп, іс-тәжірибелерді жинақтау, саралау, актерлік шеберлік, режиссерлік жаңаша шешімдер, пьесалардың интерпретацияларына қатысты оқу құралдарымен, ғылыми-әдістемелік кітаптарды талдау, негізге алу.

Тақырып бойынша әдебиеттерге шолу. Халқымыздың мәдени-рухани өмірінде театр өнерінің алатын орны ерекше. Ол – қазақ елінің өткені мен бүгінгі болмысының көркемдік сипаты, әрі сахналық тарихы. Қай елдің болса да театр кәсіби деңгейге бірден жете қалмайтыны белгілі. Театртанушы, зерттеуші Бағыбек Құндақбаев қазақ театрының дүниеге келген күнін 1915 жылдың 13 ақпаны деп жариялауды жөн деп санаған екен. Алғашқыда айтыстың сахналық жүйесін (инсценировка) жасап шағын көрініс жасаған халық өнерпаздары кейіннен «Қоянды жәрмеңкесі», «Дала театры», «Қызыл керуен», «Ес аймақ» сынды труппалардан бастау алып, сахналық ізденіс пен даму үзілмей, 1926 жылы 13 қаңтардағы Мемлекеттік театрдың ашылуына ұласады. 1915 пен 1926 жылдың

аралығында театр репертуарын жасақтайтын драматургия жанры туып, дамуға бет алады. Жинақтай айтқанда халық өнерінің бай қатынасынан тамыр тартқан драматургиямыз бен театр жаңаша дамудың белесіне қарай бағыт алды.

Бүгінгі күнде қара шаңырақ аталып кеткен Қазақтың М.Әуезов атындағы академиялық драма театрынан бастап облыстағы барлық театрларының тағдырына қатысты ой тәжірибе нәтижелері баспасөз беттерінде әсте де саябырсыған емес. Қазақстан театрларының шығармашылық жолымен таныс болғыңыз келсе, зерттеуші қаламгерлер еңбегінен туындаған құнды мәліметтер әркез-ақ тарих қойнауынан табылары сөзсіз. Қазақ мәдениетінің құрамдас бір бөлшегі саналатын театр өнері өз тарихының жарқын беттерін толықтыру үстінде. Осы орайда, қазақ театр зерттеушілері Қ.Қуандықов, Б.Құндақбаев, Л.Богатенкова, К.Нұрпейісов, Ә.Сығай, С.Қабдиева, Б.Нұрпейіс, А.Мұқан, М.Жақсылықова, А.Еркебай, З.Исламбаева, Н.Ескендіров тағы басқалардың да зерттеу жұмыстарынан айшықты пікірлер мен орамды ойларды молынан кезіктіруге болады. Аталған еңбектер болашақ театр мамандары үшін сахнатанудың басты бағдаршамы іспетті. Осындай тарихтан бастау алған театр өнерінің жаңа замандағы жалғастырушысы –Астана қаласындағы Жастар театры ұжымы.

Зерттеу нәтижесі. Өнердің жаңашылдықтан, ізденіс пен көптеген еңбек етуден, тәжірибелік зерттеулерден тұрады. Осы тұрғыда, көрерменге ерекше әсер сыйлап, құнды дүниелерді ұсыну үшін, заманауи формадағы бағыт қажет болды. Сондықтан да режиссерлеріміз осы бағыттарды ұстанып, жаңашалану үшін біраз еңбек пен тәжірибелерге сүйенді. Заман талабына сай қазақ өнері дамып, түлеп, түрленуге енді десек артық болмас. Бір маусым ішінде театр репертуарын екі-үш спектакльмен толықтырып отыратын Жастар театрының бұл зерттеу жұмысымызда қарастырылатын алғашқы қойылымы - халықтың шығармасы «Қыз Жібек» мюзиклі. Премьера 2018 жылы қойылып, қазіргі күні бірнеше

фестивальдерге қатысып жүлделі орындардан көрінді. «Қыз Жібек» қойылымын соңғы кездерде сахналардан жиі көріп жүрміз. Оны ең алғаш болып сахналаған М.Әуезов атындағы академиялық драма театры еді. Ал, содан кейін қазақ «Қыз Жібегін», «Астана-мюзикл» атты еліміздің жас театры Еуропаның төріне паш етті. Астана қаласының Жастар театры бұл қойылымды Кореяда көрсетіп қайтқан болатын. Қойылымның осындай жетістіктерге жетер жөні де бар. Мәңгілік махаббаттың символына айналған бұл жыр халқымыздың ұлттық рухани коды.

Еліміздің жас театры «Астана-мюзикл» қойған «Қыз Жібек» рухани өзекті болып ашылған. Мұнда біз ықшамдалған қойылым мен Е.Брусиловскийдің музыкалық шешімінің жанрға сай қойылғандығын аңғарамыз. Креативке толы режиссер Асхат Маемиров қойылым барысын өзі осылай жоспарлаған көрінеді. Бұл қойылымда режиссер Асхат Маемировтің өзіндік, режиссерлік көзқарасын, ізденісін, креативті шешімін көре аламыз. Қойылымнан біз қобыздың әуезді үнін, (қобызшы А.Омаров), ары қарай абыздың мәңгілік махаббатың жырын (жырау С.Қамиев) ести аламыз. Сайын даладағы жасампаз өмір мен махаббат. Сұлулық пен қызғаныш, зұлымдық пен мәртебе бәрін бірден сезінеміз. Ата-бабаларымыздың сонау жылдардан бері сақтап келген мәдениеті мен этникалық-этикалық контекстінің панорамасы көз алдыңнан өтеді.

«Қыз Жібек» мюзиклінің жаңашылдығы мен театр өнеріндегі орны жайлы өнертану кандидаты Т.Жаманқұлов төмендегідей пікірін білдірген: »Б.Атабаевтың «Қыз Жібек» мюзиклін классикаға басқаша көзбен қарау, классикаға еркін келу деп түсінемін. Баяғы канондарға табынып қалмай, ескі рамкалардан шыға отырып, суреткерлік қиялды шарықтатып көрсеткен. Қабылдауға болады. Консерваторлар қабылдамауы да мүмкін. Классикалық тұрғыдағы опера театрындағы «Қыз Жібекті» де қабылдаймын. Екеуі екі бөлек талғамның, екі бөлек режиссерлік шешімнің ісі. Б.Атабаев ұлттық салт-дәстүрді сақтай отырып, Қыз-Жібекке қарапайым бүрмелі көйлек, камзол кигізіп қойған,

Қыз-Жібектің психологиясын бүгінгі жастардың психологиясына жақындатуға тырысқан. Тек жарқ-жұрқ еткен музейлік нәрселер мүлде жоқ. Себебі, ол - Жібектің ішкі жан дүниесін көрсетуді мақсат тұтқан. Ол мақсатына жетті. Біз осылай қазақ екенімізді сырға, алқа, киіммен емес, ішкі тәрбие, жан дүниемізбен көрсетуіміз керек» [1. 25 б.].

Қойылымның басты ерекшелігі мен жетістігі - музыклді алғаш рет кейіпкерлер жасымен шамалас келген жас әртістердің орындауы еді. Е.Ілиясов бейнелеген Бекежан – Б.Атабаев қойылымының протогонисті. «Режиссер қазір Бекежандардың заманы екенін тура ұқтыра алды. Спектакльде Төлегенге қарағанда Бекежан алдыңғы кезекке көтерілген. Сахнадағы оқиғалар легі тек Бекежан мінезін терең ашуға бағытталған. Жібек пен Төлеген осы бейнені күшейту үшін әрекет жасап жүргендей әсер қалдырады» [2. 12 б.]. – деген пікірді қолдаймыз.

200 жылдан астам тарихы бар шығарманы интерпретация жасап, бүгінгі қоғам қабылдай алатындай сапалы спектакль жасау оңай шаруа емес. Несіне жасырамыз, қазақтың сана-сезіміне жат қылықтардан ада қойылым жасалса да, режиссер Н.Жақыпбайдың Жібегі эксперимент деңгейінен әрі аса алған жоқ. Әйткенмен де, әр қойылымды жастардың ептілігіне, қимыл-әрекетіне, кең диапазонды дауыстарына сәйкестендіріп жасайтын эстетик режиссер бұл жолы да әдетінен танбаған. Евгений Брусиловскийдің заманауи үнде жаңаша өңделген классикалық музыкасы өзінің көркемдік қуатымен ерекше. Бұл шығарманы режиссер осыдан бірнеше жыл бұрын Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясындағы өзінің шеберханасындағы шәкірттерімен дипломдық жұмыс ретінде қоймақ болған. Алайда мұндай жүгі ауыр классикалық қойылымға жас буынның шеберлігі жетпес деген оймен премьерә кейінге шегеріледі. Театрға қабылданған соң, дәл осы құраммен көрерменге ұсынды.

Артистің сахналық функциясының өзгеруі интерпретацияға сай. Спектакль мазмұнын, көркемдік идеясын, көздеген мақсатын жеткізудегі

релі әлі де басты орында тұрғанымен қазіргі таңда режиссерлер актерлерге Бертольд Брехттің эпикалық «оқшаулану» әдісін қолдана білуді талап етуде. Әрине бұл оқшауланудың тағы бір ерекшелікпен толыққанын айта кету керек. Бүгінгі таңда театрлық қойылымдарда «ирониялық оқшаулану» тәсілі тым көп пайдаланылады. Әсіресе, актерлік өнер арқылы іске асырылатын бұл тәсіл ұлттық қойылымдарды сахналауда кеңінен пайдаланылып жүргенін баса айтуымыз қажет.

Мюзиклде Төлегеннің әкесі Базарбай мен анасы Қамқа, жырдағы өзге де бізге таныс бірқатар кейіпкерлер алынып тасталған. Шығармада екі жақтың үлкендері, ақсақалдардың аты аталса, мұнда тізгінді жастардың өз қолына берген. Ру аралық қақтығыс, Бекежанның Жібек елін жаудан аман алып қалу сияқты тарихи фактілер бұл жерде бейнеленбеген. Нақты оқиға актер Мейірғат Амангелдин мен актриса Назерке Серікболова кескіндеген Төлеген мен Жібектің айналасында өрбиді. Басты кейіпкерлерден бөлек Бекежан, Шеге және Жібектің құрбысы Дүрия сияқты жастарды ғана қатыстырған. Бас-аяғы осы төрт-бес кейіпкер негізгі мизансценадан табылса, көпшілік сахнадағы артистер қойылым табиғатын ашуға көмектескен. Мюзикл жастардың бас қосуы, яғни бастаңғы салтының формасы негізінде жасалған. Басты назарға алынғаны – әуен мен пластикалық би қимылдары. Айталық «Қыз Жібек» спектаклі қазақ халқына тән ұлттық психология мен философияны ашуда ұмтылыс бар. Қойылымның режиссерлік шешімі өзгеше, бүгінгі күн талабына сай әрі ұлттық колоритпен көрініс тапқан. Н.Жақыпбай өз қойылымдарында әрекет арқылы уақыт пен кеңістікті пайдалануымен актер үшін ғана емес көрермендерге де ой тастайды. Шығарма болмысына бүгінгі күннің көзқарасымен келу арқылы тарихи оқиғаларды басқаша топшылайды. Шығарманың дәстүрлі қалпынан шығып, бүгінгі заманға әкелетін күрделі өзгеріс кіргізген. Мюзикл ретінде қойылған спектакльде ән-жыр, би мен заманауи цирктік қимыл-әрекеттер молынан пайдаланылады. Алайда жанр таңдау

жағынан режиссер қателік жіберген. Себебі бұл «мюзикл» емес! Дайын халық әндері мен отандық сазгерлердің әуендерін кірістірген музыкалық спектакль екендігі даусыз.

XIX-XX ғасырда өнер әлеміне үлкен жаңалық әкелген мюзикл жанры тыңғылықты дайындықты талап етеді. Трагедия, комедия, драма және т.б. жанрларда режиссердің жұмыс жоспарына дейін драматург идеясы, сөзі жеткілікті. Ал мюзикл жасау үшін композитор, ақындармен бірлесе отырып әр кейіпкер сөзін әуенге салып, арнайы музыка жазылуы керек. Осы сынды тағы да бірнеше этаптан тұратын күрделі жұмыс жүргізілуі тиіс. Бұл аталған шарттармен театр және кино салаларында мюзиклдің таңдай қақтырған талай туындылары бар. Атап айтар болсақ, ең бірінші әйгілі ағылшын драматургі Уильям Шекспирдің «Ромео мен Джульетта» пьесасы желісімен сахналанған мюзиклді атауға болады. Композитор Жерар Пресгюрвик пен режиссер Жиль Амадудің бірлесе жасаған бұл еңбегіне тым көп уақыт жұмсалған. Сазгер Жерар Пресгюрвик екі жылдан астам уақытын музыка жазуға арнаған. 20 жыл бұрын алғаш Париж сахнасында қойылған «Собор Парижской Богоматери» мюзиклі автор Виктор Гюгоның романын одан әрі танымалдылық деңгейіне көтерген еді. Композитор Риккардо Коччанте өзінің бұрын жазған әуендері ішінен мюзикл табиғатына сай келетін бірнеше жұмысын ұсынып, әрі қарай либрето авторы Люк Пламондонмен бірлесе отырып партияларды жазып шығады. Барынша ізденіспен, керекті нота кілтін тең басқан еңбектің нәтижесі өнер әлеміне «Belle» (фр. – «Сұлу»), «Danse mon Esmeralda» (фр. – «Менің Эсмиральдам билеуде») және т.б. қайталанбас туындылар сыйлады. «Чикаго» мюзиклі де әлемдік деңгейдегі алғашқы үздік қойылымдар қатарында келе жатқанына 45 жыл болды. Өз деңгейлерінде жоғары бағаға ие болған бұл мюзиклдерді тізбектеу себебіміз неде? Біріншіден, жоғарыда аталып өткен қойылымдар «Мюзикл» жанрының жарқын үлгісі болуы тек қызықты тарихи оқиғаға байланысты емес екендігінде. Осы жерде «Қыз Жібектің» бұл туындылардан қандай кемшілігі

бар деген заңды сұрақ туындайды. Жібек оқиғасының өн бойы қазақтың салт-дәстүріне тұнған, рулық алауыздықты қамти отырып екі жастың сезімін суреттей алған тарихи шығарма. Мұнда екі ғашықтың сезімі – мелодрама, замандас жастардың әзіл-қалжың сөздері – комедия, рулық қайшылықтар – драма, Төлегеннің қайғылы өлімі – трагедия. Бір бойына осыншама жанрларды түйістіріп тұрған туындының көркемдік қуаты тым жоғары. Қай қырынан алып қарасақ та әлемдік туындылармен терезесі тең шығарма екендігіне ешкімнің таласы бола қоймас. Екіншіден, жоғарыда айтып кеткендей Жастар театрындағы бұл спектакльдің жанрдан қателесуі. Жанр мюзикл деп таңдалған болса, шығарма үніне сай әуендер, ең бастысы қара сөзді әнмен жеткізулері керек еді. Бұл жанрдың талабы осылай, ал Н.Жақыпбай сахналаған бұл Жібекке тағы да айтамыз мюзикл емес музыкалық қойылым деген баға бере аламыз.

Спектакльде басты кейіпкер жоқ. Ол біріншіден, кейіпкерлердің сахналық костюмдерінің концерттік бағдарламалардағыдай ұқсас болуынан байқалса, екіншіден, Жібек пен Төлеген, Бекежан мен Дүрияның көпшілік сахналарында үнемі қыз-жігіттердің арасында тең құрбыдай қатар жүруінен айшықталады. Себебі, режиссер олардың топтан даралануын, көп ішінен ерекшеленбеуін ескерген. Жібекте көп қазақ қыздарының бірі ретінде қарастырған. Оқиғаның басты ерекшелігі де осында.

Сондықтан басты кейіпкерлерді ойнайтын актерлер кейіпкердің ішкі жан-дүниесін ашуды емес сыртқы қалыбын жасауды мақсат тұтқан. Бұл жерде, Н.Жақыпбай Ежи Гротовскийдің «актердің рольдік функцияларынан бас тартуын» әдейі ойластырған, яғни, актерді кейіпкер ойына терең сүңгімеуге, оның өзін жасап кетпеуге бағыттайды. Бұл дегеніміз-қойылымда актер рөл ойнап жүргеннен көрі өздерінің Жібек жайындағы, Төлеген турасындағы түсінік-пайымдарын орындап жүр деуге болады. Нақтырақ айтсақ, актерлер негізгі кейіпкерлердегі махаббат пен тазалық ұғымын суреттеуге, жеткізуге талпынбайды. Олар өздерінің ішкі

толғаныстарындағы ғашықтық, жастық-жалын туралы ой-көзқарастарын ғана көрсетуді мақсат тұтқан.

Сахна ашылысымен Жібектің жақын құрбысы Дүрияны көреміз. Дүрияны жас актриса Шехназа Қызыханова ойнайды. Шымылдық ашылғаннан соңына дейін оқиғаның өрбуіне ат салысып, әр көріністің басы-қасында жүреді. Актрисаға бұл рөлді ойнау үшін өзімен көп жұмыс жасағандығы байқалады. Спектакльдегі Дүрия бейнесі турасында театртанушы Нартай Ескендиоровтың зерттеу-мақаласында былай деп жазылған еді... «Қойылымда Қыз Жібектен бұрын Дүрияның – Шехназа Қызыханованың бейнесі бірінші орынға шыққан. Актриса әр мизансценамен нақты жұмыс жасағанымен қатар, сөздері анық әрі қойылым барысында кейіпкерінің өсу эволюциясы айқын көрінеді. Ол жастар ойынын әзіл-қалжыңымен қыздырып, көңілдерін көтереді. Дүрия Бекежанның дауылпазын әзіл ойыны арқылы алдап, өзіне алып алатын мизансценалары арқылы Бекежанның аңғал екенін байқатады. Дүрия спектакльдің басынан аяғына дейін Жібектің жан дүниесін жақсы түсінгендіктен оған жаны ашиды. Ол нағыз достың қандай болуы керек екенін көрсеткен. Өскелең ұрпаққа: «Жан достар қандай болуы керек?» деген сұрағына жауап алады. Оның актерлік ойыны көркем тұрғыда жан-жақты ашылған әрі қимыл-қозғалысы ширақ»[3, 18 б.]. Иә, бұл пікірде аталып өткендей Дүрия рөліндегі Ш.Қызыханова жоғары деңгейдегі вокалдық дайындық, дене пластикасы, шынайы ойын мен артистің ішкі органикасы сияқты бір қатар ауыр дайындық кезеңдерінен сәтті өтіп, жанашыр құрбы әрі қызуқанды Дүрия рөлін жақсы бейнелеп шыға алған. Бекжан Керімбаев суреттеген Бекежанның сыртқы келбеті мен ішкі жан дүниесі сәйкес шыққан. Кең иықты пішінімен жанында жиналған жігіттерден анақұрлым күші мығым, айлалы екендігіне сендіреді. Оны жанындағы серіктері де мойындап, мақұлдағандай. Түрлі-қимыл әрекетке құрылған ерлер биінің мазмұны мен пішіні думанды атмосфераны сездіреді. Бидің жеке тұстарында Бекжан Керімбаев өзінің ешкімге теңдесі жоқ

екендігін баса көрсеткендей оқыс қимылдарға барады. Оның осындай кеңдігі мен ерлігі үшін Жібекте, басқалары да сыйлайды. Режиссер ойындағыдай Бекежан – Бекжан Керімбаевтың ойынында ақылдың да ерліктің де бұл қоғамға керегі жоқтығын оны түпсіз терең шыңырауға қарай итеріп, қылмыс жасауына әкеліп соқтыратындығы бейнеленген. Бұл шешім қазіргі біздің жәй-күйімізге де тура келеді. Өйткені әлеуметтік мәселелер уақытында шешілмегендіктен де адамдар шарасыздықтан қылмысқа барып, кінәлілер қатарын көбейтуде. «Бекежан» бейнесі туралы сөз бола қалса, бірден ойымызға келетіні С.Қожықовтың «Қыз Жібек» фильміндегі аңызға айналған Асанәлі Әшімов образы. Бұл кинодағы Бекежан бейнесіне жарқын мысал болса, театр сахнасынан талантты режиссер Ж.Хаджиев қойған «Қыз Жібек» спектаклін үлгі ретінде ала аламыз. 1986 жылы Ж.Хаджиевтің сахналауымен Жезқазған облыстық драма театрында қойылған бір нұсқасы бар. Сол қойылымда Бекежан рөлін сомдаған талантты актер Асылболат Ысмағұловтың ойыны турасында театртанушы Салима Мусина былай деп пікір білдірген еді. «Бекежан в исполнении А.Ысмагулова очень привлекательный человек, в нем нет и следа низких инстинктов, жестоких разгульности, кривожадности. Гибкий, атлетически сложенный юноша, с природной изысканностью движений, легко перемещающийся в пространстве...» [4, 136 б] Бұл пікірден бізге белгілі болғаны, көп жағдайда озбырлықтың, жауыздықтың символы болып суреттелетін Бекежанның жаңа бейнеге өту процесі әлдеқашан басталғандығы. Яғни, Ж.Хаджиевтің пікірінше Бекежан өзіне тиесіліні алу үшін жанталасқан күрескер. Ол батыр, әрі албырт. Біз талдауға алып отырған Жастар театрының Бекежаны да осындай. Сырт көзге суық болып көрінуге тырысқанымен, жауыздықтан ада кейіпкер. Бекжан Керімбаевтың сәтті ойыны арқылы біз бұл кейіпкерді жаңа қырынан көре алдық.

Осы тұста Жастар театрынан сәл шегініс жасап, басқа режиссерлер сахналаған Жібек жайына

ойыссақ. Соңғы екі жылдың ішінде Астана қаласының қос театры Қыз Жібекті жаңа форматтағы қойылым жасауға тырысқан еді. Бірі «Жастар» театры болса, екіншісі Ә.Мәмбетов атындағы мемлекеттік драма және комедия театры. 2020 жылдың ақпан айында Ә.Мәмбетов театрында жас режиссер Дина Құнанбайдың режиссерлігімен «Қыз Жібек» трагедиясы қойылды. Жүсіпбек қожа Шайхисламұлының нұсқасы бойынша сахналанған бұл Жібектің финалы да, сюжеті де, кейіпкер мінезінің құбылысы да тым өзгеше. Жас режиссер Д.Құнанбайдың сахналауындағы Жібектің хал-күйі мүлдем басқаша. Кейіпкер табиғатын ашудағы ізденістердерінің 180 градусқа өзгерген формасы ретінде аталмыш екі қойылымды салыстыруды жөн деп таптық. Мысалы, Жастар театрының Төлегені – Мейірғат Амангелді Жібектің сұлулығын, ақыл-парасаттылығын көптен бері естіп жолығуға арнайы келген жолаушы кейіпінде көрінеді. Ал Ә.Мәмбетов театрының Төлегені қыз әкесінің ауқатты адам екендігін естіп, байлығына бола іздеп келе жатқан адамдай әсерде қалдырады. Оған дәлел Төлеген – Әли Дәулетбекұлы Қыз Жібектің еліне келеді. Қаршығаның айтуымен межелі жерге жеткенге дейін Төлеген талай қызды «сүйіп» үлгереді. Қаршыға барлығынан «Жібек емес!» деп қайтарып алады, осы сөз Жібекке жеткенге дейін бірнеше рет қайталаанады. Төлегеннің осы әрекеттеріне қарап отырып, Төлеген Қыз Жібекті жақсы көргендіктен емес, атағына қызыққандықтан іздеп келе жатқан жоқ па деген жанама ой туады. Екеуінің арасынан алаулаған махаббат сезімі, күллі қазаққа таңдай қақтырған екі жастың ғашықтығы бұл спектакльде мүлде жоқ. Бұдан шығатын қорытынды: өзіне емес атағына, атасының байлығына көз тігуші жеңіл ойлы Төлеген болып суреттеледі. Ал Н.Жақыпбайдың сахналауындағы Төлеген парасатты, алды-артын қатар ойлайтын жігіт. Жібек – Назерке Серікболованы құрбыларымен сауық құрып жүрген кезінде жолығып тілдесе келе өз сезімін білдіреді. Бұл біз білетін Төлегеннің типтік бейне. Режиссер Дина Құнанбайдың сахналауындағы Жібекте сахна ашылғаннан бастап Төлеген агрессивті

күйде жүреді. Анасына келіп: «Сен маған осы жасқа дейін қалыңдық алып бермей, қамап ұстадың!», - деп анасына қатты ашуланады. Осыдан кейін кішкентай баланың өксігін көрсетеді. Төлеген қойылымның басынан аяғына дейін өте өкпешіл, ашу-ызаға толы кейіпкер болып шыққан. Екі режиссерде Жібекті заманауи кейіпкер етіп жасау жолында бірқатар кемшіліктер жіберген. Мысалы, Жібек – Аида Жанұзақоваға берілген міндетінің дәрекі тұстары өте көп. Ұлы сөздің ұяттығы жоқ, талғамның, тектіліктің символы болған Жібек өкінішке қарай бұл спектакльде жеңіл жүрісті кезбе қыз кейіпіне енген. Оның күбіндегі суды шашып, оны астыртын түрде әдепсіз әрекеттің нышаны етіп көрсетуі бұл образға деген жеккөру сезімін тудырды. Бұл Д.Құнанбайдың ойындағы Жібек бейнесі еді. Ал Н.Жақыпбай Жібек кескіні мұндай типтегі былғаныш сахналарын мүлдем жақындатпаған. Иә Жібек рөліндегі Назерке Серікболова бойынан кербез паң мінезді, тартымды нәзіктікті, жұмбақ көзқарасты көре алмағанымыз рас. Дегенмен тарих әлдеқашан жасап қойған Жібектің бейнесіне жаңашылдық жасаймын деп жаңылыспағанын баса айту керек. Жастар театрының аталмыш қойылымы туралы ой қозғағанда, алдыңғы планға шыққан Дүрия образы Дина Құнанбай қойған спектакльдегі Дүрия бейнесінен тым алшақ екендігін бірден байқадық. Бұл қойылымда Дүрия бейнесі жоқ деп айтуға толық негіз бар. Біріншіден, «Әуелі бас қосқаным Жағалбайлы, Жылқысы көптігінен баға алмайды. Өлгені Төлегеннің рас болса, Құдайым Қыз Жібекті неге алмайды?» – деп Жібектің шарасыздықтан ширығып отыратын сахнасы бар. Жанындағы жұбатушысына «Жеңге!» деп мұңын жеткізіп отырады. Жібектің жеңгесі бейнесін ойнаған жас актриса Еңлік Айымғазы. Бірақ қойылым бағдарламасында «Дүрия» деп белгіленген. Бұдан шығатын қорытынды көптеген шатасулар мен керексіз интерпретациялық шешімдерге барған жас режиссердің жұмысы көп негативті пікір тудырды. Екі режиссердің алып отырған бір классикалық шығармасының сахналануындағы көркемдік қуаты әртүрлі.

Салыстырмалы тұрғыдан қарағанда екі жүйе бойынша жұмыс жасаған режиссерлердің Қыз Жібек кейіпкерлерін ашу тәсілдері өзгеше. «Жастар» театрының Жібегі Станиславский жүйесімен қойылса, Дина Құнанбай Б.Брехт системасын негізге ала отырып қойылым жасап шыққан. Нұрқанат Жақыпбайдың көзқарасымен қойылған бұл шығарманың Сұлтан Қожықовтың әйгілі туындысы болған «Қыз Жібек» фильмінің театрға арналған нұсқасы деуге болады. Тек драма музыкалық спектакль жанрына икемделген. Спектакльде актерлік ансамбль, динамика, ырғақ бар.

Қорытындылай келе айтарымыз, Н.Жақыпбай Жібекті нәзіктіктің, адалдық пен махабаттың құрбаны етіп көрсеткен. Финалдағы Төлеген екеуіне бірге жабылған ақ мата осының нышаны іспетті. Осы кезеңге дейін «Қыз Жібек» жыры зарлы ән, қаралы күй арқылы жеткізілетін. Актерлер Жібек пен Төлегеннің зар-запыранын сай-сүйегінді сырқыратар әуенмен, ішкі шерлерін мұңлы монологтарымен ашатын. Ал, Н.Жақыпбайдың бұл «Қыз Жібегі» басқа көркемдік өреден шыға алды. Ресейлік белгілі театртанушы П.Руднев: «Классикалық театрдың негізін құраушы – түрлену өнері – бүгінгі таңда көп мөлшерде эрозияға ұшырап отыр» [5, 45 б.] – деп жазды. Оның себебін зерттеуші ең бірінші актер өнерімен байланыстырып: «Заманауи театр актер мен рольдің күрделі, көп сатылы, парадоксальді және... тартысты қарым-қатынасын ұсынып отыр. Актердің жеке-даралығы, оның өздігі ендігі жерде басқа біреудің бет-пердесін өлшеп көру мәжбүрлігімен айқасқа түсуде. Актер өзінің толықтай басқа біреудің мінезіне енудің қажеттілігіне сенбейтіндей. Осы сенімсіздікке театрлық ойын мен көкейкесті мақсат құрылып жүр. Осылайша белгілі мөлшерде күрделене түскен қарым-қатынас механизмі көптеген театрлық стереотиптердің өздігінен жоғалуын қамтамасыз етіп отырғандай» [6, 1 б.], – деген ғалым сөзімен толықтай келісуге болады. Зерттеуші айтып отырған бүгінгі театрдағы рөл сомдаудың қиындықтары туралы мәселені режиссер ретінде Н.Жақыпбай өз тәжірибесінде кезіктіріп, көріп жүруі де мүмкін. Сол

себепті, ол актерге ең тиімді жол ретінде, рөлдік функциядан бас тарта отырып, жалпылама сезімді жеткізуге бар күшін жұмсайды. Әсіресе, қойылымға қатысатын актерлердің киім киісін көргенде әрине алғашқыда таңданыс болғаны рас. Дегенмен де, бұл жердегі кроссовкалар жастық шақтың атрибутына қарағанда, актерлердің іс-қимыл айшықтылығын жеткізуге қолайлы, күрделі сахналық трюктерді орындауға ыңғайлы костюм екені түсінікті. Жинақтай айтқанда, «Қыз Жібек» спектаклі актердің сахнада тіршілік ету өзгерісін көрсеткен қойылым болды.

Қорытынды. Қорыта айтқанда, тәуелсіздік жылдарында еліміздің театр режиссурасы өз дамуын тоқтатқан жоқ. Ілгері басып дамып келеді. Астана қаласы Жастар театрының драматургиялық шығармаларға жаңа көзқараспен қарап, тың ізденістермен жаңартып, әлемдік театр үдерісінде жүріп жатқан замануи шығармашылық дамуға үндес жаңашылдық пен соны өзгерістерге толы режиссерлік интерпретацияларды ұсынды деп айта аламыз. «Қыз Жібек» шығармасына жасалған интерпретация турасында Мюзиклде Төлегеннің әкесі Базарбай мен анасы Қамқа, жырдағы өзге де бізге таныс бірқатар алынып тасталған кейіпкерлер жайлы жіті айтылды. Шығармада екі жақтың үлкендері, ақсақалдардың аты аталса, мұнда тізгінді жастардың өз қолына берген. Басты назарға алынғаны – әуен мен пластикалық би қойылымдары. Айталық «Қыз Жібек» спектаклі қазақ халқына тән ұлттық психология мен философияны ашуға ұмтылған. Қойылымның режиссерлік шешімі өзгеше, бүгінгі күн талабына сай әрі ұлттық колоритпен көрініс тапқан. Н.Жақыпбай өз қойылымдарында әрекет арқылы уақыт пен кеңістікті пайдалануы актер үшін ғана емес көрермендерге де ой тастайды. Шығарма болмысына бүгінгі күннің көзқарасымен келу арқылы тарихи оқиғаларды өзінше топшылайды.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Қазақстанның өнері мен мәдениеті: өзекті мәселелер және жаңа көзқарастар. – Астана: Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2018. – 256 б.
2. Сығай Ә. Сахна саңлақтары. – Алматы: Жалын, 1998. – 512 б
3. «Мәдениет» журналы. – №8(144). – Тамыз. – 2018.
4. Мусина С. Перестройка и художественная культура. – Алма-Ата: Өнер, 1990.
5. Руднев П. Ломка инструментария. (Как меняется современный) // Литературный журнал «Октябрь». – 2015. – №8. – 136 с.
6. Захаров Н.В. «Шекспиризм русской классической литературы»: тезаурусный анализ. – Москва: Моск. гуманит. ун-та, 2008. – 320 с.

References:

1. *Qazaqstannyn oneri men madenieti: ozekti maseleler zhane zhana kozqarastar.* – Astana: Qazaq ulttyq horeografija akademijasy, **2018**. – 256 b. (*In Kazakh*).
2. Sygaj A. *Sahna sanlaqtary.* – Almaty: Zhalyyn, **1998**. – 512 b. (*In Kazakh*).
3. «Madeniet» zhurnaly. – №8(144). – Tamyz. – **2018**. (*In Kazakh*).
4. Musina S. *Perestrojka i hudozhestvennaja kul'tura.* – Alma-Ata: Oner, **1990**. (*In Russ.*).
5. Rudnev P. *Lomka instrumentarija. (Kak menjaetsja sovremennyj) // Literaturnyj zhurnal «Oktjabr'».* – **2015**. – №8. – 136 s. (*In Russ.*).
6. Zaharov N.V. «*Shekspirizm russkoj klassicheskoj literatury*»: *tezaurusnyj analiz.* – Moskva: Mosk. gumanit. un-ta, **2008**. – 320 s. (*In Russ.*).

*K. Kveliashvili¹, N. Kutsia²
¹Sokhumi State University
(Tbilisi, Georgia)*

**PICTORIAL OVERTONES OF GEORGIAN
POSTMODERNIST MINIATURE
(ON THE EXAMPLE OF ROSTOM CHKHEIDZE'S
MINIATURES)**

Annotation

The article describes the pictorial overtones of georgian postmodernist miniature. The phenomenon of color is not explained in the dictionary of Sulkhan-Saba Orbeliani, only a list of individual colors is presented (white, red, black, violet, blue) [1, p.188].

Viktor Nozadze dedicated a monumental monograph to the color language of «The Knight in the Panther's Skin». Moses Gogiberidze especially discusses the music of Rustaveli's color in his monograph «Rustaveli, Petritsi, Preludes».

Maya Jaliashvili, while analyzing the miniatures of Sandro Tsirekidze (in the words of the critic, the sleep-walker of the word), notes that the music and painting seemed to be combined and revealed verbally [2, p.60].

In the miniatures of Rostom Chkheidze, we find the border between the real and the unreal, which is also found in Georgian modernism. As an example, we cite Marine Revishvili's quote about Basil Melikishvili (whose life and work monograph is edited by Rostom Chkheidze, as mentioned above): Cosmic understanding of events is an important step in Basil Melikishvili's worldview and stylistic searches, to tangibly outline the boundary between the real and the unreal, wrapped in the web of the unknown, the mysterious. The real and the unreal merge and make us feel the eternity of the world, the unity of life and death... A symbolic key should open the door to the bosom of the unknown [3, p.189]. We think that to understand the essence of Rostom Chkheidze's collection of miniatures – «Steps of the Sun», «Sparks of the Moon» and «Paths of the Stars», we may think of the excerpt quoted above as a kind of key.

Color is an important additional tone of the miniature. Eter Beriashvili writes about the miniatures of Olesia Tavadze, you read these small stories that are filled with sadness, and once again you

believe, together with the colors (the line is ours – K.K.), that we have gifted a word as an ordeal [4, p.8].

Rostom Chkheidze writes in the preface to the collection of Georgian miniature prose (we will use a conceptual phrase this time once again): A striking example of how philosophical thoughts grow out of sentiments, symbolic-metaphorical speech, painstakingly processed details and figurative images, are Vazha-Pshavela's miniatures (with heartache, he also adds that, as we mentioned above, Vazha's importance as a prose writer is still unexplored).

Key words: *postmodernism, miniature, overtone, color, painting, iconography.*

К. Квелиашвили¹, Н. Куциа²

¹Сухумский государственный университет
(Тбилиси, Грузия)

ЖИВОПИСНЫЙ ПОДТЕКСТ ГРУЗИНСКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ МИНИАТЮРЫ (НА ПРИМЕРЕ МИНИАТЮР РОСТОМА ЧХЕИДЗЕ)

Аннотация

В статье описывается живописный подтекст грузинской постмодернистской миниатюры. Феномен цвета не объясняется в словаре Сулхан-Сабы Орбелиани, представлен только список отдельных цветов (белый, красный, черный, фиолетовый, синий) [1, с.188].

Виктор Нозадзе посвятил монументальную монографию цветовому языку «Рыцаря в шкуре пантеры». Моисей Гогиберидзе специально обсуждает музыку цвета Руставели в своей монографии «Руставели, Петрици, прелюдии».

Майя Джалиашвили, анализируя миниатюры Сандро Цирекидзе (по словам критика, «лунатика слова»), отмечает, что музыка и живопись, казалось, были объединены и раскрыты словесно [2, с.60].

В миниатюрах Ростом Чхеидзе мы находим границу между реальным и нереальным, которая также прослеживается в грузинском модернизме. В качестве примера мы приводим цитату Марины Ревешвили о Василии Меликишвили (монография о жизни и творчестве которого отредактирована Ростом Чхеидзе, как упоминалось выше): Космическое понимание событий - важный шаг в мировоззренческих и стилистических поисках Василия Меликишвили, позволяющий осязательно очертить границу между реальным и нереальным, обернуть в паутине неизвестного, таинственного. Реальное и нереальное сливаются воедино и заставляют нас ощутить вечность мира, единство жизни и смерти... Символический ключ должен открыть дверь в лоно

неизвестного [3, с.189]. Мы думаем, что для понимания сути сборника миниатюр Ростом Чхеидзе - «Шаги солнца», «Искры Луны» и «Пути звезд», мы можем рассматривать процитированный выше отрывок как своего рода ключ.

Цвет - важный дополнительный тон миниатюры. Этер Бериашвили пишет о миниатюрах Олеси Тавадзе: «Читаешь эти маленькие рассказы, наполненные грустью, и в очередной раз веришь вместе сколоры (наша версия – К.К.), что мы одарили слово тяжелым испытанием» [4, с.8].

Ростом Чхеидзе пишет в предисловии к сборнику грузинской миниатюрной прозы (на этот раз мы снова воспользуемся концептуальной фразой): Ярким примером того, как философские мысли вырастают из сантиментов, символично-метафорической речи, тщательно обработанных деталей и образных образов, являются миниатюры Важа-Пшавелы (с болью в сердце, он также добавляет, что, как мы упоминали выше, значение Важи как прозаика до сих пор не изучено).

Ключевые слова: постмодернизм, миниатюра, обертон, цвет, живопись, иконография.

К. Квелишвили¹, Н. Куциа²

¹Сухум мемлекеттік университеті
(Тбилиси, Грузия)

ГРУЗИН ПОСТМОДЕРНДІК МИНИАТЮРАЛАРЫНДАҒЫ КӨРКЕМ СӨЗ АСТАРЫНЫҢ СИПАТТАМАСЫ (РОСТОМ ЧХЕИДЗЕНЫҢ МИНИАТЮРАЛАРЫ МЫСАЛЫНДА)

Annotation

Мақалада грузин постмодерндік миниатюрасының көркем астары сипатталған. Түс құбылысы Сулхан-Саба Орбелиани сөздігінде түсіндірілмеген, тек жеке түстердің тізімі берілген (ақ, қызыл, қара, күлгін, көк) [1, Б.188].

Виктор Нозадзе монументалды монографияны «Пантера терісіндегі рыцарь» түс тіліне арнады. Мұса Гогиберидзе өзінің «Руставели, Петрици, прелюдия» монографиясында Руставели түсті музыканы арнайы талқылайды.

Майя Джалишвили миниатюраларын талдай отырып Сандро Цирекидзе (сыншының айтуы бойынша, «сөздің ұйқысы»), музыка мен кескіндеме біріктіріліп, ауызша ашылғандай болғанын атап өтті [2, б. 60].

Ростом Чхеидзенің миниатюраларында біз грузин модернизмінде де байқалатын нақты және нақты емес арасындағы шекараны табамыз. Мысал ретінде біз Марина Ревшвилидің Василий Меликишвили туралы дәйексөзін

келтіреміз (оның өмірі мен шығармашылығы туралы монография жоғарыда айтылғандай Чхейдзенің өсуімен өңделген): оқиғаларды Ғарыштық түсіну - Василий Меликишвилидің дүниетанымдық және стилистикалық ізденісіндегі маңызды қадам, Бұл Нақты мен шындықтың арасындағы шекараны нақты анықтауға мүмкіндік береді, белгісіз, жұмбақты торға ораңыз. Шынайы және шындыққа жанаспайды және бізді бейбітшіліктің мәңгілігін, өмір мен өлімнің бірлігін сезінуге мәжбүр етеді... Символдық кілт белгісіз адамның төсіне есік ашуы керек [3, б.189]. Біздің ойымызша, ростом Чхейдзенің миниатюралар жинағының мәнін түсіну үшін - «күн қадамдары», «ай ұшқындары» және «жұлдыздардың жолдары», біз жоғарыда келтірілген үзіндіні кілт ретінде қарастыра аламыз.

Түс-миниатюраның маңызды қосымша реңктері. Этер Бериашвили Олеся Тавадзенің миниатюралары туралы былай деп жазады: «сіз қайғыға толы осы кішкентай әңгімелерді оқып, тағы да сенесіз колоры (біздің версия - К.К.), біз бұл сөзді ауыр сынаққа бердік» [4, б.8].

Ростом Чхейдзе грузин миниатюралық прозасының жинағының алғысөзінде жазады (бұл жолы біз тағы да тұжырымдамалық фразаны қолданамыз): философиялық ойлардың сезімдерден, символдық-метафоралық сөйлеуден, мұқият өңделген бөлшектерден және бейнелі бейнелерден қалай өсетіндігінің жарқын мысалы-Важа-Пшавеланың миниатюралары (жүрек ауруымен, ол сонымен қатар жоғарыда айтқанымыздай, проза жазушысы ретінде маңыздылығы әлі зерттелмеген).

Түйінді сөздер: постмодернизм, миниатюра, Овертон, түс, кескіндеме, иконография.

Introduction. The titles of Rostom Chkheidze's miniatures specify the nuances of the color range – the color palette of «Steps of the Sun» is sunny, «Sparks of the Moon» – is calm, pastel, slowed down, «Paths of the Stars» – different – sometimes bright, sometimes – extinguished, phantasmagorical, which was reflected in the concept of the books' artists.

The artist of «Steps of the Sun» Irakli Chikovani will decide to paint the cover of the book in the warm golden and orange tones of the sun, Dali Mukhadze - in «Moon Sparkles» - chooses faded green and maroon mixed in steel-blue, and «In the Paths of the Stars» designer - Otar Chkheidze-junior – in cobalt color (in the so-called royal blue).

Rostom Chkheidze gives a kind of hint to the reader while talking periphrastically about the artistic fabric and content of the miniatures. «The never-ending gamut of stories was always radiant with a rainbow for some reason» [5, p.10], we read in the miniature of «Steps of the Sun» «Thunder Stories». We perceive the quote to once again emphasize the countless colors of the world/Rustveli «country».

As the seven colors of the rainbow bind/unite the gradations of colors, the writer strives for the «unification» of the stories collected in the walnut shell [6, p.11] and weaves countless colors.

Critic Nana Kutsia especially highlights the overtone of color while emphasizing the above quote by Rostom Chkheidze and cites the biblical quote – «with the power of color» (Heb. 2, 4).

Literary expert Maya Jaliashvili emphasizes the calm, deep coloring nature of Rostom Chkheidze's miniatures – impressionistic records. It is highlighted the author's mastery of putting the symbolic-metaphorical, light, airy, sad garment of philosophical-religious thoughts into the poetic prose of the ecstasy of a distant moment [2, p.78].

While reading Maya Jaliashvili's assessment, we get acquainted with the lapidary list of the main characteristics of the artistic school of impressionism.

In the preface to the second collection, the writer-essayist Nino Sadghobelashvili refers to the surreality reflected on Rostom Chkheidze's artistic palette as surreal visions [7, p.3].

According to surrealist René Magritte, surreality is a reality that has not lost its connection with its mystery [8, p.341].

Nino Sadghobelashvili perceives Rostom Chkheidze's miniatures as a palimpsest of the author's soul, and the above-mentioned enigma-definition (palimpsest) emphasizes not the sharpness, but - precisely the haziness of the contours, the smoothness of the artistic fabric of the narrative, to which the pictorial overtones add a special charm.

Method. We used comparative, typological, hermeneutic as well as interdisciplinary methods in our research.

Literature Review. We have studied articles by Maya Jaliashvili, Marine Revishvili, Eter Beriashvili, Nino Sadghobelashvili.

Main discussion. What is the color palette of Rostom Chkheidze's postmodernist miniatures?

At the same time, it should be noted that the writer specifies the color less, follows the epithet less, and the starting point for him is not the definition of the subject, but the subject itself. Interestingly, Grigol Robakidze singled out the aspect as mentioned earlier as an essential feature of Georgian prose even in the era of modernism in his essay «For Georgian Prose (Project)» – «Head and head - structure, jewelry - only details» [9, p.3]. For Georgians, this is perceived as a proof of natural minimalism, high taste formed over centuries, eons, and special sentiments towards color (however, it must also be noted that Robakidze himself (in general, the entire Georgian modernism is distinguished by these sentiments). Perhaps the “snake shirt” example would be enough to mention the richest palette of colors.

Rostom Chkheidze leaves free space to the reader so that the latter can decide for himself what color to choose, which tone, and which nuance.

Rostom Chkheidze's miniature, in many cases, completely excludes color, it is perceived as a more graphic painting (obviously, the above is only a subjective impression, or – as a specific reader – perception). For example, the landscape of «Galobani Galobisani» - a cemetery, which is different from the lush cemetery of Ana Kalandadze or Goderdzi Chokheli (in the text of Goderdzi Chokheli, lilac blooms in the bones, and the writer notes that if he had asked the owner of these bones in his lifetime, he would not have imagined such a thing, and the writer himself would wish such).

The graveyard of Rostom Chkheidze, in our opinion, is more of a graphic than a pictorial one (it is emphasized in the miniature that Terenti Granel was not tired of the monotony of the graveyard – he flourished in the diverse streams of songs [5, p.25] – a complicated, complex artistic form.

The impression of a Japanese print or an ink painting is evoked by a graphic sketch - branches of the

wind that shake the moon [5, p.29] - in a miniature, the title of which is the paradigm itself - «Moon, petrified as the music of a moment».

«The branches of the wind» is an enigma of Galaktioni («March followed the branches of the wind» – K.K.), Rostom Chkheidze complicates the artistic look when the branches of the wind shake the moon.

With Rostom Chkheidze, the function of color is combined with the word itself - for instance, the writer does not paint the golden light of the sun with the expected palette (golden, yellow, orange, etc... and other warm tones), but – with nouns – flare up, excite, fervor... [5, p.19].

In contrast to the scorching sun of a day, the tonality of the setting luminary is calm – the faded light of the sun has fallen on the sky (the line is ours – K.K.) [5, p.46].

Revaz Inanishvili especially noted in his miniatures («from desk notebooks») the different brightness of the rising and setting sun.

Among the warm tones, the so-called «broken ray of the sun» color stands out, as well as the color of a pomegranate flower, but the color is not concrete this time either – the pomegranate flower, Giorgi Leonidze's paradigm, Marita's metaphor, in Rostom Chkheidze's miniature reflects Lika Kavzharadze's portrait parabolically. In the miniatures dedicated to Lika Kavzharadze («Broken Ray of the Sun», «Pomegranate Flower»), as we mentioned, warm tones are unnamed.

The impression evoked by the color of the pomegranate flower is also expressed by the noun - shine («somewhere the pomegranate flowers still shine» [5, p.81]).

From the cold colors, the color of the fresco of the coriander angel – lapis lazuli introduces us - here as well – to an unnamed miniature «A fairy tale over here, a fairy tale over there».

According to our observations, Rostom Chkheidze, metaphorically speaking, is more of an iconographer than a painter.

The line by Rostom Chkheidze (miniature «Bread fragrance») – the sun pouring into bunches of grapes [5, p.22] seems to resemble the Lado Gudiashvili frescoes in

the Kashueti church, but, as we have repeatedly mentioned, the color is not specified here either – the reader must imagine the color of the sun and The color of the bunch of the grapes himself.

The theological paradigm-oxymorons are presented without specifying the color – midnight bright and midday dark [5, p.28].

The color will not be specified even when describing the river understood as a paradigm of the world («a dream carried for the river»), nor when drawing the line of trees, the army of trees drawn up on the border of Shindi-Variani. Again, it is an allusion to the Galaktioni, just like the title of the miniature – «What was the rustling of the branch of the poplar» – If they were to be lit like candles in the fall, like prayers sent to heaven [5, p.38].

The function of color is placed in the quote by comparison - like a pillar candle, Rostom Chkheidze entrusts the reader with the representation of the crackling of the candle, as well as the quote of Rezo Cheishvili's Surrealist stroke resembling Salvador Dali – the sky full of stars in the warmth of the sun [5, p.44].

Incandescenting and scorching – the words themselves are colorful and fervent in Rostom Chkheidze's miniature.

Nor is the color of the autumn leaves concrete in the miniature «Sun Path, Paths of the Sun» (the sentence itself is incomparable, as plain and beautiful as a Japanese tanka: «Leaves and flakes were lost in the ground – this circular movement added an inimitable charm to the life of the path» [5, p.46].

We are reminded of the basic definition of the color of autumn leaves «in the bunch of the word» – «Khazali – the colorfulness of autumn forest leaves» [1, p.283]. In the same miniature, the most difficult, unforgettable metaphorical face is presented (if we also take into account the historical context) - sadness entering the August light, bathed in blood [5, p.46]. Even without naming a single color, the writer manages to present the most complex palette of colors to the reader, who realizes why Nino Sadghobelashvili compared Rostom Chkheidze's miniatures (and their palette) to surreal visions [7, p.3].

The writer does not specify either the color of the Abudelaury lakes bound with the blood of a giant [5, p.5] in the phantasmagorical vision - the lake of Zhinvali [5, p.54]. Interestingly, the writer refers to the mentioned vision as a phantasmagoric Hallucination at the same time, on the one hand, on the other hand, he clarifies – you are in the middle of naturalism, strict naturalism, if such a branch exists [5, p.55].

On Rostom Chkheidze's palette, the lands are also distinguished by darkness – the oak tree darkened so much that it became even darker on a gloomy night, suddenly the contours of a ghost were to emerge from the black and I touched it with my hand – it is truly a phantasmagoric vision.

A ghost calls to the author-protagonist at the door of the cellar, and the blinding brightness of the shining sun follows the ripples of waves from the open valve-dwinejarr [5, p.56].

Again, without naming the color, the miniaturist manages to create a full-fledged, unforgettable painting again – in a marked way – by replacing the color with the word «blinding brightness» is a color – superior to the color itself.

The pedaling of blindness reminds us of the gratitude fixed in Borges's miniatures for the blind meter of postmodernism – gratitude for the golden memory.

The writer also describes the colorfulness of mortality (cf. the inspiration of Moemi's «variegated tapestry» – Percy Bish Shelley's quote – Q. Q.) without naming the color - the existence of an abandoned village is represented by the village square, colored by carnival [5, p.60], others Even in the miniature, we can find the syntagm «Carnival of the world» («Life lost in the grass» [5, p.73] (This syntagm is so important in Rostom Chkheidze's worldview, Maya Jaliashvili highlights it, especially in the conclusion of the «steps of the sun» – discovering the paths of the sun will overcome the carnivalesque of the world [10, p.80].

The color shines in the construction - white-lit nights [5, p.65], also black – quoting Konstantine Gamsakhurdia – «Every person expects his black waterloo» [5, p.67], sea-colored - «your eyes are the color of the sea and You are

like the sea» [6, p.32], and purple – when referring to the chrestomathic syntagm of Galaktion – «purple snow» in the miniature «Stairway to Heaven» [5, p.68].

The writer refers to his own life as a faded spot (though he will also say that it was outlined somewhere I can't remember it anymore, I won't look for it anymore and I'm getting used to its presence on the faded spot... («Life lost in the grass») [5, p.73].

At the same time, the vision of the Bakhtrioni castle is phantasmagoric and naturalistic, the color is not concrete here, and the energy of vision is also fixed here with the epithet (radiant) – «the castle, radiant with romantic saffron, really looks like a double image of a dream» («Kore») [5, p.86], and the vision itself, the whole picture is one unforgettable metaphor.

Conclusions. In the lapidary analysis of the pictorial overtones of Rostom Chkheidze's miniatures, we conclude that the writing does not use color and replaces the impression created by it with strokes of the words. Color becomes concrete only when citing other authors (for example, Konstantine Gamsakhurdia, Galaktion Tabidze, not paraphrasing, but – quoting), which, we think, marks an additional space in the research area of Georgian literary experts.

References:

1. *Orbeliani Sul Khan-Saba*. Georgian Dictionary. – **1993**. – Vol.2. (In Georg.).
2. Jaliashvili Maya. *Altar chalice of the heart (poems, miniatures)*. – Tb., **2009**. (In Georg.).
3. Revishvili Marine. *Kvirinai* (creative portrait of Basil Melikishvili). – Tb., **1998**. (In Georg.).
4. Beriashvili Eter. *The long road to maturity due to Olesia Tavadze's «Sad notes» // «Our Writing»*. – **2022**. – №10(166). (In Georg.).
5. Chkheidze Rostom. *Sparkles of the moon* (poems in prose). – Tb., **2020**. (In Georg.).
6. Chkheidze Rostom. *Steps of the Sun* (poems in prose). – Tb., **2016**. (In Georg.).
7. Sadghobelashvili N. *Echoes of memory, foreword to the book by Chkheidze Rostom // Sparks of the Moon*. – Vol., **2020**, p.3-10/ (In Georg.).
8. *Painting - illustrated history*. – Tb: Palitra L publishing house, **2014**. (In Georg.).

9. Robakidze Grigol. *For Georgian prose* (sketch). – Tb: Mnatobi. – №3. – **1987**. (*In Georg*).

10. Maya Jaliashvili. *A date with the sun (miniatures of Rostom Chkheidze)* // *Steps of the Sun*. – Tb., **2016**. p.77-82. (*In Georg*).

Ж.Ж. Толысбаева¹

¹Қазақстан Республикасының ұлттық академиясы
(Астана, Қазақстан)

ОБРАЗ АЛМАТЫ В СТИХАХ ВЕРЫ САВЕЛЬЕВОЙ

Аннотация

В статье изучается вопрос наполнения поэтического топоса Алматы в его разные исторические периоды. Автор сравнивает два художественных образа города: созданный в 1960-е и в 2020-е годы. Поэтика Алма-Аты, считываемая с пространственно-временного ряда природно-урбанистических образов претерпела существенную трансформацию за прошедшие 60 лет. На материале «Алматинского цикла» казахстанского поэта Веры Савельевой доказано, что в стихах поэтов-алматинцев начала XXI в. появилась другая интонация, изменилась доминанта эмоции, поменялся семиотический код Алматы, но при этом Алматы как художественный топос не утрачивается, следовательно, созидательно функционирует и поэтика города.

Ключевые слова: Алматы, поэтика города, художественный мир, Савельева Вера.

Ж. Ж. Толысбаева¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

ВЕРА САВЕЛЬЕВАНЫҢ ӨЛЕҢДЕРІНДЕГІ АЛМАТЫ БЕЙНЕСІ

Аннотация

Мақалада Алматының тарихи кезеңдеріндегі поэтикалық топосын толықтыру мәселесі ретінде зерттелді. Автор қаланың 1960 және 2020 жылдары құрылған екі көркем бейнесін салыстырады. Табиғи-урбанистік бейнелердің кеңістіктік-уақыттық қатарынан оқылған Алма-Ата поэтикасы өткен 60 жыл ішінде айтарлықтай өзгеріске ұшырады. Қазақстандық ақын Вера Савельеваның "Алматы циклінің" материалында алматылықтардың өлеңдерінде XXI ғасырдың басталғаны дәлелденген, интонация пайда болды, эмоцияның доминанты өзгерді, Алматының семиотикалық коды өзгерді, бірақ сонымен бірге Алматы көркемдік топос ретінде жоғалмайды, сондықтан қаланың поэтикасы да шығармашылықпен жұмыс істейді.

Түйінді сөздер: Алматы, қала поэтикасы, көркем әлем, Савельева Вера.

Zh.Zh. Tolysbaeva¹

¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

THE IMAGE OF ALMATY IN THE VERSES OF VERA SAVELYEVA

Annotation

The article studies the content of the poetic locus of Almaty in its different historical periods. The author compares two artistic images of the city: created in the 1960s and in the 2020s. The poetics of Alma-Ata, read from the space-time series of natural and urban images, has undergone a significant transformation over the past 60 years. Based on the material of the "Almaty cycle" by the Kazakh poet Vera Savelyeva, it is proved that in the poems of the Almaty poets of the beginning of the 21st century a different intonation appeared, the dominant emotion changed, the semiotic code of Almaty changed, but at the same time, Almaty as an artistic locus is not lost, therefore, the poetics of the city also functions creatively.

Key words: Almaty, poetics of the city, artistic world, Vera Savelyeva.

Введение. Алматы – особенный локус Казахстана, история, природа, культура и жители которого создали все предпосылки для рождения узнаваемой и очень специфичной поэтики города.

Несмотря на достаточно длительный период урбанизации, через который прошло человечество, городов, «выработавших» свой собственный образ в мировой поэзии, не так уж и много. Среди них есть Париж с его Елисейскими полями, Эйфелевой башней, скульптурами известных личностей, Лондон со знаменитыми туманами и Тауэрским мостом, Санкт-Петербург с его белыми ночами, стрелами улиц, выходящих на Адмиралтейство, Нью-Йорк, Москва, Фергана... А из городов Казахстана только Алматы имеет традицию освящения особым поэтическим словом. Что этому сопутствует? В первую очередь, узнаваемый топос. И в Алматы это роща Баума, горы Зайлийского Алатау, вершины

Медео, фамилии первых архитекторов (Зенкова, например), яблоки и яблоневые сады, арыки, трамвайчики... Многие из этих образов стали артефактами, ушли в прошлое. Но в поэзии 1970-1980-х годов именно они создали неповторимый художественный мир Алма-Аты. Тому пример стихотворение «Алма-Ата» Б.Канапьянова:

*Алма-Ата, зелёный город мой,
К подножью гор прильнувшая столица,
Меня благословила в путь земной.
И детства сад опять в разлуке снится:
Вот яблоко свисает надо мной,
Вот солнца луч сквозь толщу крон струится,
И в памяти встревоженные птицы
Распрямят крылья за моей спиной... [1, с.77]*

Говоря о поэтическом топосе Алма-Аты (Алматы), мы имеем в виду не стихи, посвященные городу, а, в первую очередь, «мир» самого города, ценности города, которые звучат в тексте через образы и категории, выработанные историей и топографией именно этого города, культурой этого города. Одним словом, речь идет о художественном пространстве литературного текста.

Обзор литературы. Основные работы по теории художественного пространства были написаны В.М. Топоровым [2], М.М. Бахтиным [3], В.В. Савельевой [4], Ю.М. Лотманом [5] и другими.

Художественное пространство – категория, без которой сегодня понимать тексты культуры практически невозможно. Сконцентрированность информационного пространства отразилась на качестве художественного текста, который, в свою очередь, потребовал от своего читателя-зрителя-слушателя знания элементарных правил семиотики культуры, максимальной сосредоточенности, эрудированности и готовности к интерактивному диалогу с текстом как объектом реальности. От этих истоков берет начало междисциплинарность исследований филологов, заимствующих в физике понятия объективного и перцептуального времени, хронотопа, типологизации хронотопа на линейный, циклический, хронотоп вечности и многое другое.

Именно этими категориями мы будем оперировать в своем исследовании, посвященном изучению образа современной Алматы в циклическом контексте поэта-алматинца Веры Савельевой.

Методы исследования: Контекстный и целостный анализ художественного текста.

Результаты исследования. Савельева Вера Владимировна – известный историк и теоретик литературы, литературный критик, поэт, автор очень глубоких монографий «Художественный текст и художественный мир: соотнесенность и организация» (1996), «Художественная антропология» (1999); «Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей» (2013); «Облака, сны, слезы в художественной антропологии А.П.Чехова» (2014); «Художественная гипнология и онейропоэтика писателя» (2018), учебников по литературе для студентов вузов, учеников старших классов и, конечно же, многочисленных научных статей (около 300). Савельева В.В. известна в профессиональных кругах как ученый, интересующийся проблемами семиотики текста, на историческом литературном материале оригинально трактующая вопросы художественного мира и художественного текста, в последние годы увлеченная проблемами поэтики сновидений. Вера Владимировна – исследователь, который идет вперед сам и ведет за собой тех, кто не любит проторенных путей. В 1960-е годы отучившись у звездной плеяды учителей филологического факультета Казахского национального университета им. Аль-Фараби, Савельева В.В. сохранила верность 60-м годам и в своем человеческом облике, и как исследователь, а самое главное – как Поэт. Ею изданы книга стихов «Четыре» (2007); книги «Письма в складчину. Алматинский адресат Клары и Юрия Домбровских» (2009, в соавторстве), «Не только стихи» (2021). Воспитанная одним городом (Алма-Атой, конечно же!) и одной эпохой с такими поэтами, как Олжас Сулейменов, Александр Соловьев, Булат Лукбанов, Вячеслав Киктенко, Александр Шмидт и многие другие, Вера Савельева не могла не сотворить в своем поэтическом творчестве художественный

мир своего горячо любимого города. В отличие от других поэтов, которые воспели Алма-Ату 1960-1980-х годов, Вера Савельева создает свой стихотворный «памятник» совершенно другому городу – Алматы – и в совершенно иной тональности... Чем теперь наполнился поэтический топос Алматы? – на этот вопрос мы отвечаем вслед за поэтом.

Итак, «Алматинский цикл» стихов Веры Савельевой включен в раздел «Городские циклы» книги «Не только стихи», изданной в 2021 году. По звучанию, количеству образов внешнего мира, качеству метафор, приемам гиперболизации цикл выбивается из авторской стилистики, в целом. Для поэзии В.Савельевой больше характерна некая камерность, когда переживание имеет свой конкретный локус (часто это окно квартиры), никогда не масштабируется до космических обобщений, любая эмоция поэта – тихая, аккуратная, трепетная. Чувствуется бережность отношения ко всему, что окружает поэта: не навредить внешнему миру своей эмоцией – вот презумпция Веры Савельевой. Что повлияло на формирование иной поэтической стилистики? Обратимся к тексту.

Первое стихотворение «Алматинского цикла» В.Савельевой – зарисовка, стоп-кадр привычной жизни современной Алматы. Стихотворение-снимок, диагностирующее состояние города. Краткость и каскадное следование номинативных предложений, принципиальный отказ от глаголов создают кинематографический эффект остановки движения кадра и масштабизации объектива камеры. Взгляд автора направлен сверху вниз, город лежит как на ладони:

Ленты машин. Пробки машин.

Ящерицы машин. Змеи.

И паутина перекрестков [6, с.89]

Лексика стихотворения тревожная. Метафорический ряд образа города будит ассоциации беды, опасности: «ленты машин» как змеи, «зрочки светофоров» как глазки циклопов, «жаровни площадей», «водовороты транспортных развязок». И ничтожно малыми, бессмысленными и

бессильными образами в этом адском топосе выделен мир человека: «муравьиные тропы асфальта», дома – «спичечные коробки» и люди, «прибитые, как шляпки гвоздей, к сырому асфальту, к бурым листьям, друг к другу». В картине мира этого города человек – единственный образ, подвергнутый насилию со стороны отглагольного прилагательного «прибитый». Значение определения распадается на реальный и переносный смыслы, что только усиливает конечный эффект униженности и второстепенности бытия человека. Люди «прибиты» ко вторичным предметам городского антуража, к распадающейся материи природы – люди эфемерны, их существование призрачно. И, наверное, оттого так сильна их «прибитость» друг к другу.

Насыщен динамизмом, в отличие от первого стихотворения, второй текст, в котором представлена экспрессия нервических движений и эмоций. Кинематографический прием оживления стоп-кадра считается с инверсионных синтаксических структур:

*Жаден безмерно, нервен отменно
День – недоспавший таксист [6, с.90],
с изометрии фраз («Жаден безмерно, ... Платим исправно...»), с каскада однородных сказуемых («двигаемся, злимся, плачем, смеемся...»).*

В следующем тексте происходит перерождение городских образов. В 3-м стихотворении звучит тема распрямления, иного бытия:

*Распрямись и увидишь вдали,
Как два паруса, горы легли... [6, с.90].*

Повелительное «распрямись» обращает к теме гор, без которых поэтика Алматы непредставима, и к образу человека, который в предыдущем тексте сравнивался с прибитым гвоздем. Люди, ранее «прибитые друг к другу», а теперь ведомые стихиями воздуха, земли и воды («как два паруса, горы», «мачта земная»), перерождаются в тему парности:

*Мы плывем, мы плывем, мы плывем,
Оставаясь на суше вдвоем! [6, с.90]*

В 4-м тексте горы уходят на второй план, их закрывают дома-«железные шторы». Этот сюжетный

ряд отчетливо и открыто коррелируется темой несвободы. Причем, несвободными являются уже не горы, а те, кто находится внутри «зубастых и непростых», «узких и длинных» «гигантских модных клеток» с куполами-сетками: «Дома...пакуют пространство свободы» [6, с.90]. И вновь появляется урбанистический параллелизм: легкости и щедрой бессчетности-безграничности яблочного цвета и тополиного пуха противопоставлена тяжелая хищная природа домов как «стада орлиного».

Если присмотреться к движению пространственного ряда, можно увидеть пульс превращений: город с его шумом и суетой движения – фокусировка на дне-таксисе – другой масштабный ракурс видения (взгляд на горы со стремительным удалением от земли), глобальное масштабирование с выходом за границы земли – вновь город с его конкретно пространственными образами.

В 5-м стихотворении перед читателем вновь раскидывается карта города. Ритм перемещений ускоряется в зависимости от воспоминаний героини и переносит объектив виртуальной камеры то на «перекресток дорогой», то на «улицы свиданий и размолвок», то в «парки слез», «челюсти дверей, ворот, калиток», то к осязаемо конкретным:

*...светофор чуть-чуть косящий,
И этот вдруг такой знакомый двор
с беседкою, расшатанной, как ящик [6, с.91]*

Особенностью этого цикла является его постоянная стилистическая раздвоенность. В каждом тексте цикла развивается своя система антиномий. Так в 6-м стихотворении литературному образу памяти – клену, который «порыжел, полысел и согнулся» – противопоставлены сниженные образы и картины современной городской жизни (развороченная мостовая, стекла, окурки, пакеты, экскаваторы, грунт, гравий и т.д.).

Как бы в противовес будничности и некрасивости современной Алматы разворачивается лирическое повествование в 7 тексте. Это почти элегическое описание бывшего города, города, которого уже не найти. Потусторонность,

нереальность описываемого пространства считается с указательного местоимения «Тот» («в той стороне...», «там губы...», «там шепчет...»), уводящего к иным ощущениям и иной системе образов. Примечательно, что идиллия городского пейзажа начинает формироваться с троекратного отрицания и созидательного, гармонизирующего «и»:

*В той стороне, где нет жары,
Где ветер не горяч,
Течет не кипяток с горы,
И чай душист и зряч... [6, с.92].*

Образы «зрячего» чая, яблоч-мячей, шепчущего карагача воссоздают атмосферу домашне-уютного человеческого общения. Чистой воде в арыках – самой ностальгической ноте всех современных стихов об Алма-Ате 1960-х годов – посвящены 4 строки, 4 ценностных аллюзивно богатых сравнения, отсылающих и к Н.Гумилеву, О.Мандельштаму, И.Бродскому, Д.Самойлову и многим другим поэтам:

*В арыках чистая вода,
Как толстое стекло,
Как мед прозрачный, как слюда,
Как быстрое крыло... [6, с.92].*

Угол элегического отстояния героя воспроизведен одной фразой: «ты не плачь». Идилличности природно-городского мира Алма-Аты середины XX века, оставшейся в невозвратимом прошлом, противопоставлено тихое горевание человека, всей памятью удерживающего картинку счастья.

Восьмое стихотворение вновь возвращает оппозицию «там - тут»:

*Этот город, который еще не привык намокать
под дождем,
Любит солнце, чурается ветра, привык к духоте...
[6, с.92].*

Кинематографически проявляется последовательность работы с кадром, звуком, сюжетом. Сначала описывается город в красках, затем проявляются деревья, «стрелы улиц и копыя проспектов», «трезубцы вершин гор», размеры которых имеют вполне кинематографическое

свойство быть «странно огромными» и «странно малыми». На этот пейзаж накладывается звук, включается движение: «добавляешь лишь говор людей и ползущие пробки машин». А затем и сюжет: «прикроешь глаза и все бродишь по знакомым местам, / где бывал сотни раз или десять, а может лишь два, / словно лодка проводит тебя по родным островам» [6, с.92].

Структура 9 текста напоминает сонет. Диалектика развития мысли проводит лирическую героиню от суетных звуков и фетишей города («бульканье, визг, всплеск, урчанье», «шуршанье разноцветных ...купюр»), через видение Алматы «сверху» («Шапка смога над нами лежит. / Солнце днем покаталось по ней/ и вернулось назад») к выводу:

Значит мы на задворках ее /вселенной/?..

*А когда наползает слеповатый, прокуренный
день,*

Словно голос закадровый,

Что монотонно две суры Корана читает, -

то мы рады проснуться и слиться

С этим длинным потоком

Разноцветно одетых машин и людей [6, с.93].

В 10-м, самом коротком, стихотворении, состоящем из 4-х строк, образом-героем становится запах. У этого города есть «горький, ласковый» запах – «и никаких ароматов». Потому как для человека, вобравшего в себя все ипостаси этой местности, Алматы не просто город, а место особенной силы, исток истоков. Но этот минитекст оставляет ощущение призрачности желания героини. Дважды повторенный в одной только первой строке глагол «пахнет» заключен в две разные, но настойчиво утвердительные синтаксические конструкции. Инверсия первой фразы «Пахнет всё» и усилительное значение наречия «особенно» в предложении «И особенно пахнет земля» переводят утвержденное в аксиому, некое объективное знание. Вторые две строчки четверостишия снимают эту безоговорочность: «так и кажется: запах от слова заря. / Так и хочется листьев вместо реклам и плакатов».

11-ое стихотворение вновь возвращается к теме пространства и времени, но названные понятия выводятся за пределы «мира, мчащегося к X-пределам», соответственно – и за пределы города как некоего конкретно-материального топоса к цифровому миру. Миру, в котором существует свое «время сотовых телефонов», электронных писем, «приходящих почти мгновенно», свое пространство «голубых экранов, мышек и бесшумных клавиш». Это мир «беззвучных действий и снимков», в который с любопытством входит современник.

12-ое стихотворение завершает цикл. Нервический стиль, колебания между разными состояниями, эмоциями, уступают место некоей умиротворенности и принятию данности. Устрашающие «ленты машин» превратились в «четки машин». «Зрачки светофоров. Шарик. Мухи. Глазки циклопов» теперь воспринимаются как «ожерелье огней». И весь хаос города гармонизировался, превратился во вселенском масштабе в звено непрерывной «цепочки кочевий».

Заключение. Как видим, поэтический взгляд преобразовал хаос урбанистики в единое художественное пространство, где имеет право на существование всё и каждый. И не исчезает, а переходит в элегический топос исчезающая Алма-Ата: остается жить с теми, кто ее помнит. И продолжают созидаться стихи, подчиняющие природной уникальности этого города свое течение времени, свое измерение пространства и даже своего героя, умеющего отказаться от своего доминирующего положения во имя сохранения бережно-созидательных отношений с городом.

Список использованных источников:

1. Канапьянов Б.М. Плывут облака. Лирика. – Москва: Русская книга, 2003. - 160 с.
2. Топоров В.М. Пространство и текст// Текст: семантика и структура. М., 1983. – С. 227 – 284.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. –М., 1975. - 504 с.
4. Савельева В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации. – Алматы, 1996. – 190 с.
5. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. — М., 1988. – 320 с.
6. Савельева В. Алматинский цикл. // В. Савельева. Не только стихи. – Алматы: ИДК, 2021. – С.88-94

References:

1. Kanap'janov B.M. *Plyvut oblaka. Lirika.* – Moskva: Russkaja kniga, **2003.** - 160 s. (*In Russ.*).
2. Toporov V.M. *Prostranstvo i tekst // Tekst: semantika i struktura.* М., **1983.** – S. 227 – 284. (*In Russ.*).
3. Bahtin M.M. *Voprosy literatury i jestetiki.* –М., **1975.** - 504 s. (*In Russ.*).
4. Savel'eva V. *Hudozhestvennyj tekst i hudozhestvennyj mir: problemy organizacii.* – Almaty, 1996. – 190 s. (*In Russ.*).
5. Lotman Ju.M. *V shkole pojeticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol'.* — М., **1988.** – 320 s. (*In Russ.*).
6. Savel'eva V. *Almatinskij cikl. // V. Savel'eva. Ne tol'ko stihi.* – Almaty: IDK, **2021.** – S.88-94. (*In Russ.*).

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

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

1.

Асанова Мадина Рахимжановна – старший преподаватель, магистр искусствоведческих наук, Казахский Национальный женский педагогический университет, Алматы, Казахстан.

Asanova Madina Rakhimzhanovna – Senior Lecturer, Master of Arts, Kazakh National Women's Pedagogical University, Almaty, Kazakhstan.

Асанова Мадина Рахымжанқызы – аға оқытушы, өнертану ғылымдарының магистрі, Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті, Алматы, Қазақстан.

2.

Әлімжан Жанел Даулетқызы – магистрантка 2 курса, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

Әлімжан Жанел Даулетқызы – Қазақ ұлттық хореография академиясының 2 курс магистранты, Астана, Қазақстан.

Alimzhan Zhanel Dauletovna – 2nd year master's student, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

3.

Мамбеков Евфрат Багдатович – кандидат педагогических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

Mammekov Euphrat Bagdatovich – Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

Мамбеков Евфрат Бағдатұлы – педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Астана, Қазақстан.

4.

Бәкірова Самал Әбілпатташқызы – аға оқытушы, өнертану ғылымдарының магистрі, Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университеті, Алматы, Қазақстан.

Bakirova Samal Abilpattashovna – Senior Lecturer, Master of Arts, Kazakh National Women's Pedagogical University, Almaty, Kazakhstan.

Бакирова Самал Абильпатташовна – старший преподаватель, магистр искусствоведческих наук, Казахский Национальный женский педагогический университет, Алматы, Казахстан.

5.

Мирзаев Аскар Манасович – докторант 1 курса, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан.

Мырзаев Асқар Манасұлы – Қазақ ұлттық хореография академиясының 1 курс докторанты, Астана, Қазақстан.

Mirzayev Askar Manasovich – 3rd year master's student, Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

6.

Абдрахманов Булат Сейтмулдинович – Қазақ ұлттық хореография академиясының аға оқытушы, Астана, Қазақстан.

Абдрахманов Булат Сейтмулдинович – старший преподаватель Казахской национальной академии хореографии, Астана, Казахстан.

Abdrakhmanov Bulat Seitmuldinovich – senior lecturer of the Kazakh National Academy of choreography, Astana, Kazakhstan.

7.

Бақытбек Рухия – Қазақ ұлттық өнер университетінің 2 курс магистранты, Әзірбайжан Мәмбетов атындағы мемлекеттік драма және комедия театрының әдебиет бөлім меңгерушісі, Астана, Қазақстан.

Бакытбек Рухия - магистрантка 2 курса Казахского национального университета искусств, заведующая литературным отделом

Государственного театра драмы и комедии им. Азербайжана Мамбетова, Астана, Казахстан.

Bakytbek Rukhia – 2nd-year master’s student of the Kazakh National University of Arts, Head of the Literary Department of the Azerbaijan Mambetov State Drama and Comedy Theater, Astana, Kazakhstan.

8.

Кетеван Квалиашвили – докторантка, Сухумский государственный университет, Тбилиси, Грузия.

Кетеван Квалиашвили – Сухум мемлекеттік университетінің докторанты, Тбилиси, Грузия.

Ketevan Kveliashvili – doctoral students, Sokhumi State University, Tbilisi, Georgia.

9.

Нана Куция – профессор, Сухумский государственный университет, Тбилиси, Грузия.

Нана Куция – Сухум мемлекеттік университетінің профессоры, Тбилиси, Грузия.

Nana Kutsia – Professor, Sokhumi State University, Tbilisi, Georgia.

10.

Толысбаева Жанна Женисовна – доктор филологических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

Tolysbaeva Zhanna Zhenisovna – doctor of philological sciences, professor, Kazakh national Academy of choreography, Astana, Kazakhstan;

Толысбаева Жанна Женисовна – филология ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Астана, Қазақстан.

МАЗМҰНЫ / CONTENTS / СОДЕРЖАНИЕ

**ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕР
CHOREOGRAPHY ARTS
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО**

1. **М.Р. Асанова
M.R. Assanova**
- МЕТОДОЛОГИЧЕСКА
Я ОСНОВА
ПРЕПОДАВАНИЯ И
СИСТЕМАТИЗАЦИЯ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГ
О ОБРАЗОВАНИЯ**
- ОҚЫТУДЫҢ
ӘДІСНАМАЛЫҚ
НЕГІЗІ ЖӘНЕ
ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ
БІЛІМ БЕРУДІ
ЖҮЙЕЛЕУ**
- METHODOLOGICAL
BASIS OF TEACHING
AND
SYSTEMATIZATION OF
CHOREOGRAPHIC
EDUCATION**
- 5**
2. **Ж.Д. Әлімжан,
Е.Б. Мамбеков**
- Zh.D. Alimzhan,
E.B. Mambekov**
- ИСТОРИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ
ЭСТРАДНОГО ТАНЦА**
- ЭСТРАДАЛЫҚ БИДІ
ДАМЫТУДЫҢ
ТАРИХИ АСПЕКТІЛЕРІ**
- HISTORICAL ASPECTS
OF THE
DEVELOPMENT OF
POP DANCE**
- 15**

3. **С.А. Бәкірова**
S.A. Bakirova
- МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ
Е ОСНОВЫ
ПРОВЕДЕНИЯ
НАУЧНО-
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСК
ОЙ РАБОТЫ В
ОБЛАСТИ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГ
О ИСКУССТВА**
- ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ
ӨНЕР САЛАСЫНДА
ҒЫЛЫМИ-ЗЕРТТЕУ
ЖҰМЫСТАРЫН
ЖҮРГІЗУДІҢ
ӘДІСНАМАЛЫҚ
НЕГІЗДЕРІ**
- METHODOLOGICAL
FOUNDATIONS OF
CONDUCTING
RESEARCH WORK IN
THE FIELD OF
CHOREOGRAPHIC ART** 29
4. **А. Мирзаев**
A. Mirzayev
- К ВОПРОСУ О
СОЦИАЛЬНЫХ
МЕДИА В
СОВРЕМЕННОМ
ИСКУССТВЕ**
- ЗАМАНАУИ
ӨНЕРДЕГІ
ӘЛЕУМЕТТІК МЕДИА
МӘСЕЛелЕРІ
ТУРАЛЫ**
- TO THE QUESTION OF
SOCIAL MEDIA IN
CONTEMPORARY ART** 38

**СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ
ӘЛЕУМЕТТІК-ГУМАНИТАРЛЫҚ ҒЫЛЫМДАР
SOCIAL AND HUMAN SCIENCES**

**7 K. Kveliashvili,
N. Kutsia**

**К. Квелиашвили,
Н. Куциа**

**PICTORIAL
OVERTONES OF
GEORGIAN
POSTMODERNIST
MINIATURE (ON THE
EXAMPLE OF ROSTOM
CHKHEIDZE'S
MINIATURES)**

**ЖИВОПИСНЫЙ
ПОДТЕКСТ
ГРУЗИНСКОЙ
ПОСТМОДЕРНИСТСКО
Й МИНИАТЮРЫ (НА
ПРИМЕРЕ
МИНИАТЮР
РОСТОМА ЧХЕИДЗЕ)**

**ГРУЗИН
ПОСТМОДЕРНДІК
МИНИАТЮРАЛАРЫН
ДАҒЫ КӨРКЕМ СӨЗ
АСТАРЫНЫҢ
СИПАТТАМАСЫ
(РОСТОМ
ЧХЕИДЗЕНҢ
МИНИАТЮРАЛАРЫ
МЫСАЛЫНДА)**

76

8	Ж.Ж. Толысбаева Zh.Zh. Tolysbaeva	ОБРАЗ АЛМАТЫ В СТИХАХ ВЕРЫ САВЕЛЬЕВОЙ	
		ВЕРА САВЕЛЬЕВАНЫҢ ӨЛЕҢДЕРІНДЕГІ АЛМАТЫ БЕЙНЕСІ	
		THE IMAGE OF ALMATY IN THE VERSES OF VERA SAVELYEVA	87
	Авторлар туралы мәлімет Information about the authors Сведения об авторах		98
	Мазмұны/Contents/ Содержание		101

«ARTS ACADEMY»

scientific journal
наурыз/ март/ march
2023

Пішім/ Format/ Формат 170x260.
Офсетті қағаз/ Offset paper/ Бумага офсетная.
Көлемі/ Scope/ Объём – 6,62 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/ Astana
Ұлы Дала/Uly Dala, 43/1, офис/ office/ офис – 470
8 (7172) 790-832
artsballet01@gmail.com
artsacademy.kz