

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ
ХОРЕОГРАФИЯ АКАДЕМИЯСЫ

KAZAKH NATIONAL
ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ
АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

«ARTS ACADEMY»

ғылыми журналы
scientific journal
научный журнал

2 (1)

Маусым 2017

June 2017

Июнь 2017

2017 жылдың наурыз айынан шыға бастады
published since March 2017
издается с марта 2017 года

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

Астана, Хореография Академиясы
Astana, Choreography Academy
Астана, Академия Хореографии

Редакциялық кеңес төрағасы

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

Редакциялық кеңес

- Курманбаева А.Т.** - Қазақ ұлттық хореография академиясының көркемдік жетекшісі;
- Мұхамедиұлы А.** - өнертану докторы, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Республикасының мәдениет және спорт министрі;
- Райымқұлова А.Р.** - іскерлік-әкімшілік докторы, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Республикасының мәдениет және спорт вице-министрі;
- Алдамбергенова Г.Т.** - педагогика ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясының Бірінші проректоры;
- Кокшинова С.Ю.** - ҚР еңбек сіңірген қайраткері;
- Саитова Г.Ю.** - өнертану кандидаты, доцент, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артисі;
- Ізім Т.О.** - өнертану кандидаты, доцент, ҚазКСР еңбек сіңірген артисі;
- Тукеев М.О.** - Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артисі;
- Толысбаева Ж.Ж.** - филология ғылымдарының докторы, профессор;
- Султанова Ж.С.** - өнертану ғылымдарының магистрі;
- Исламбаева З.У.** - өнертану кандидаты, доцент.

Бас редактор

- Алдамбергенова Г.Т.** - педагогика ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясының Бірінші проректоры

Редакция алқасы

- Кульбекова А.К.** - п.ғ.д., профессор;
- Халыков Қ.З.** - филос.ғ.д., профессор;
- Жумасейтова Г.Т.** - өнертану кандидаты, доцент;
- Аймбетова Ұ.Ө.** - PhD;
- Рау И.А.** - филос.ғ.д., профессор (Германия);
- Розанова О. И.** - өнертану кандидаты, доцент (Ресей);
- Эфендиев Т.И.** - филол.ғ. докторы, профессор (Әзірбайжан);
- Чхартишвили Л.** - PhD (Грузия);
- Қынаджы Ж.** - PhD (Түркия);
- Кривирадева Б.К.** - PhD, қауымдастырылған профессор (Болгария);
- Буренина-Петрова О.Д.** - филол.ғ. докторы, профессор (Швейцария);
- Берберян А.С.** - психол.ғ.д., профессор (Армения);
- Джири П.** - PhD (Чехия).

Жауапты редактор: **Шорабек Ә.Д.**

Шығарылым редакторлары: **Жунусов С.К., Әбдірахман А.Қ., Рысбекова Д.Е.**

Корректорлар: **Әбдірахман А.Қ., Рысбекова Д.Е.**

Дизайнер: **Алдаберген М.Т.**

Беттеген: **Барков Д.А.**

Қазақ ұлттық хореография академиясының ғылыми журналы.

ISSN 2519-8920

Меншік иесі: «Қазақ ұлттық хореография академиясы» (Астана қ.)

Қазақстан Республикасы Ақпарат және коммуникация министрлігі, Байланыс, ақпараттандыру және бұқаралық ақпарат құралдары саласындағы мемлекеттік бақылау комитетінің мерзімді баспасөз басылымын, ақпарат агенттігін және желілік басылымды есепке қою туралы 06.12.2016 жылы берілген № 16246-Ж куәлік.

Шығу жиілігі: жылына 4 рет

Тиражы: 300 дана

Редакция мекен-жайы: 010000, Астана қ., Ұлы Дала даңғылы, 9, 415 офис, тел.: 8 (7172) 790-832,

E-mail: artsballet01@gmail.com

© Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2017

Типографияның мекен-жайы: «ПрофиМакс ДК» ЖШС, Астана қ., Жеңіс даңғылы, 63/1

Chairman of the Editorial Board

- Assylmuratova A.A.** - The Rector of the Kazakh National Academy of Choreography, National actress of the Russian Federation, Laureate of the State Prize of the Russian Federation

Editorial council

- Kurmanbayeva A.T.**
Mukhamediuly A. - Artistic director of the Kazakh National Academy of Choreography;
- Doctor of Art History, Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Minister of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan;
- Raimkulova A.R.** - DBA, Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Vice-Minister of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan;
- Aldambergenova G.T.** - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, First Vice-Rector of the Kazakh National Academy of Choreography;
- Kokshinova S.Y.**
Saitova G.Y. - Honored Worker of the Republic of Kazakhstan;
- PhD. in History of Arts, Associate Professor, Honored Artist of the Republic of Kazakhstan;
- Izim T.O.** - PhD. in History of Arts, Associate Professor, Honored Artist of the Kazakh SSR;
- Tukeev M.O.**
Tolysbaeva Zh.
Sultanova Zh.
Islambaeva Z.U. - Honored Artist of the Republic of Kazakhstan;
- Doctor of Philological Sciences, Professor;
- Master of Arts of Sciences;
- PhD. in History of Arts, Associate Professor

Editor-in-chief

- Aldambergenova G.T.** - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, First Vice-Rector of the Kazakh National Academy of Choreography

Editorial board

- Kulbekova A.K.** - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor;
- Khalykov K.Z.** - Doctor of Philosophical Science, Professor;
- Zhumaseitova G.T.** - PhD. in History of Arts, Associate Professor;
- Aymbetova U.U.** - PhD;
- Rau J.A.** - Doctor of Philosophical Science, Professor;
- Rozanova O.I.** - PhD. in History of Arts, Associate Professor (Russia);
- Efendiyev T.I.** - Doctor of Philological sciences, Professor (Azerbaijan);
- Chkharthishvili L.** - PhD (Georgia);
- Kynadzhy J.** - PhD (Turkey);
- Kriviradeva B.K.** - PhD, Associate Professor (Bulgaria);
- Burenina-Petrova O.D.** - Doctor of Philological sciences, Professor (Switzerland);
- Berberyan A.S.** - Doctor of Psychological sciences, Professor (Armenia);
- Jiri P.** - PhD (Czech Republic).

Managing Editor: **Shorabek A.D.**

Commissioning Editors: **Zhunussov S.K., Abdirakhman A.K., Rysbekova D.E.**

Corrector: **Abdyrakhman A.K., Rysbekova D.E.**

Designer: **Aldabergenov M.T.**

Page Makeup: **Barkov D.A.**

Scientific journal of the Kazakh National Academy of Choreography

ISSN 2519-8920

Owner: The Kazakh National Academy of Choreography (Astana city)

The certificate of registration of the periodical news agency and an online edition of the state control committee in the area of communications, information and media of the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan № 16246-Ж, issued 06.12.2016

periodicity: 4 times per year

Circulation: 300 copies

Editorial Office Address: 010000, Astana city, Uly Dala avenue, 9, 472, phone.: 8 (7172) 790-832,

E-mail: artsballet01@gmail.com

© The Kazakh National Academy of Choreography, 2017

Printing House Address: LLC «ProfiMax DK», Astana city, Zhenis avenue, 63/1

Асылмуратова А.А. - **Председатель редакционного совета**
- Ректор Казахской национальной академии хореографии, Народная артистка Российской Федерации, Лауреат государственной Премии Российской Федерации

Курманбаева А.Т. - **Редакционный совет**
- Художественный руководитель Казахской национальной академии хореографии;
Мұхамедиұлы А. - доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель РК, Министр культуры и спорта Республики Казахстан;
Раимкулова А.Р. - ДВА, профессор, Заслуженный деятель РК, Вице-министр культуры и спорта Республики Казахстан;
Алдамбергенова Г.Т. - д.п.н, профессор, Первый проректор КНАХ;
Кокшинова С.Ю. - Заслуженный деятель РК;
Саитова Г.Ю. - кандидат искусствоведения, доцент, Заслуженный артист Республики Казахстан;
Ізім Т.О. - кандидат искусствоведения, доцент, Заслуженный артист КазССР;
Тукеев М.О. - Заслуженный артист Республики Казахстан;
Толысбаева Ж.Ж. - д.филол.н, профессор;
Султанова Ж.С. - магистр искусствоведческих наук;
Исламбаева З.У. - кандидат искусствоведения, доцент.

Алдамбергенова Г.Т. - **Главный редактор**
- доктор педагогических наук, профессор, Первый проректор Казахской Национальной академии хореографии

Кульбекова А.К. - **Редакционная коллегия**
- д.п.н., профессор;
Хальков К.З. - д. филос.н., профессор;
Жумасейтова Г.Т. - кандидат искусствоведения, доцент;
Аймбетова У.У. - PhD;
Рау И.А. - д. филос.н., профессор (Германия);
Розанова О. И. - кандидат искусствоведения, доцент (Россия);
Эфендиев Т.И. - д.филол.н., профессор (Азербайджан);
Чхатишвили Л. - PhD (Грузия);
Кынаджы Ж. - PhD (Турция);
Кривирадева Б.К. - PhD, ассоциированный профессор (Болгария);
Буренина-Петрова О.Д. - д.филол.н., профессор (Швейцария);
Берберян А.С. - д.псих.н., профессор (Армения);
Джири П. - PhD (Чехия).

Ответственный редактор: **Шорабек Ә.Д.**
Выпускающие редакторы: **Жунусов С.К., Әбдірахман А.Қ., Рысбекова Д.Е.**
Корректоры: **Әбдірахман А.Қ., Рысбекова Д.Е.**
Дизайнер: **Алдабергенов М.Т.**
Вёрстка: **Барков Д.А.**

Научный журнал Казахской национальной академии хореографии.
ISSN 2519-8920
Собственник: НАО «Казахская национальная академия хореографии» (г. Астана)
Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания, информационного агентства и сетевого издания комитета государственного контроля в области связи, информатизации и средств массовой информации Министерства информации и коммуникации Республики Казахстан № 16246-Ж, выданное 06.12.2016 г.
Периодичность: 4 раза в год
Тираж: 300 экземпляров
Адрес редакции: 010000, г. Астана, пр. Ұлы Дала, 9, 472 офис, тел.: 8 (7172) 790-832,
E-mail: artsballet01@gmail.com

© Казахская национальная академия хореографии, 2017

Адрес типографии: ТОО «ПрофиМакс ДК», г. Астана, пр. Женис, 63/1

МРНТИ 18.49.45

Т.Т. Гатауов¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

ДВИЖЕНИЯ И ЖЕСТЫ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКЕ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Аннотация

В балете большое значение имеют движения и жесты. Гармоничное их сочетание в пластических формах выполняют функцию средств художественной выразительности. В статье автор проводит сравнительный анализ художественных произведений выдающихся художников, их мастерство передачи жеста на полотне и пластический жест, анатомические линии человеческого тела в балете.

Ключевые слова: движение, жест, пластика, балет, искусство, классический танец, человеческое тело.

Т.Т. Gatauov¹

¹Kazakh National Choreography Academy
(Astana, Kazakhstan)

THE MOVEMENTS AND GESTURES IN THE ART OF BALLET DANCERS PERFORMING

Annotation

In the ballet movements and gestures are important. Harmonic combination of them in the plastic forms functions as means of artistic expression. The author carries out a comparative analysis of literary works of outstanding artists, their gesture transfer skills on the canvas and plastic gesture, anatomical line of the human body in ballet.

Keywords: motion, gesture, plastic, ballet, art, classical dance, human body.

Т.Т. Гатауов¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

БАЛЕТ АРТИСТЕРІНІҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТЕХНИКАСЫНДАҒЫ ҚИМЫЛДАР МЕН ИШАРАЛАР

Аннотация

Қимылдар мен ишаралар балетте өте маңызды. Олардың пластикалық формадағы үйлесімділігі көркем әсерлік құралы ретінде қолданылады. Берілген мақалада автор белгілі суретшілердің көркем туындылары, олардың суретте ишараны беру шеберлігін, пластикалық ишараны, балеттегі адам денесінің анатомиялық сызықтарын салыстырып талдайды.

Тірек сөздер: қимыл, ишара, пластика, балет, өнер, классикалық би, адам денесі.

Выдающийся французский художник Анри Матисс (1869–1954гг.), в творчестве которого присутствует танец и пластические формы, выразил мысль, что «значительность художника измеряется количеством новых знаков, которые он введет в пластический язык» [1]. Углубляя значение мысли художника, можно провести параллели между изобразительным и балетным искусством, где средствами выражения и создания художественного образа является пластика человеческого тела. Искусство балета является самым утонченным и изящным среди всех пластических искусств. На протяжении веков ему были свойственны как строгая художественная соразмерность и красота, так и особая изысканность танцевальных движений и жестов.

Классический танец, как и любой другой вид искусства, в течение столетий видоизменялся, усложнялся, приобретал качественно новые черты. Как образно-хореографическая система движений человека он прошел большой и сложный путь формирования и развития. Изучение эволюционного процесса классического танца, совершенствование технического арсенала имеет большое значение для творческого осмысления опыта прошлого и обогащения традиций.

Многообразие оттенков движений и жестов в балете трудно переоценить. За многовековую историю балетного искусства пластика человеческого тела достигла высокого эстетического совершенства. Рассмотрим значение и функции частей тела и их «работу» в балете.

Корпус – основа человеческого тела. Восприятие всей фигуры человека во многом зависит от того, какова его форма. Профессиональная осанка артиста балета – это своеобразная постановка корпуса, облегчающая в танце действия ног, рук и головы. Выдающийся мастер сцены, педагог классического танца Н.И. Тарасов подчёркивал, что «поза классического танца – это своего рода жест, вытекающий из осмысленного и выразительно выполненного действия, но жест такой, в котором принимает участие все тело танцовщика, а не только руки...» [2, 7]. С понятием остановки корпуса связано значение слова «апломб», что в переводе с французского означает «отвес». Именно это положение ассоциируется со строго вертикальной линией, а применительно к хореографической терминологии – состоянием устойчивого равновесия. «Если танцовщик не владеет достаточной устойчивостью, то настоящий творческий процесс окажется для

него недоступным, он не сможет выполнять актёрские задачи» – таково убеждение мастера [2, 37].

Языком танца является хореографический текст, состоящий из тех или иных движений. «Позы могут соединяться одна с другой в целую хореографическую композицию при помощи самых различных приёмов связи» [2, 19]. При изучении связующих движений оттачивается техника их исполнения как самостоятельных движений. Связующие и вспомогательные движения следует рассматривать с точки зрения координационной взаимосвязи всех частей тела, при точном соблюдении ракурсов – положений фигуры в пространстве зала, заботясь о гармоничном соединении вспомогательных движений с основными движениями классического танца.

Голова и взгляд. Продолжая мысль о художественных принципах структурной и пространственной пластической композиции в классическом танце, автор многих книг по методике мужского классического танца Е.П. Валукин [3] приводит мнение древнегреческого философа Плутарха, сравнивающего танец с одушевлённой живописью, изобразительными средствами которой являются движение, фигуры, жест. В связи с этим роль положения головы в искусстве балета оценивается как наиболее важная. Различные повороты головы, наклоны и подъёмы, в сочетании с соответственно направленным взглядом, способны в смысловом отношении дополнить положения и позы классического танца. Сопоставляя искусство балета и живописи можно определить, что с поворотами и наклонами головы в балете, как и в живописи, связана вся пластика тела, движения головы как бы завершают рисунок позы. Повторы и наклоны головы определяют характер движения в целом и, одновременно, его смысл.

Полотна кисти великого художника Леонардо да Винчи помогают нам почувствовать эмоциональное состояние Марии в картине «Мадонна в скалах». Чуть заметные оттенки в пластике корпуса Марии, жест, словно несущий спокойствие, полуопущенные веки глаз свидетельствуют о погружении в раздумье, об отрешении героини от окружающего мира. В то же время динамичный поворот головы ангела на зрителя при профильном положении корпуса, придаёт оттенок напряжённости внешне спокойному взгляду его полуприкрытыми веками глаз. Множество подготовительных набросков свидетельствует о том, что художник тщательно искал живописный образ того взгляда – он как бы «подталкивает» движение корпуса в том же направлении и

служит продолжением жеста. Осмысливая приёмы и методы, используемые великими живописцами в поисках наиболее выразительного воплощения художественного замысла можно заключить, что для определения положения головы в исполнительской практике классического танцовщика необходимо обратить внимание и на направленность его взгляда относительно линии горизонта. А именно, опираясь на предложенную реформатором классического танца А.Я. Вагановой [4] систему деления пространства зала, Е.П. Валукин называет следующие вертикальные точки, соответствующие направленности взгляда: 1) по линии горизонта; 2) под углом ниже линии горизонта (при положении корпуса «над ногами»); 3) выше линии горизонта [3, 10]. В эти точки взгляд может быть направлен в статичном положении или в движении, может переводиться из одной точки в другую, описывая линию или дугу, соответствующую $1/4$, $1/2$ частям окружности, или полную окружность.

Жест – это особая форма пластики рук, которой наделён человек, чтобы показывать, насколько богат его духовный мир, насколько он как личность способен глубоко мыслить, сопереживать настроениям окружающих его людей. Не случайно в театральном искусстве, в том числе и балете, существует понятие «говорящие», «одухотворённые» руки. Отсюда особая значимость пластики жеста и выразительности рук в творчестве танцовщика. Жесты рук людей, которых мы видим в произведениях Леонардо да Винчи, Микеланджело, Врубеля полны тончайшего психологизма. Образно передать все многообразие оттенков, переживаний, настроений, душевных устремлений способна пластика кистей рук классического танцовщика. Причём, не только рука, её кисть, но и каждый палец классического исполнителя участвует в формировании смысловых акцентов художественного образа.

Руки. Движения рук в классическом танце весьма разнообразны по пластическому рисунку, ритму, характеру. Но все они опираются на единую пространственную систему движений. В работах многих авторов, посвящённых методике преподавания классического танца, не было определения «ведущей» и «ведомой» руки. Научный анализ движений позволил точно определить закономерность построения поз, перевода рук из позиции в позицию относительно «ведущей» или «ведомой» руки [5, 15].

Ведущая рука определяется, прежде всего, поворотом головы с направленностью взгляда к этой руке и её положением к точке пространства, к которой производится танцевальное действие.

Составной и неотъемлемой частью всех движений классического танца является port de bras. Ранее изучение port de bras было связано с задачей усвоения правил перевода рук и их координации с движением корпуса, поворотами и наклонами головы без учёта направленности взгляда. При выполнении различных форм port de bras направленность поворотов или наклонов головы, приобретают осмысленное художественное значение.

«Любой театральный танец, в том числе и классический, воздействует на зрителя лишь тогда, когда искусство танцовщика основывается на выразительном, а не механическом жесте, реалистическом, а не абстрактном действии» [2, 17]. Являясь, как и живопись, искусством зрелищным, балет основан на прямом восприятии пластического воплощения музыкальной драматургии и музыкальных образов. Пластика человеческого тела – скульптурно-графическая выразительность жестов, движений, поз танцовщика составляет основу средств и приёмов художественной выразительности. Как в искусстве живописи, так и в балете эти характерные средства создают конкретное сценическое действие и передают его внутреннее содержание.

Литература:

1. Лучшие цитаты художников. Цитаты и фразы об искусстве, сказанные художниками// <http://weaft.com/documents/luchshie-citata-hudozhnikov-citata-fraza-iskusstve-hudozhniki-best-painter-quotes>
2. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. – Москва - Санкт-Петербург - Краснодар, 2005. – 234 с.
3. Валукин Е.П. Система мужского классического танца. - Москва, 1999. – 182 с.
4. Ваганова А.Я. Основы классического танца. 9-е издание, стереотипное. – Москва: Лань, 2007. - 192 с.
5. Валукин М.Е. Эволюция движений в мужском классическом танце: Учебное пособие. – М/^^ Российская академия театрального искусства-ГИТИС, 2007.

МРНТИ 18.41.09

В. Недлина¹

¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)

МУЗЫКА КАЗАХСТАНСКОГО БАЛЕТА 1980-2015 ГОДОВ: ИСТОРИЯ, ЖАНРЫ, СТИЛЬ

Аннотация

В советский период искусство балета, зародившееся в Казахстане в 1930-х годах, интенсивно развивалось. Пик развития этого музыкально-театрального жанра приходится на 1960-1980-е годы, на которые приходятся постановки балетов А. Серкебаева, Т. Мынбаева, Г. Жубановой и других. В 1990-х годах балет вместе с другими масштабными музыкальными и музыкально-театральными жанрами (оперой, симфонией) находился в ситуации кризиса. В 2000-х ощущается оживление жанра: ставятся балеты К. Шильдебаева, С. Еркимбекова, А. Серкебаева, А. Бестыбаева и других авторов, балеты пишут такие известные композиторы, как А. Раимкулова, Б. Дальденбай, В. Стригоцкий-Пак, Е. Хусаинов, Т. Нильдикешев, Н. Нуридин. В статье рассматривается взаимосвязь последних советских и постсоветских десятилетий в истории балетного искусства. Анализ жанров новых балетов выявил преобладание сказочных балетов, интерес композиторов и постановщиков к экспериментальным музыкально-театральным жанрам (рок-опера-балет, опера-балет, хореографическая композиция). Среди национальных стилевых приёмов преобладает разнообразное применение кюя (как метод создания образа, как программно-иллюстративный эпизод, как способ развития материала), а также обработки традиционных песен и кюев (А. Бестыбаев), обобщённая передача этнического начала средствами современной композиции (К. Шильдебаев, Е. Хусаинов).

Ключевые слова: казахстанский балет, национальный балет, музыка постсоветского периода, кюя в балете.

В. Недлина¹

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)

1980-2015 ЖЫЛДАРДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН БАЛЕТІНІҢ МУЗЫКАСЫ: ТАРИХ, ЖАНРЛАР, СТИЛЬ

Аннотация

Кеңес дәуірінде 1930 жылдары Қазақстанда пайда болған балет өнері қарқынды дамыған болатын. 1960-1980 жж. бұл музыкалды-театралды жанр өзінің даму шегіне жетеді, бұл А. Серкебаев, Т. Мыңбаев, Г. Жұбановалардың балет қойылымдарын жасауымен тұспа-тұс келеді. 1990 жылдары балет басқа да көлемді музыкалды және музыкалды-театралды жанрлар сияқты (опера, симфония) дағдарыс жағдайында болды. 2000 жылы жанр жаңадан түседі: К. Шілдебаев, С. Еркімбеков, А. Серкебаев, А. Бестібаев және басқа да авторлардың балеттері қойылады, балетті А. Раимқұлова, Б. Дәлденбай, В. Стригоцкий-Пак, Е. Хусаинов, Т. Нільдікешев, Н. Нұридин сынды белгілі композиторлар жаза бастайды. Мақалада балет өнері тарихындағы соңғы кеңестік және посткеңестік онжылдықтың өзара байланысы қарастырылады. Жаңа балет жанрларын талдау арқылы ертегі балеттерінің басымдығы,

композиторлар мен қоюшылардың эксперименталды музыкалды-театралды жанрларға (рок-опера-балет, опера-балет, хореографиялық композиция) деген қызығушылығы анықталды. Ұлттық стильдік тәсілдердің арасында күйдің түрлі қолданысы (образды жасау әдісі, бағдарламалық-бейнелеуші эпизод ретінде, материалды дамыту жолы ретінде), дәстүрлі күйлер мен әндерді өңдеу (А.Бестібаев), этникалық бастаманы заманауи композиция құралдары арқылы жалтылай беру (К. Шілдебаев, Е. Хусайнов) басым түседі.

Тірек сөздер: қазақстандық балет, ұлттық балет, посткеңестік дәуір музыкасы, балеттегі күй.

V. Nedlina¹

¹ Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)

THE MUSIC OF KAZAKHSTANI BALLET OF 1980-2015: HISTORY, GENRES, STYLE

Annotation

The art of ballet originated in Kazakhstan in 1930s and in the Soviet period it intensively developed. The peak of this musical-theatrical genre's development falls on the 1960-1980s, when the productions of ballets by A. Serkebaev, T. Mynbayev, G. Zhubanova and others were realized. In the 1990s the ballet together with other large-scale musical and musical-theatrical genres (opera, symphony) was in a crisis situation. In the 2000s, the genre revived: the ballets of K. Shildebaev, S. Erkimbekov, A. Serkebaev, A. Bestybaev and other authors were staged, such well-known composers as A. Raimkulova, B. Daldenbay, V. Strigotsky-Pak, E. Khusainov and young composers T. Nildikeshhev, N. Nuridin presented their ballet scores. The article examines the relationship between the last Soviet and post-Soviet decades in the history of ballet art. Analysis of the genres of new ballets revealed the prevalence of fairy ballets, the interest of composers and directors in experimental musical and theatrical genres (rock opera-ballet, opera-ballet, choreographic composition). Among the national style receptions, a diverse use of kuy (as a method of creating an image, as a program-illustrative episode and as a way of developing a material) prevails, as well as the transcriptions of traditional songs and kuys (A. Bestybaev), a generalized presentation of the ethnic origin through modern composition (K. Shildebaev, E. Khusainov).

Keywords: ballet of Kazakhstan, national ballet, music of the post-Soviet period, kuy in ballet.

С момента зарождения национальной композиторской школы важнейшим творческим приоритетом было создание опер и балетов. Особая роль музыкального театра в системе музыкальных жанров национальной культуры подчёркивалась В. Дж. Конен [1, 423]. Появление кинематографа и жанров так называемого «третьего пласта» ослабило позиции оперы и балета, но в течение всего советского периода национальный музыкальный театр был одной из важнейших жанровых сфер как в плане востребованности у слушателей, так и в плане государственной поддержки.

История **казахстанского балета** отмечена как стремительными взлётами, так и периодами длительного застоя. К

1960-м годам складываются и основы национального академического танца, и национальная хореографическая школа, и музыкальные принципы национального балета. 1960–1980-е годы музыковед Е. Г. Кондаурова называет качественно новым этапом развития балетного жанра в Казахстане [2, 66]. Его начало связано с появлением балета «Легенда о белой птице» Г. Жубановой (1966). Конец также ознаменован балетом Г. Жубановой – «Каракоз» (1989). Стагнация 1990-х переходит в активные творческие поиски 2000-х.

Можно выделить несколько причин сложившейся кризисной ситуации: социально-экономические (ухудшение материального положения культуры в 1990-х годах, затянувшийся ремонт здания (1993–2000) единственного на тот момент оперного театра республики ГАТОБ им. Абая); смена поколений артистов в 1980–1990-х, сопряжённая с проблемами подготовки молодых кадров, о чём не раз высказывалась Г. Жубанова¹. Композитор также отмечает, что узость внешних творческих связей, отсутствие постановок за пределами страны негативно отражались на казахстанской опере [3, 40]².

В 2000-х годах ситуация меняется: организуются новые театры (в Астане и Чимкенте), для которых строятся здания, оснащённые современной постановочной техникой³. Появляется возможность усиливать труппы театров приглашёнными артистами.

¹ Рассказывая о премьере оперы «Двадцать восемь», Г. А. Жубанова отмечала: «Я уже писала о прекрасном исполнении основных партий нашими оперными звёздами. Мне повезло, что все они участвовали в моём спектакле». И далее она перечисляет имена Е. Серкебаева, В. Яковенко, Р. Джамановой, Ш. Умбеталиева, Г. Есимова, Е. Исакова, А. Днишева, М. Мусабаева **Указан недопустимый источник.** Спустя десять лет, в 1991 году в заметке о завершённом клавире оперы «Буранный Едыге» или «Легенды Айтматова» написала: «В театр пока не отдаю оперу. Не время... На эту оперу я столько сил положила. Боюсь, разочаруют» **Указан недопустимый источник.** Композитор высказывала сомнения по поводу того, что оперная труппа справится со сложностью постановки и сценографии, современным вокально-хореографическим решением, глубиной философской концепции произведения. Эти два примера демонстрируют наметившееся к 1990-м годам снижение уровня исполнения и постановок. Причины этой тенденции заслуживают отдельного исследования. В качестве гипотезы можно выдвинуть следующие: смена поколений артистов, частая смена руководства театра, просчёты в системе образования и привлечения молодых специалистов.

² После премьеры её оперы «Двадцать восемь» в ноябре 1982 года в Москве следующей зарубежной постановкой стала премьера оперы «Абай» А. К. Жубанова и Л. А. Хамиди в Государственном театре города Майнинген (Германия, 2012) режиссёра А. Хаага (дирижёр – Алан Бурибаев, правнук А. Жубанова) **Указан недопустимый источник.**

³ Помимо реконструированного ГАТОБ им. Абая открылись Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой в Астане (2000–2014), Областной театр оперы и балета в Шымкенте (Чимкенте, 2007–2008), а также

Музыка балета к 1980-м годам прошла путь от цитатных спектаклей номерной композиции («Калкаман и Мамыр» В. Великанов, 1938) до бессюжетного балета-симфонии, где национальное начало претворяется опосредованно, через интонационный строй, использование характерных средств музыкальной композиции («Фрески», Т. Мынбаев, 1981). Своеобразное преломление находят в балете выработанные в инструментальных жанрах ассоциации лирических образов с традиционной песней, моторных – с *кюем*.

В исследуемый период композиторы и либреттисты работают практически во всех балетных жанрах. Однако преобладают балеты эпического плана («Фрески» Т. Мынбаева, 1981), лирические («Глеп и Сарыкыз» А. Серкебаева, 2008) и сказочные («Воздушное кочевье» А. Раимкуловой, 2008).

С инновациями в области применения *кюя* связан балет «Аксак кулан» А. Серкебаева (1975). Это произведение представляет собой своего рода жанровый эксперимент, в котором, как пишет казахстанский музыковед Г. К. Котлова, не только сценарную, но и музыкальную драматургию обуславливает народный образец [4, 154]. Источник сюжета *кюй-легенда* (термин А. И. Мухамбетовой) становится образной и композиционной основой музыки балета, пронизывая практически все номера. Связанные с легендой архаичные образы обуславливают соответствующую эстетику произведения. Подобного рода эстетические установки в последующие годы станут доминирующими в хореографическом искусстве Казахстана.

Важную роль в дальнейшем развитии национального балета сыграли хореографы З. Райбаев и Д. Накипов, ставшие авторами многих либретто, в основу которых были положены новые национально-стилевые идеи. Характерными направлениями их поисков в области нового хореографического стиля стали синтез классического танца с национальным и применение современных технических приёмов (экспрессивная пантомима, пластика быта, акробатика) [5, 164].

Как в хореографии, так и в музыке важной вехой в развитии жанра стал балет Т. Мынбаева «Фрески» (1981), созданный на основе одноименной симфонической поэмы⁴. В нём отмечается свободное взаимодействие элементов традиционной музыки,

театр «Астана Опера» (2012). Постановлением Правительства РК от 3 февраля 2014 года театр им. К. Байсеитовой закрыт, а артисты перешли в театр «Астана Опера».

⁴ Некоторые исследователи так высоко оценивают это произведение, что ставят его в один ряд с «Весной священной» И. Стравинского и «Скифской сюитой» С. Прокофьева [5, с. 167].

академического искусства XX века и рок-музыки [6, 99]. В музыке балета преломляются представления автора о «предыстории» народа, что выражается не в цитировании и не в стилизации, а в применении особого интонационного строя, названного музыковедом Л. Д. Федяниной «стихией перевозданного движения» [7, 127].

Последней премьерой советской эпохи стал балет «Каракоз» Г. Жубановой по трагедии М. Ауэзова (1989, премьера 16 сентября 1990). Хореография Г. Д. Алексидзе, сценография Ю. А. Гегешидзе (Грузия) гармонично вписались в новаторский замысел композитора по созданию нового национального балета. Г. Жубанова ориентировалась на установки социалистического реализма, продолжив известную в западной культуре линию симфонизации танца (К. Дебюсси, М. Равель). «Национальный сюжет – это не музейное любование, а материал для выражения чувств, мыслей, страстей современного человека...», – пишет композитор [8, 51]. Спустя 24 года после первой премьеры балет вновь принят к постановке театром «Астана Опера»⁵. Спектакль «Каракоз» стал первым национальным балетом, вошедшим в репертуар нового театра, что обусловлено, в первую очередь, музыкально-драматургическими достоинствами произведения, сценичностью сюжета, современным национальным стилем.

В 1990-е годы исполнительская школа казахстанского балета и композиторское балетное творчество переживают глубокий кризис, связанный с отсутствием материальной базы, затянувшимся капитальным ремонтом здания ГАТОБ им. Абая: «В этот период труппа потеряла большинство спектаклей своего репертуара <...>. Большинство уехавших тогда так и остались за рубежом» [9].

В 2000-х годах появляется немало балетных партитур (см. Приложение 1). Интерес к балету обусловлен подъёмом исполнительского искусства и «реставрацией» национальной балетной школы, а также возможностями реализации принципов симфонической программности, разрабатываемых композиторами в произведениях других жанров. Среди авторов произведений этого жанра выделяются новизной и оригинальностью К. Шильдебаев («Тамыр», 2004; «Адам», 2007); С. Еркимбаев («Минарет», 2003); А. Серкебаев («Тлеп и Сарыкыз», 2008); А. Бестыбаев («Байтерек», 2010), а также балеты Б. Дальденбаева, В. Стригоцкого, А.

⁵ Премьера 5 декабря 2014 года в постановке профессора Европейской академии балета, лауреата международного конкурса балетмейстеров Вакиля Усманова (Австрия). Дирижер-постановщик – заслуженный деятель РК Абзал Мухитдинов, художник-постановщик – Софья Тасмагамбетова.

Раимкуловой, Е. Хусаинова, Т. Нильдикешева, Н. Нуридина и другие.

Рост творческой активности в сфере балета в 2000-х стал своего рода феноменом «договаривания» прерванных в начале 1990-х тенденций. Либретто многих современных балетов написаны на основе сюжетов народных сказок (В. Стригоцкий-Пак, А. Раимкулова, Б. Дальденбаев, Н. Нуридин). Национальный сказочный балет развивался на принципах балетов П. И. Чайковского. В этом жанре традиции русско-советского балета тесно переплетаются с национальными (в частности, иллюстрацией повествования инструментальными эпизодами-*кюями*). Отсутствие либо недолговечность постановок затрудняют оценку музыкально-драматургических качеств этих произведений. Среди характерных композиционных приёмов отметим связь образных сфер с традиционными казахскими жанрами. Особенно многогранно использование *кюя*. Композиторы применяют его как метод создания образа (образ места – *Пример 1*, образ движения), как программно-иллюстративный эпизод (*Пример 2*), как способ развития материала (идея развёртывания темы из интонационной ячейки).

Особый вид экспериментов в сфере музыкального театра представляют произведения в *смешанных жанрах*: *опера-балет*, *рок-опера-балет*. Первым спектаклем такого рода на стыке академического искусства и музыки третьего пласта стала рок-опера-балет «Брат мой, Маугли» А. Серкебаева на либретто и в постановке Д. Накипова (1980). Близкое по форме (номерная композиция), и по сценическому воплощению современному мюзиклу, произведение отличается высокой драматургической значимостью балетных сцен, предполагающих использование классической и современной хореографии. В музыкальном языке органично сочетаются элементы рок-н-ролла и академической музыки.

Иного рода синтез наблюдается в опере-балете «Калкаман и Мамыр» Б. Кыдырбек (2006, либретто К. Кенжетаева). Сюжет истории любви «казахских Ромео и Джульетты» уже использовался ранее в первом казахстанском балете композитора В. Великанова (1938). Драматизм повествования, многослойность сюжетных линий, по словам Б. Кыдырбек, сложно воплотить только средствами балета. Синтез балета и оперы достигается через разделение сценических планов на «*реальный мир*» (опера) и «*внутренний мир героев*» (балет) [10]. Музыкально-выразительная сторона оперы-балета отличается современностью звучания при достаточно скромном использовании новейших технических средств, что берёт начало в творческом методе Г. Жубановой (опера «Енлик-Кебек»,

1975). В вокальных партиях проявляются черты эстрадной песни, народной мелодики. В музыкальном плане произведение Б. Кыдырбек продолжает традиции национальной оперы. В репертуаре Национального театра оперы и балета им. К. Байсеитовой (г. Астана) «Калкаман и Мамыр» продержалась до закрытия театра в 2014 году (Иллюстрация 1).

Vivo



Пример 1. А. Раимкулова, балет «Воздушное кочевье», тема аула (кюй как образ места)

Жылдам (Скоро)



Пример 2. Б. Дальденбай, балет «Пери любви», 2 картина («Лес»), основная тема (кюй как программно-иллюстративный эпизод)



*Иллюстрация 1. Б. Кыдырбек. Опера-балет «Калкаман и Мамыр»
в НТОБ им. К. Байсейитовой*

Балеты К. Шильдебаева («Геометрия чувств», «Тамыр», «Адам»); С. Еркимбекова («Минарет»), отчасти А. Серкебаева («Глеп и Сарыкыз»), Е. Хусаинова («Көк-бөрі Күлтегін») продолжают линию «Фресок» Т. Мынбаева. Не случайно в поставленных балетах (Шильдебаев, Серкебаев) преобладает хореография в стиле модерн, соединяющая классический танец с акробатическими приёмами и пантомимой, элементы национального и европейского танца. Характеризуя хореографию спектакля «Глеп и Сарыкыз» (хореограф – Марго Саппингтон, США), Г. Т. Жумасейтова отмечает синтез *«инострannого и отечественного, современного и классического, с легко читаемым восточным колоритом»* [9]. (Иллюстрации 2, 3)



*Иллюстрация 2. К. Шильдебаев, балет «Тамыр»
в танцтеатре сестёр Габбасовых*

В музыкальном отношении ближе всего к «Фрескам» балеты К. Шильдебаева. Композитор обращается к архаике на почве казахских и других этнических музыкальных традиций. Так в балете «Адам» сюжет об архаических временах, о дозвуковой, доречевой культуре, воплощающий образы «протоистории» предполагает соответствующую хореографию (постановщик – В. Гончаров) и звучание, которое композитор находит в применении казахских, тибетских, китайских, вьетнамских традиционных инструментов. «*«Адам» поставлен как антипод «Лебединого озера», без канонов и академических форм»*, – пишет журналист А. Асонова [11].



Иллюстрация 3. А. Серкебаев, балет «Тлеп и Сарыкыз» (ГАТОБ им. Абая, Сарыкыз – Жанель Тукеева, Тлеп – Фархад Буриев)

Национальный соцреалистический балет («Каракоз» Г. Жубановой) на данный момент масштабного продолжения не получил. Отчасти балетный стиль Г. Жубановой продолжает работа А. Бестыбаева «Байтерек», посвящённая реалиям современного Казахстана.



Иллюстрация 4. А. Бестыбаев, балет «Байтерек», сцены из балета

Музыкальный материал балета составили уже звучавшие ранее оркестровые произведения композитора на темы песен и *кюев* устно-профессиональной традиции («Аксиса» Жаяу Мусы, «Сары жайлау» Таттимбета) и новые номера (цитаты «Корлан» Естая, «Коныр» Абикиена Хасенова; авторские темы). Народному мелосу противопоставлены урбанистические ритмы: по сюжету главный герой «возвращается к корням» спустя двадцать лет разлуки с родной землёй. Самобытный стиль автора, соединяющего простоту традиционных мелодий и ритмов с богатой оркестровкой и симфоническим развитием, определяет оригинальность музыкальных номеров. Постановка⁶ и сценография были решены в

⁶ Хореограф – главный балетмейстер Театра оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории имени Римского-Корсакова Давид Авдыш, обладатель премии Президента России 2008 года. Художник-постановщик –

стиле конструктивизма 1920-х годов (*Иллюстрация 4*). Вопреки устремлениям авторов создать реалистичные картины современной жизни, спектакль получился несколько наивным, что обусловлено недостатками либретто.

Особым жанром музыкального театра стали *хореографические композиции для танцевальных ансамблей*. Порождённые советской эпохой ансамбли народного танца уже в 1980-е годы «перерастают» жанровые рамки. Действующие в Казахстане Ансамбль классического танца Б. Аюханова (с 2003 года Государственный Академический театр танца Республики Казахстан), многочисленные ансамбли танца (самые яркие – «Салтанат», «Гульдер», «Самрук») ставят не только концертные программы, но и балетные спектакли. Для различных танцевальных коллективов композиторы создают сюжетные и бессюжетные танцевальные композиции, в силу предназначения жанра, зачастую опирающиеся на синтез академического и массового искусства.

Для исполнения в концертных программах предназначены хореографические композиции С. Еркимбекова (Музыкально-сценические композиции, посвященные 150-летию Абая, 1995, 1500-летию Туркестана, 2002; «Салтанат», 2001, «Нэзік», 2003, «Дружба» и «Соцветие мира», 2004), Е. Хусаинова «Жастар биі» («Молодёжный танец», 1998), «Жезтырнак» (демоническое существо – старуха с железными ногтями, 2002) и «Томирис» (2007).

Новый для казахстанской сцены тип музыкально-хореографической композиции представляет балет «Степная легенда» (2015), поставленный в ГАТОБ им. Абая на либретто режиссёра Гульжан Туткибаевой (р. 1964). Его музыкальную часть составили образцы симфонической и театральной музыки казахских композиторов Г. Жубановой, Т. Кажгалиева, Н. Тлендиева, М. Сагатова, М. Мангитаева, А. Серкебаева, А. Бестыбаева, тщательно подобранные дирижёром-постановщиком Е. Ахмедьяровым [12]. Такой подход к музыкальной составляющей спектакля создатели в личной беседе объяснили, с одной стороны, сжатыми сроками выполнения заказа театра, с другой – объективными драматургическими недостатками уже написанных, но ещё не поставленных казахстанских балетов.

В настоящее время состояние сферы музыкального театра благодаря увеличению финансирования значительно улучшилось по сравнению с периодом 1992–2000 годов. Однако влияние кризиса, прежде всего, кризиса духовности не исчерпано. Премьер национальных спектаклей пока ещё очень мало, а поставленные на

заслуженный художник России, лауреат Государственной премии Казахстана Вячеслав Окунев (Санкт-Петербург)

сценах казахстанских театров оперы, балеты и мюзиклы не удерживаются в репертуарах надолго. Отсутствие постановок современных (второй половины XX – начала XXI веков) западных опер и балетов обуславливает недостаточное знание казахстанскими артистами и композиторами мировых тенденций в этой сфере. Музыкальный театр Казахстана ещё не вернулся на уровень начала 1980-х, и возвращение это потребует времени.

Литература:

1. Конен В.Д. Пути американской музыки. 2-е дополненное изд. – е изд. – Москва: Музыка, 1965. – 526 с.
2. Кондаурова Е.Г. Инновация в казахстанском балете 60-80 годов XX века // В кн.: Музыка Центральной Азии: традиции и современность: Сб. статей / Ред.-сост. Г.К. Абулгазина. – Москва: ПРЕСТ, 2003. – С. 96.
3. Жубанова Г. А. Размышления об опере // В кн.: Мир мой - Музыка / ред. Жубанова Г. – Алматы. 1998. – С. 40-42.
4. Котлова Г.К. Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана. – Алматы: Альянс-2, 2004. – 244 с.
5. Садыкова А. Балетный спектакль «Фрески» и его роль в судьбах национальной хореографии Казахстана // Простор – Дек 2010. 10. – С. 163-170.
6. Кузембаева С.А. Воспеть прекрасное. – Алма-Ата: Онер, 1982. – 104 с.
7. Федянина Л.Д. Классика казахстанского балета // В кн.: Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. – Алматы: Фонд Сорос Казахстан, 2002.
8. Жубанова Г. –Премьера балета «Каракоз». Т. II. // В кн.: Мир мой, Музыка / ред. Жубанова Г. – Алматы. 1998. – С. 48-53.
9. Жумасейтова Г.Т. Основные тенденции в развитии балета ГАТОБа им. Абая на пороге XXI века // Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии 2010. – № 2.
10. Секербаева Ж. Поэма Забытого возвращается // Газета Инфо-Цес. 2007. URL: <http://www.info-tses.kz/red/article.php?article=15558> (дата обращения: 2.11.2014).
11. Асонова А. Современная театральная жизнь: Театральная мозаика // Континент. Журнал из Казахстана. – 2008. – №1(210). URL: <http://www.continent.kz/2008/01/7.htm> (дата обращения: 2.11.2014).
12. Недлина В.Е. Легенда о великом ханстве и большой любви / Новая музыкальная газета 20.06.2015 [эл. ресурс] URL: <http://musicnews.kz/legenda-o-velikom-xanstve-i-bolshoj-lyubvi/> (дата посл. обращения - 5.12.2016).

FTAXP 18.49.09

А. Макумова¹Т.О. Изім¹ – ғылыми жетекші¹ Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

**ЗАУЫРБЕК МОЛДАҒАЛИҰЛЫ РАЙБАЕВТЫҢ ҚАЗАҚ БИ ӨНЕРІНІҢ
ДАМУЫНДАҒЫ ЕРЕКШЕ ҚОЛТАҢБАСЫ
(Студенттер мен магистранттардың І Академияшілік
ғылым апталығында оқылған баяндама)**

Аннотация

Мақала көрнекті балетмейстер Заурбек Молдағалиұлы Райбаевтың қазақ би өнерін дамытудағы ерекше қолтаңбасы жайында болмақ. Биші бола тұра ол өз шығармашылығын балетмейстерлік өнермен ұштастыруды ұйғарды. Айтулы педагог билерінде қазақ биінің бай пластикасы мен лексикасын пайдалана отырып, қимыл лирикасы мен темпераментін бере білді. З. Райбаев билері техникалық күрделілігімен, суреттемесі мен лексикасының әр түрлілігімен, сахналық әсем бояуымен ерекшеленеді.

Тірек сөздер: би, балетмейстер, техникалық күрделілік, балетмейстерлік өнер, қимыл лирикасы.

А. Макумова¹Т.О. Изим¹ – научный руководитель¹ Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

**ОСОБОЕ ОТЛИЧИЕ ЗАУРБЕКА МОЛДАГАЛИУЛЫ РАЙБАЕВА В
РАЗВИТИИ КАЗАХСКОГО ИСКУССТВА ТАНЦА
(Доклад, прочитанный на I Внутривузовской Неделе
науки студентов и магистрантов)**

Аннотация

Статья посвящена особому отличию известного балетмейстера Заурбека Молдағалиұлы Райбаева в развитии казахского искусства танца. Будучи танцором он решил объединить свое творчество с балетмейстерским искусством. Великий педагог сумел донести в своих танцах лирику движений и темперамент через богатую пластику и лексику казахских танцев. Танцы З. Райбаева отличаются своей технической сложностью, многообразием характеристики и лексики, сценической красотой.

Ключевые слова: танец, балетмейстер, техническая сложность, балетмейстерское искусство, лирика движений.

A. Makumova¹

T.O. Izim¹ - supervisor of studies

¹ Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

**SPECIAL DISTINCTION OF ZAURBEK MOLDAGALIULY RAIBAYEV IN
THE DEVELOPMENT OF KAZAKH DANCE ART
(A report read on the 1st International Academic
Week of the Science of Students and Master Students)**

Annotation

The article is devoted to the special distinction of the well-known ballet master Zaurbek Moldagaliuly Raibayev in the development of Kazakh dance art. As a dancer, he decided to combine his work with choreography. The great teacher was able to convey in his dances the lyrics of the movements and temperament through the rich plasticity and vocabulary of Kazakh dances. Dances of Z. Raibaev differ in their technical complexity, variety of characteristics and vocabulary, scenic beauty.

Keywords: dance, choreographer, technical complexity, choreography, movement lyricism.



Заурбек Молдағалиұлы Райбаев 1932 жылдың 13 ақпанында Алматыда дүниеге келді. Көрнекті балетмейстер, педагог, Қазақстан өнер қайраткері (1958ж.), Қазақстанның Халық артисі (1982ж.), Мемлекеттік сыйлықтың иегері (1986 ж.). Құрмет белгісі орденімен марапатталған. Қазақстан өнер қайраткері, балетмейстер. 1952 жылы Алматы хореография училищесін А.В. Селезневтың класы бойынша

бітірді.

1954 жылы Ленинград училищесінде педагогтар: И.Д.Бельский, А.А.Писарев, А.И.Пушкин, А.И.Бочаровтардан кәсіби деңгейін көтеру курсынан өтті.

Кең тынысты, техникалық дайындық деңгейі жоғары биші З.Райбаев қазақстан хореография мектебінің түлегі, Ленинград училищесінде білім деңгейін көтеріп келген жылдары театр репертуарындағы балет спектакльдеріндегі барлық басты партияларды биледі. 1954-1958 жылдар аралығында Евгений («Медный всадник»), Зигфрид («Лебединое озеро»), Базиль («Дон кихот»), Нұралы, Вацлав («Бахчисарайский фонтан»), Шурале («Шурале»), Сабыр («Дорогой дружбы») партияларын сахналаған. Сол кезеңдерде «Танец золотого орла» биі З.Райбаев орындауында танымал билердің бірі болды. Дегенмен, осындай биші бола тұра өз шығармашылығын балетмейстерлік өнермен ұштастыруды ұйғарды.

1962 жылы педагог-балетмейстер Л.М.Лавровскийдің класы бойынша Мәскеудің Мемлекеттік театр өнері институтын (ГИТИС) бітіріп келген З.Райбаевтың алғашқы бір актілі балеттеріне Шопеннің «Шопениана» (1962ж.), Чайковскийдің «Франческа де Римини» (1962ж.) және Равельдің «Болеро» (1962ж.) балеттері енді. Балетмейстердің бұл қойылымдары театр өмірінде жаңа жол ашқан бір белеске айналды.

1964 жылдан Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының бас балетмейстері қызметін атқарады. Ғ.Жұбанованың «Легенда о белой птице» (Д.Т.Әбіровпен бірге) (1964ж.), Ұйғыр халқының алғашқы балеті болып есептелінетін Қ.Қожамьяровтың «Чин-Томур» спектаклін балетмейстер 1968 жылы қойды. Театр репертуарына З. Райбаев қойған «Ромео и Джульетта» (1972ж.), «Петя и волк» (1974ж.), «Золушка» (1986ж.) балеттері енді. 1974 жылы театр репертуары Кеңес хореография өнерінің шыңына айналған А.Хачатурянның «Спартак» балетімен толықты. Бұл балетті Мәскеудің Үлкен театрында қойған Ю.Григоровичтің редакциясының негізінде балетмейстер З.Райбаев қойған болатын. Оның Т.К.Мыңбаевтың «Фрески» (1978г.), А.Онесгердің «Мужчина и женщина», И.Ф. Стравинскийдің «Игра в карты» (1982г.), А.К.Глазуновтың «Раймонда» (1984г.) т.б. балеттері Қазақстан балет өнерінің өркендеуінде ерекше орын алды.

Сонымен қатар балетмейстер өзінің М.Төлебаевтың «Біржан Сара» операсынан «Мереке», С.Еркімбековтің «Шолпы», К.Күмісбековтің «Биші қайың», Н.Тілендиевтің «Ата толғауы» күйіне қойылған билерінде қазақ биінің бай пластикасы мен лексикасын пайдалана отырып, қимыл лирикасы мен темпераментін бере білді.

Сондай бидің бірі Сәкен Сейфуллиннің «Аққудың айрылуы» поэмасы бойынша қойған хореографиялық композициясы. Бұл биді қою барысында З.Райбаев композитор Мыңжасар Маңғытаевқа музыкасын арнайы жазғызған. Осы биді алғаш «Салтанат» би ансамблінің бишілері орындаған болатын. Қазір жер-жерде кәсіби би ұжымдары орындап жүр.

З. Райбаев билері техникалық күрделілігімен, суреттемесі мен лексикасының әр түрлілігімен, сахналақ әсем бояуымен ерекшеленеді. Сондай бидің бірі Серік Еркімбековтың музыкасына қойылған «Шолпы» биі Композитор Серік Еркімбековтің осы бір шығармасы Зауырбек ағамыздың шабытына қанат бітірді де лирикаға толы бір әсем би туындаған болатын.

Зауырбек Райбаев көп жылдар Абай атындағы мемлекеттік, академиялық опера және балет театрының бас балетмейстері қызметін атқарып біраз классикалық балеттер мен қатар ұлттық

балеттер де қойған болатын. Солай бола тұра ұлттық билерді қоюда да өз қол таңбасын қалдырған балетмейстер.

Мемлекеттік сыйлықтың иегері Кенжебек Күмісбеков шығармашылығы қазақ музыка өнерінде елеулі орын алады. Ол қай тақырыпқа жырласа да халық шығармашылығынан күш қуат алып, өзінше өрнек тапқан.

Сондықтан болар, Кенжебек Күмісбековтің «Биші қайың» атты шығармасына Зауырбек Райбаев би қойып, қазақ би пластикасының өрісін кеңейтті.

Зауырбек Райбаев үлкен композициялар қоярда көп жағдайда композиторлармен бірге жұмыс жасап, өз ойымен музыканың қаншалықты астасып жатқанына көңіл бөлген. Соның бір айғағы белгілі композитор Тілес Қажғалиевтің музыкасына қойылған «Қазақ өрнектері» биі болды. Зауырбек Молдағалиұлы осы хореографиялық композициясын 1992 жылы Алматы қаласында өткен Шара Жиенқұлова атындағы I-Республикалық Қазақ би байқауына арнап қойған болатын.

Зауырбек Райбаев өз замандас композиторларының шығармалары мен қатар халық композиторларының да күйлеріне билер қойған, соның бірі Дәулеткерейдің күйіне қойылған «Қос алқа» биі. Бұл би де біраз кәсіби би ұжымдарының орындауында биленген.



Иллюстрация 1. М.Төлебаев «Мереке» биі

Келесі бидің өз тарихы бар. Алғаш Сүгірдің «Шалқыма» күйіне Торғай облыстық филармониясының «Шертер» фольклорлық ансамблінің биші қыздарына арнап қойған. Ол сонау 1977 жыл болатын. Кейін бұл биді Халық қаһарманы Нұрғиса Тілендиевтің «Ата толғауы» атты күйіне көпшілік би ретінде «Гүлдер» ансамблінің бишілеріне қойды. Бұл би сол кезеңдегі барлық үлкен концерттерде биленетін және сыртқа шыққан би ұжымдарының төлқұжатына айналды. Біреулер «Аса таяқ» деп, ал біреулер «Қыздардың лирикалық биі» деп атап жүрді. Халық артисі Зауырбек Райбаевтың үлкен сахнадан түспейтін билерінің бірі Мұқан Төлебаевтың «Біржан-Сара» операсынан алынған Мереке биі. Міне осы билердің барлығы дерлік халықтың рухани талабын қанағаттандырып жүрген өнер шығармалары. Зауырбек Райбаевтың осы аталған билерінің барлығы дерлік хореографиялық білім беріп отырған оқу орындарының бағдарламасына енген.

З.М.Райбаев тек қазақ биін ғана қойды десек жаңылысамыз. Оған барлық ұлттар мен ұлыстардың би өнері жақын болатын. Ол хореография өнерінің әр түрлі жанрларын меңгерген балетмейстер. Мемлекеттік «Салтанат» би ансамблінде жұмыс істеген (80-жылдардың аяғы мен 90-жылдардың аяғы) кезінде ұжымның шығармашылық деңгейін көтеріп, Одаққа белгілі ансамбль дәрежесіне жеткізді. Балетмейстер жас орындаушыларға көп көңіл бөліп, оның шығармашылық деңгейінің өсуін бақылап отыратын.

Ол көркемөнер ұжымдары мен кәсіби би ансамбльдерінде көптеген билер қойды. Оның хореография училищесінің оқушыларымен, студенттермен, артистермен біріге жұмыс істеуі Қазақстанның кәсіби би өнерінің өркендеуіне өз қолтаңбасын қалдырды.

Әдебиеттер:

1. **Т. Ізім.** 2016 жылдың 28 қазан күні өткен «ҚР Халық артисі Зауырбек Молдағалиұлы Райбаевтың шығармашылығының Қазақстан хореография өнерінің дамуына қосқан үлесі» атты дөңгелек үстел есебі. Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің 25-жылдығына арналған мақалалар жинағы, Астана - 2016.

МРНТИ 18.49.01

Н.А. Усманова¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

ХОРЕОГРАФИЯ КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ПРОФИЛАКТИКИ СКОЛИОЗА, ПЛОСКОСТОПИЯ И ИСПРАВЛЕНИЯ ОСАНКИ У ДОШКОЛЬНИКОВ

Аннотация

Статья затрагивает актуальную на сегодняшний день тему здоровья детей дошкольного возраста, а именно профилактику сколиоза, плоскостопия и исправления осанки. Танец и хореография на сегодняшний день представляются как эффективные средства борьбы с нарушением осанки и предотвращением развития хронических заболеваний, связанных с опорно-двигательным аппаратом. В ней затронуты положительные аспекты занятий хореографией, проблемы и причины по которым затруднено повсеместное внедрение хореографии в дошкольные учреждения.

Ключевые слова: здоровье, сколиоз, плоскостопие, осанка, хореография, танец, дошкольное учреждение.

Н.А. Усманова¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

ХОРЕОГРАФИЯ МЕКТЕПКЕ ДЕЙІНГІ ЖАСТАҒЫ БАЛАЛАРДАҒЫ СКОЛИОЗДЫ, ЖАЛПАҚТАБАНДЫ ЕМДЕУ ЖӘНЕ МҮСІНДІ ТҮЗЕТУ ҚҰРАЛДАРЫНЫҢ БІРІ РЕТІНДЕ.

Аннотация

Мақала бүгінгі таңда өзекті болып табылатын мектепке дейінгі жастағы балалардың денсаулығы, нақты айтқанда, сколиоз бен жалпақтабанды емдеу, мүсінді түзету мәселелеріне арналған. Би мен хореография қазіргі кезде мүсінді түзету мен тірек-қимыл аппаратына байланысты созылмалы ауруларды болдырмаудың тиімді әдісі ретінде қарастырылады. Мұнда хореографияның пайдалы жақтары мен оны мектепке дейінгі мекемелерде күнделікті тұрғыда енгізудің қиындықтары айтылған.

Тірек сөздер: денсаулық, сколиоз, жалпақтабан, мүсін, хореография, би, мектепке дейінгі мекеме.

N.A. Usmanova¹

*¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)*

CHOREOGRAPHY AS ONE OF MEANS OF PROPHYLAXIS OF SCOLIOSIS, FLATFOOT AND CORRECTION OF POSTURE IN PRESCHOOL CHILDREN

Annotation

The article touches on the actual topic of health of children of preschool age, namely the prevention of scoliosis, flat feet and correction of posture. Dance and choreography for today are presented as effective means of combating the violation of posture and preventing the development of chronic diseases associated with the musculoskeletal system. It touches upon the positive aspects of choreography, problems and reasons for which it is difficult to introduce choreography everywhere in preschool institutions.

Keywords: *health, scoliosis, flat foot, posture, choreography, dance, preschool institution.*

К моменту поступления ребенка в школу его позвоночник уже имеет все физиологические изгибы, однако форма его зависит от развития мышц и наличия аномалий скелета, предрасполагающих к искривлению позвоночника.

В последние десятилетия наблюдается рост числа детей, имеющих разную степень нарушения осанки. По статистике более 50% детей дошкольного и школьного возраста имеют функциональные отклонения организма из них со стороны опорно - двигательного аппарата - плоскостопием, сколиозом, нарушением осанки страдают 40 – 45% детей. К сожалению, уже в юношеском возрасте, такие отклонения приводят к хроническим заболеваниям и нарушениям функционирования систем органов. И это весьма печально.

К традиционным и эффективным средствам борьбы с нарушением осанки относятся ЛФК (лечебная физическая культура), плавание и массаж. Совместными усилиями врача-педиатра и родителей, направленными на проведение систематических занятий лечебной гимнастикой, можно предупредить развитие сколиоза у детей с патологическим типом осанки. Однако эти средства, к сожалению, не снимают актуальности сложившейся ситуации. Плавание и массаж существует далеко не во всех дошкольных учреждениях. В перспективе вряд ли будут введены в каждом детском дошкольном учреждении. А занятия ЛФК, как правило, однообразны и не

интересны, зачастую проводятся формально. Однако с каждым годом интеллектуальная нагрузка на детский мозг все больше и больше увеличивается. Требования к дошкольникам возрастают. Если еще лет 20 назад в школу брали детей, не умеющих читать, писать и считать. То в настоящее время дети сдают трудные тесты по психологии, математике, английскому языку и т.д. для того, чтобы попасть в 1 класс. С 3-х, 4-х летнего возраста с детьми начинают усиленно заниматься подготовкой к школе. Это приводит к тому, что правое полушарие головного мозга ребенка, отвечающее за движение пассивно, а левое полушарие активно используется и развивается. Ребенок много времени проводит сидя, его опорно-двигательный аппарат находится в одном и том же положении много времени, не имея возможности активно двигаться в полной мере, хотя движение заложено в нем от природы. Плюс большинство детей уже в дошкольном возрасте увлечены компьютерными играми и многочасовым сидением у телевизоров. И в результате на фоне недостатка кальция (еще одна актуальная медицинская проблема на сегодня) и полноценного движения растущего организма активно развиваются проблемы нарушения осанки.

Отсюда вывод: требуется искать дополнительные подходы, которые, будут действовать на мотивационно-эмоциональную сферу ребенка, создадут стойкий интерес к двигательной деятельности. Что как следствие приведет к исправлению и формированию правильной осанки.

Сформированная структура и функции мозга 5-6-летнего ребенка уже близка по ряду показателей к мозгу взрослого человека. Исследования ученых доказали, что мозг такого ребенка способен испытывать переживание от восприятия прекрасного, а также вполне готов к усвоению доступной информации в процессе систематического обучения. Более того, он не только готов, но и нуждается во внешних впечатлениях, слушании музыки и в посещении концертов и театров.

Как оказалось, занятия танцем и хореографией оказывает серьезное воздействие, на физическое и эмоциональное развитие дошкольников. О чем свидетельствует опыт педагогов-хореографов и специалистов по физической культуре. Хореография - мир волшебного искусства, красивой музыки и движений, костюмов и звуков, необыкновенных световых красок и декораций. Дети его понимают, и он весьма привлекателен для них.

Кроме того, занятия детской хореографией укрепляют здоровье, способствуют снижению гиподинамии, снятию эмоциональных и интеллектуальных перегрузок, развитию всех

мышечных групп, формированию тела, а также привитию эстетического вкуса и музыкальности. Благодаря им закаляется характер, развивается выносливость, самоорганизация дисциплина, координация, ловкость, равновесие, двигательная память и т.д. На фоне и общего оздоровления параллельно развиваются такие психические процессы, как восприятие, внимание, память и мышление. И самое основное - образуется «мышечный корсет» торса, а также связочно - мышечный аппарат стопы и голени, что ведет не только к исправлению нарушений осанки, но формированию правильной осанки, профилактике плоскостопия. Дошкольники, занимающиеся хореографией или каким-либо активным видом спорта, более крепкие физически, обладают хорошим иммунитетом и выносливостью, устойчивостью к вирусным заболеваниям, чем их не занимающиеся никаким видом физической нагрузки сверстники.

Таким образом, у дошкольников независимо от их подготовки и способностей постепенно вырабатывается умение контролировать правильную осанку, улучшается и стабилизируется общее самочувствие и здоровье.

Основной задачей педагога-хореографа является формирование, развитие и укрепление у детей потребности в общении с искусством и любви к нему. От того, насколько преподаватель заинтересует детей занятиями, как умело сможет использовать в работе возможности каждого ребенка, зависит дальнейший успех. Не секрет, что у каждого педагога, в зависимости от степени владения теми или иными методами, существует свой путь воздействия на детей. Наиболее действенный метод - это метод убеждения, который требует от преподавателя невероятного терпения, образованности и тактичного поведения. Дети дошкольного возраста еще только учатся слушать, слышать, понимать и выполнять в полной мере то, чего от них требуют. Кто-то из них схватывает сразу, а кто-то гораздо позже. В основном эти качества воспитываются постепенно в культуре общения педагога с ребенком. Поэтому при использовании метода убеждения преподаватель должен обладать педагогическим мастерством, терпением и любовью к детям. Что касается родителей, то они тоже играют немаловажную роль в развитии дисциплины, систематичном посещении занятий, поддержании интереса к хореографии у дошкольника. Прежде всего, на их плечах лежит ответственность за полноценное развитие собственных детей.

На практике хореографические отделения в школах искусств и хореографические школы показали себя как перспективная форма эстетического воспитания детей в основе, которой лежит приобщение их к хореографическому искусству. Что обеспечивает

более полное развитие индивидуальных способностей детей, и поэтому обучение в хореографических коллективах должно быть доступно как можно большему числу детей. Это подтверждают слова выдающегося педагога В.А. Сухомлинского, который отметил, что от здоровья, жизнерадостности детей зависит их духовная жизнь, мировоззрение, умственное развитие, прочность в знаниях, вера в свои силы. Поэтому очень важно начинать занятия хореографией именно в дошкольном возрасте, это позволит организму накопить силы и обеспечить в дальнейшем всестороннее гармоничное развитие личности и уменьшить число хронических заболеваний опорно – двигательного аппарата в юношеском возрасте.

К сожалению, в дошкольных образовательных учреждениях в основном ограничиваются введением занятий музыкально - ритмических движений, а хореографию вводят крайне редко. Встречаются, как не грустно, нерадивые педагоги - хореографы, которые к работе относятся формально, не серьезно, что приводит к скучным и однообразным занятиям, дети быстро теряют интерес и бросают занятия.

На сегодняшний день программы музыкально-ритмического воспитания дошкольников не имеют ничего общего с хореографией. Программно-методическое обеспечение этого предмета для дошкольного образования весьма скудно. К тому же недостаточно исследований в сфере хореографии и танца для дошкольного возраста, из-за чего применение танца используется узко и пассивно на занятиях по физическому воспитанию с дошкольниками. А с целью исправления и формирования правильной осанки совсем не применяются. Недостаток современных программ по музыкально-ритмическому воспитанию в том, что они не предусматривают системы обучения детей раннего и среднего возраста, а возможности народного и классического танцев в них вообще не используются. К сожалению, до сих пор не существует таких методических разработок, в которых бы описывался подход к традиционному классическому экзерсису с учетом возрастных и индивидуальных возможностей дошкольников. Хотя есть преподаватели – хореографы их совсем не много, которые применяют эту систему на практике, следуя своему опыту.

Сложность еще заключается и в том, что занятия могут проводить лишь профессионалы-хореографы, владеющие методикой преподавания, имеющие соответствующее образование. Специалистам по физическому воспитанию необходимы базовые знания классической хореографии, без них не обойтись. На деле же

в детских учреждениях работа по физическому воспитанию ведется в лучшем случае организаторами физической подготовки. В худшем, в большинстве дошкольных учреждений проведением занятий по физической культуре по-прежнему занимаются воспитатели или вообще никто не занимается.

Конечно, хореография не может стать решением всех существующих проблем по исправлению опорно-двигательного аппарата у дошкольников, однако прослеживается явный положительный эффект влияния занятий танцем на эмоциональное, художественно-эстетическое, физическое развитие детей, что в свою очередь способствует гармоничному развитию личности в целом. И этого не стоит недооценивать.

Литература:

1. Эйдельман Л.Н. Хореография и классический танец в физическом воспитании дошкольников. Журнал Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – № 109. – 143 с.
2. Возрастная и педагогическая психология: Детство, отрочество, юность - М.: Академия, 2000 г. - 624с.
3. Кудрявцев В.Т. Развитие детства и развивающее образование - Ч. 1. / В.Т. Кудрявцев. - Дубна, 1997 г. - 206с.
4. Михайлова М.А., Горбина Е.В. Поем, играем, танцуем дома и в саду. Ярославль: Академия развития, 1997.
5. Пуляева Л.Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе: Учебное пособие. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2001. - 80 с.
6. Пуртурова Т.В., Беликова А.Н., Кветная О.В. Учите детей танцевать: Учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования. - М.: Владос. - 2003. - 256 с.
7. Развитие творческой активности школьников / Под ред. А.М. Матюшкина. - М.: Педагогика. - 1991. - 160 с.
8. Селиванов В.С. Основы общей педагогики: Теория и методика воспитания: Учебное пособие / В.С. Селиванов - М.: Академия, 2004г. - 336с.
9. Уфимцева Т.И. Воспитание ребенка. - М.: Наука. 2000. - 230 с.
10. Янковская О.Н. Учить ребенка танцам необходимо // Начальная школа. - 2000. №2. - 34с

МРНТИ 18.49.91

Д.Е. Кабдусова ¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

РОЛЬ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ АТРИБУТОВ И РЕКВИЗИТОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМУ ТАНЦУ В ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

Аннотация

Народный танец является родоначальником всех направлений танца. Занятия по народно-сценическому танцу, как и другие специальные хореографические дисциплины, призваны воспитать основы общей культуры подрастающего поколения. Несомненно, в народном танце важную роль играет знание правильного обращения с атрибутами. Необходимо использовать сценические атрибуты в учебном процессе. Это нужно для того, чтобы учащиеся не формально представляли себе различные атрибуты, а непосредственно учились работать с тем или иным предметом. В данной статье автор делает подробный анализ работы со сценическими атрибутами и реквизитами в танцах разных народов. Также отмечает, что данный раздел урока народно-сценического танца занимает особое место в становлении будущих артистов балета.

Ключевые слова: народно-сценический танец, сценические атрибуты, сценические реквизиты, обучение народно-сценическому танцу.

Д.Е. Кабдусова ¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

КӘСІБИ ОҚУ ОРЫНДАРЫНДА САХНАЛЫҚ ХАЛЫҚ БИІНЕ ҮЙРЕТУ ПРОЦЕСІНДЕГІ САХНАЛЫҚ АТРИБУТТАР МЕН РЕКВИЗИТТЕРДІҢ РӨЛІ

Аннотация

Халық биі бидің барлық басқа бағыттарының негізін салушы болып табылады. Сахналық халық биі сабақтары басқа да арнайы хореографиялық пәндермен қатар өсіп келе жатқан ұрпақтың бойында жалпы мәдениет негіздерін қалыптастыруға арналған. Халық биінде атрибуттарды дұрыс пайдаланудың маңызы зор екені сөзсіз. Сондықтан оқу процесінде сахналық атрибуттар қолданылуы керек. Бұл оқушылардың әр түрлі атрибуттарды тек қана елестетіп қана қоймай, оларды қолдануды үйренуі үшін қажет. Бұл мақалада автор әр түрлі халық билерінде кездесетін сахналық реквизиттер мен атрибуттармен жұмысқа талдау жасайды. Сондай-ақ, болашақ балет артистерінің қалыптасуында сахналық халық биі сабақтарының орны бөлек екенін дәлелдейді.

Тірек сөздер: сахналық халық биі, сахналық атрибуттар, сахналық реквизиттер, сахналық халық биін оқыту.

D.E. Kabdusova'

*'Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)*

THE ROLE OF THE FUNCTIONING OF STAGE ATTRIBUTES AND REQUISITES IN THE PROCESS OF LEARNING THE PEOPLE-SCENIC DANCE IN PROFESSIONAL EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Annotation

Folk dance is the ancestor of all directions of dance. Classes on folk-stage dance, like other special choreographic disciplines, are designed to raise the basics of the general culture of the younger generation. Undoubtedly, knowledge of the correct handling of attributes plays an important role in folk dance. It is necessary to use stage attributes in the educational process. This is necessary to ensure that students do not formally imagine various attributes, and directly learned to work with a particular subject. In this article, the author makes a detailed analysis of the work with scenic attributes and requisites in the dances of different peoples. Also notes that this section of the lesson of folk-stage dance takes a special place in the formation of future ballet dancers.

Keywords: *folk-stage dance, scenic attributes, stage requisites, teaching folk-stage dance.*

На протяжении веков одним из универсальных средств воспитания было и остается искусство, представляющее целостную картину мира в единстве мысли и чувства, в системе эмоциональных образов. В процессе исторического развития искусство выступает, как хранитель нравственного опыта человечества. Благодаря сохранению и передачи истинно народных движений, этнос продолжает нести свою культуру. Можно с уверенностью сказать, что народный танец является родоначальником всех направлений танца, которые формировались в течение многих веков на его основе. Мода и течение времени не смогли повлиять на него, а тем более заставить вовсе исчезнуть с лица Земли, ведь он несет в себе историю создавшего его народа. Каждое поколение свято хранит память о своих предках и бережет все, что отражает их жизнь. Предмет «Народно-сценический танец» раскрывает широкие возможности и для освоения техники, и для эмоционального развития актерских данных и широко образывает, знакомя с национальной пластической и музыкальной культурой народов мира. «Изучение основ народного танца помогает осознать непреходящее значение народного творчества в возникновении и становлении различных видов и форм хореографического искусства. Освоение богатства и многообразия народной хореографии совершенствует творческие способности хореографов, <...>. Практика свидетельствует, что чем глубже и основательнее знание специалистом народного творчества, тем интереснее и продуктивнее его творческая

деятельность» – писал Н.С. Нуруллин в брошюре «Методические указания к ведению урока народного танца» [1, 8].

Народно-сценический танец прошел длинный путь, в процессе своего формирования, начиная с древних времен, и дошел до нашего времени как целостный, выразительный, показывающий особенности народной культуры танец. Народно-сценический танец перешел в профессиональные и любительские сферы хореографии, стал предметом исследований искусствоведов, педагогов, музыкантов, хореографов, а также одной из основных учебных дисциплин в подготовке специалистов различного уровня и видов деятельности, начиная от исполнителей и заканчивая педагогами и балетмейстерами. «Из огромного арсенала танцев многих народов в программу обучения включены наиболее характерные движения танцевальной культуры некоторых национальностей и народностей, на основе которых можно приобрести достаточный навык в освоении стиля, манеры, характера исполнения танцев различных регионов» указано в учебном пособии «Народно-сценический танец» И.Г. Есаулова и К.А. Есауловой [2, 5]. Важнейшей задачей всего курса обучения является воспитание эмоциональной выразительности исполнения, умения точно передать национальный стиль и манеру народного танца. В процессе изучения, учащиеся знакомятся с различными танцевальными культурами, с бытом и историей народов. Предмет «Народно-сценический танец» определяет объем и последовательность материала в процессе обучения. Учебный материал сгруппирован по степени возрастающей сложности.

Обучение народно-сценическому танцу совершенствует координацию движений, способствует дальнейшему укреплению мышечного аппарата, развивает группы мышц, которые участвуют и в процессе классического тренажа. Дает возможность учащимся овладеть разнообразием стилей, манерой исполнения танцев различных народов, в значительной степени расширяет и обогащает их исполнительские возможности, формулируя качества и навыки, которые в дальнейшем смогут помочь в исполнительской практике на сцене. В учебном пособии «Народно-сценический танец» И.Г. Есаулова и К.А. Есауловой написано, что «Обучение народно-сценическому танцу должно быть систематизировано по единым правилам, как и в обучении классическому танцу» [2, 18].

Занятия по народно-сценическому танцу состоят из экзерсиса у станка и на середине зала. Перед знакомством с каждой народностью педагог делает небольшой экскурс в историю данного народа, рассказывая об его обычаях, характере, манере, хореографической лексике, костюме, об атрибутике и возможных реквизитах. «Методика преподавания характерного танца», как

система знаний, является дисциплиной педагогической. Поэтому для успешного преподавания данного вида танца преподавателю необходимо, во-первых, хорошо знать на практике соответствующий танец, то есть иметь собственный сценический опыт исполнения характерных танцев... <...> – писал П.А. Силкин в учебном пособии «Методика преподавания характерного танца» автор И.Г. Генслер [3, 46]. Отсюда вытекает следующий вывод: для успешного проведения уроков по народно-сценическому танцу, преподаватель должен сам хорошо владеть информацией о конкретной национальности, а также уметь практически показать все движения, в том числе и работу с атрибутами и реквизитами.

Использование народного танца как самостоятельного и единственно выразительного средства создания художественного образа по законам сценического воплощения и восприятия дает возможность наиболее ярко и полно воссоздать истинно народный колорит во всем разнообразии движений, приемов их исполнения, особенностей музыкального сопровождения, костюма и прочего. На современном этапе школа народно-сценического танца является мощным фактором эволюции народного танца в его бытовом и сценическом существовании. «Характерный танец, в отличие от народного, это сценический танец, обработанный талантом балетмейстера, основанный на элементах национального, народного материала. Поэтому в балетных спектаклях часто народный, обработанный мастером материал обретает особую образность, характерность, выразительность, помогающие раскрывать общий замысел спектакля, насыщать и обогащать его национальными, неповторимыми красками» писали И.Г. Есаулов и К.А. Есаулова в учебном пособии «Народно-сценический танец» [2, 34]. Следовательно, от постановщиков и исполнителей характерных танцев в балетных спектаклях могли зарождаться новые элементы национальных танцев, которые в дальнейшем были включены в учебные программы профессиональных хореографических заведений. На этот счет профессор Казахской национальной академии хореографии А.К. Кульбекова пишет в своей статье «Основные задачи реформирования профессионального хореографического образования»: «Практика показывает, что проблемы обучения, дискуссии специалистов, недостаточный уровень подготовки хореографов наблюдается ввиду неопределенной методики преподавания хореографических дисциплин. Преподаватели чаще всего используют только личный исполнительский опыт» [4, 8]. Однако, не следует забывать истоки народной хореографии, исконность традиций исполнения танцев разных народов, обязательно следует придерживаться канонов, стилей и правил проучивания различных движений характерных танцев. «Поэтому всегда, когда это возможно, при показе движений

и исполнений этюдов нужно параллельно с балетным вариантом давать образец этнографического танца. Это не только обогатит учащихся, но и выработает у них интерес к новому материалу и критерий в отношении к балетным условно национальным танцам» писали Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. в учебном пособии «Основы характерного танца» [5, 101].

Занятия по народно-сценическому танцу, как и другие специальные хореографические дисциплины, призваны воспитать основы общей культуры подрастающего поколения. В процессе занятий у учащихся формируются не только представления о хореографии, но и элементы общечеловеческой культуры: корректное поведение, ответственность, трудолюбие, самоконтроль. Все эти качества связаны с творчеством опосредованно. Они являются базой для дальнейшего развития творческой жизни будущего исполнителя. Танцевальный экзерсис – это художественная система обучения танцу, постижение сущности этого искусства, а не только комплекс просто тренировочных упражнений. Он формировался на протяжении столетий как творческое освоение принципов исполнения народного, салонного и сценического танца наиболее одаренными представителями этого искусства. Школу народно-сценического танца в первую очередь, следует рассматривать как художественно-образовательную систему на профессиональном уровне. Профессионализация народного танца происходила путем постепенного проникновения его в театральные спектакли в качестве орнамента, дивертисмента, действенного танца, целого спектакля. Это привело, с одной стороны, к обогащению композиционных форм, содержания, танцевальной лексики балетного спектакля; открытию ярких, самобытных исполнителей и балетмейстеров. С другой стороны – к самоопределению народного танца как сценического вида через этапное формирование выразительных средств (движений, приемов их исполнения и композиционной вариативности, музыки, костюмов). Исторически прослеживается переход образно-содержательной и национальной (этнической) основы от бытового танца через комический к полу-характерному, затем характерному, и наконец, народно-сценическому.

Экзерсис народно-сценического танца формирует танцевальную сообразительность, пластическую память, развивает силу мышц, эластичность связок, подвижность суставов, развивая тем самым танцевальные возможности. Основной задачей урока является постепенное и последовательное развитие и усложнение техники исполнения, силы и выносливости учащихся, приобретение навыков и умения передавать характерные особенности того или иного народного танца. Народно-

сценический танец, как предмет обучения, является составной частью художественно-эстетического образования и воспитания, способствует формированию и развитию учащихся необходимых качеств. В процессе обучения, учащиеся развивают свой суставно-связочный аппарат, эластичность и силу мышц, координацию и выразительность движений, подготавливаются к восприятию и усвоению любого рисунка танца. Занятия по народно-сценическому танцу оказывают воспитательное воздействие: у учащихся вырабатываются такие качества как трудолюбие, целеустремленность, творческая дисциплина, коллективизм, работа в ансамбле.

Народно-сценический танец можно определить, как исторически выработанную, устойчивую систему выразительных средств хореографического искусства в сценической трактовке многообразия танцев, сложившихся на протяжении нескольких веков у многих народов. В процессе занятий немаловажное место занимает проучивания навыков обращения со сценическими атрибутами и реквизитами тех или иных народных танцев. Приступая к изучению отдельных танцев нужно обязательно воспитывать в учениках умение владеть предметами сценических аксессуаров. В дальнейшем выработка навыков обращения со сценическими атрибутами и реквизитами поможет артистам балета в исполнении программного репертуара в театрах оперы и балета и ансамблях народного танца. Важную роль играет знание правильного обращения с атрибутами – с какой стороны держится предмет, какой рукой, за какие части можно держать или наоборот – чего ни в коем случае нельзя делать, на каких уровнях и в каких положениях держатся предметы, в каких случаях необходимо употреблять использование характерных атрибутов и реквизитов разных национальных танцев. Все эти критерии мы рассмотрим в данном разделе.

В учебном пособии «Основы характерного танца» Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. дают замечательную характеристику целям и задачам дисциплины «Народно-сценический танец» в дальнейшем ее развитии для обучающихся данной дисциплине: «В последнем году обучения из суммы приемов, усвоенных в итоге предшествующих лет, учащиеся приобретают навыки владения стилем, умение разбираться в особенностях исполняемого танца, знания технологии движений характерного танца и их различного назначения в зависимости от придаваемого им сценического характера, окраски и тому подобное.

Такова, в общих чертах, этюдная практика. Удельный вес ее на протяжении курса должен возрастать, занимая на последнем году не меньше 60-70% всего рабочего времени. Завершение

этюдной работы мы видим ее в разучивании сценических танцевальных номеров; тогда учащиеся, незаметно для них, окажутся настолько подготовленными к театру, что выход из школы на сцену не будет совершенно нечувствителен, а ввод в репертуар займет минимальное количество времени. В этом сочетании большой практичности этюдов с критическим освоением танцевального материала мы и видим основное достоинство предлагаемого нами метода» [5, 184].

Развитие профессионального балетного театра немало способствовало популяризации на театральной сцене народного танца, всячески стремясь найти ему достойное место. Многие балетмейстеры включали в свои балеты темы народных танцев, место и роль характерного танца в балете то расширялось, то сужалась, согласно эстетическим требованиям той или иной эпохи. Он мог быть действенной основой всего спектакля, мог выпадать из действия, сохраняя лишь права вставного номера. Огромный вклад в развитие характерного танца внес А. Горский. Разрушая традиционную симметричность построения танцев, он превращает кордебалет в живую массу, индивидуализируя каждого персонажа. Горский обогащает лексику классического танца за счет характера и широко вводит в спектакль народный танец. В 1914 году он показал программу «Танцы народов», куда входили театрализованные пляски различных наций. Так же важнейшим этапом развития характерного танца стало в начале XX века творчество М. Фокина, создавшего целые характерные балеты и утвердившего в них принципы хореографического тематизма. До М. Фокина народный танец в балете был только вставным номером. М. Фокин создает характерный танец-сюиту «Арагонская хота» на музыку М.И. Глинки, то есть объединяет группу танцев одной композиционной мыслью. Он ставит спектакли Н.А. Римского-Корсакова «Шехеразада», А. К. Глазунова «Стенька Разин», М. А. Балакирева «Исламей», которые целиком основаны на характерном жанре. Характерный танец М. Фокина отличался от танцев его предшественников. У М. Фокина народно-сценический танец становится выразительным, расширяет свои сюжетные возможности. Подлинным шедевром явились «Половецкие пляски» из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь». Все это, безусловно, послужило серьезной предпосылкой для будущего рождения ансамблей народного танца.

В XX в. Появилась группа больших мастеров, знатоков народного искусства, хореографов, педагогов, исполнителей. Появились люди – этнохореологи. Всем известны эти имена: К.Я. Голейзовский, И.А. Моисеев, Н.С. Надеждина, П.П. Вирский, Ф.А. Гаскаров, М.С. Годенко, О.Н. Князева, И.З. Меркулов и другие. Не

оспорим мировой вклад ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева в развитие мировой хореографии и пропаганде народно-сценического танца. Этот ансамбль раскрывает перед нами историю и культуру народов мира в своих номерах, ярко раскрывая колорит и присущие той или иной народности особенности не только в хореографии, но и в костюмах и музыке.

Будущие исполнители, педагоги-балетмейстеры и руководители профессиональных и самодеятельных коллективов должны умело пользоваться богатым, разнообразным арсеналом движений народной хореографии. Многие народные танцы исполняются с бытовыми аксессуарами. Учитывая развитие образности мышления у учащихся, следует максимально использовать работу с предметами и атрибутами: платочки, шали, шарфы, венки, ленты, веера, кувшины, тамбурины, кастаньеты и др. В результате легче идет дифференцировка будущими артистами балета и артистами ансамбля характерных национальных особенностей. Сценические номера с использованием атрибутов обретают свою неповторимость.

Приступая к подробному рассмотрению правил использования сценических атрибутов, предлагаю разобрать примеры на учебной программе по народно-сценическому танцу для артистов балета Казахской национальной академии хореографии. На первом году обучения изучаются простейшие элементы и движения народно-сценического танца у станка и на середине зала: осваиваются первоначальные понятия о характере, манере и стиле исполнения изучаемых движений; разучиваются этюды, составленные из 2-3 ранее пройденных движений на 16-32 тактов (второе полугодие). Изучаются движения белорусского (народного); польского; венгерского; итальянского; испанского академических танцев. Ранее, в первом разделе, мы уже подробно изучили содержание национальных костюмов программных танцев. Следовательно, можно сделать вывод, что изучение навыков с атрибутами наиболее ярко будет выражено в знакомстве с белорусским народным танцем «Крыжачок». Это будет специфическое положение рук в женском танце, так как девушка в танце может держать фартук спереди за края, при этом руки будут вытянуты перед собой, запястье слегка согнуто к себе. А вот знакомство с реквизитами на первом году обучения будет рассматриваться при проучивании академического итальянского танца «Тарантелла», в котором часто используют «Тамбурин» – старинный музыкальный барабан цилиндрической формы. Фактически представляет собой один обод, звучащей же частью инструмента являются металлические тарелочки или бубенчики, закрепленные непосредственно на нем. В классическом балете тамбурином называется маленький бубен с бубенчиками, обычно украшенный ленточками, используемый танцовщиками в

различных характерных танцах – чаще всего итальянских (тарантелла, Неаполитанский танец из балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро»), а также цыганских (в балете Ц. Пуни «Эсмеральда») и крестьянских (в балете А. Адана «Жизель»). Танец тарантелла, как правило, танцуют под аккомпанемент гитары, кастаньет, тамбурина. Использование в танце кастаньет характерно для Сицилии. Музыкальный размер этого народного танца 6/8 и 3/8. Музыка тарантеллы не имеет какой-либо центральной мелодии для танца. Музыкальное сопровождение почти целиком построено на импровизации оркестра, исполняющего мелодию. Как правило, в основе музыки для тарантеллы лежала одна ритмическая фигура или один мотив. Их многократное повторение оказывало притягивающее воздействие на слушателей и зрителей, а также на самих танцующих. Тарантеллу танцуют как в паре, так и индивидуально. Изюминкой танца считается его беспокойный, все убыстряющийся темп. Отличительной чертой данного танца считается мелодия триолями. Комбинация на материале итальянского танца помогает развить пластичность рук. Используются различные позиции и положения рук с тамбурином:

- две руки отведены назад, ладони смотрят вверх (основное положение итальянского танца);

- две руки лежат внешней стороной кисти на бедрах;

- одна рука в 4 позиции, другая открыта вперед, ладонью вниз;

- 7 позиция рук (руки собраны за спиной);

- руки с тамбурином в 3 позиции;

- одна рука в 3 позиции, другая на поясе.

Сочетая эти положения между собой в различных комбинациях, добавляя движения корпусом, можно создать интересные учебно-танцевальные комбинации, цель которых развить пластичность рук и корпуса, добиться выразительности, широты жеста, эмоциональности. Тамбурином обычно держится правой рукой, но иногда встречается ловкая работа рук с переложением тамбурина из правой руки в левую, и наоборот. Держать его можно как вертикально, так и горизонтально, совершать различные удары по поверхности тамбурина ладонью другой руки или пальцами той руки, в которой находится тамбурином. Также для танца тарантелла характерны мелкие непрерывные движения кистью – тремоло. С первого года обучения народно-сценическим танцем ученикам прививается умение работать с атрибутами и реквизитами программных танцев. На следующих годах обучения добавляются национальные танцы, и вместе с ними добавляются атрибуты и сценические реквизиты.

Целями и задачами второго года обучения является повторение и закрепление материала, пройденного на

первом году. Добавляется использование различных ракурсов и сложное сочетание пройденных движений. К концу второго полугодия можно объединять мальчиков и девочек в паре для исполнения танцевальных этюдов. Изучаются движения следующих танцев: русского, польского и венгерского народных танцев; польского, венгерского, итальянского, испанского академических танцев. Исходя из программных требований, стоит отметить, что на втором году мы активно проучиваем работу рук и навыки обращения с платочком в женском русском народном танце. Немецкий путешественник Олеарий, посетивший Россию в XVIII в., пишет: «У женщин в руках пестро вышитые носовые платки – ширинки, которыми они размахивают при танцах» [6, 80]. А. Климов в своем учебнике для студентов хореографических отделений институтов культуры, балетмейстерских факультетов театральных институтов и учащихся хореографических училищ «Основы русского народного танца» дал замечательную и подробную информацию о платочке в русском танце и навыках работы с ним: «Традиционный платочек или, как называли его в старину, «ширинка» (кусоч ткани, отрезанный во всю ее ширину) – неотъемлемая часть женского праздничного национального костюма. Платочек органично вошел в русский народный танец, и все пляски, хороводы стали исполняться девушками и женщинами с платочком.

Платочек придает каждому движению большую выразительность, помогает раскрыть в танце характер исполнителей, подчеркивает их настроение. В хороводах и некоторых плясках с помощью платочка соединяются отдельные пары или все исполнители. В игровых хороводах разыгрываются целые сцены, в которых платочек служит своеобразным символом, он может изображать постель, подушечку, плетку и т. п. Платочки чаще всего бывают белого цвета, и во время пляски они красиво взлетают над головами исполнителей, словно белые голуби.

Каждая девушка любовно вышивала и украшала свой платочек, и чем искуснее и талантливее была мастерица, тем наряднее и богаче он выглядел. По расшитому платочку можно было определить вкус и мастерство рукодельницы – будущей невесты.

Девушки в танце часто хвалятся друг перед другом своей работой – вышивкой и кружевами. В хороводах, кадрилих девушка иногда дарит платочек парню, которому симпатизирует. Взмахом платочка вызывают партнера или партнершу на пляску. Понравившегося парня девушка приглашает на пляску или в хоровод по-особенному – или легко ударяя его платочком по плечу, или с поклоном держа платочек двумя руками, или положив платочек на плечо парня. Бывает и так – девушка, не зная, кому отдать предпочтение, кого пригласить на пляску, подкидывает

платочек вверх, а каждый из парней старается поймать его. Платочек достается самому ловкому, самому быстрому и самому смелому» [7, 74].

Все движения русского танца необходимо разучивать с платочком, поскольку он помогает большей выразительности каждого движения, развивает координацию и ловкость рук у учащихся, также вырабатывает манеру исполнения русских танцев. Обращение с платочком: в танце девушки всегда держат платочек расправленным, не комкают его. Платочек берут или за один из его концов, или за середину. В различных плясках и хороводах, а также в различных местностях платочек держат по-разному: за край, за середину. А. Климов подразделяет способы держания платочка на различные виды:

1) За край

а) Взять левой рукой за конец платочка и пропустить его со стороны ладони между указательным и средним пальцами правой руки от себя, затем вывести конец платочка между средним и безымянным пальцами в сторону ладони. Пальцы сжимаются, и платочек удобно лежит в руке.

б) Взять платочек левой рукой за конец и пропустить его между указательным и средним пальцами в сторону ладони, затем вывести этот же конец между указательным и большим пальцами и крепко прижать его большим пальцем.

2) За середину - все четыре конца платочка находятся на одном уровне и свисают вниз

а) Платочек берется за середину двумя пальцами – средним и указательным.

б) Платочек берется за середину «щепоточкой» – тремя пальцами: большим, указательным и средним.

в) Середина платочка пропускается между указательным и средним пальцами и прижимается большим пальцем к ладони.

Наиболее характерные положения рук у девушек (с платочком):

а) Правая рука с платочком слегка согнутыми пальцами касается подбородка; ребро ладони направлено от себя. Левая рука, согнутая на уровне талии, поддерживает ладонью или тыльной стороной кисти локоть правой руки. Голова задумчиво наклонена к правому плечу или направлена прямо.

б) Руки, согнутые в локтях, находятся перед корпусом на уровне груди. Кисти рук немного отходят от корпуса, локти находятся на одной высоте с кистями. Ладонь правой руки повернута к корпусу, ладонь левой от корпуса. Согнутые пальцы обеих рук соединены друг с другом так называемым «замком».

в) Обе руки подняты вверх, локти слегка закруглены и направлены в стороны. Платочек держится за концы обеими руками. Взгляд направлен на платочек, девушка любит его, «обыгрывает» его.

г) Обе руки, согнутые в локтях, на уровне плеч. Кисти рук соединены ладонями и находятся над правым плечом. Голова наклонена вправо и слегка прикасается щекой к тыльной стороне кисти левой руки.

д) Корпус слегка развернут правым плечом вперед. Правая рука согнута в локте и находится в вертикальном положении у правого плеча; локоть не прикасается к корпусу. Кисть с присогнутыми пальцами повернута ладонью влево и находится на уровне подбородка. Левая рука опущена и немного отходит от корпуса назад.

е) Правая рука в 1-м основном положении. Пальцы левой руки лежат на тыльной стороне кисти правой, локоть не прижимается к корпусу.

Также в вышеуказанном учебнике дается характеристика игры с платочком в иллюстрациях. По иллюстрациям можно сделать следующее заключение – руки могут работать от кисти, от локтя и от плеча по направлению из стороны в сторону и вверх-вниз. Еще можно сложить платочек треугольником и взять двумя руками за кончики; в таком положении руки будут двигаться по вертикальному кругу от себя и к себе. Анализ источников показал, что платки, используемые в русских народных танцах, достаточно разнообразны: цветастые большие платки из ткани (шали); легкие кружевные платки; воздушные небольшие платочки.

Навыки обращения с платочком в русском танце – это один из самых сложных видов работы с аксессуарами в народном танце. Поэтому важно изучать русский танец с первого знакомства сразу с платочком. Исполнение движений в русском танце в координации с работой рук, ног и головы развивает у учащихся пластическую координацию, зрительную и мышечную память, артистизм, манеру и выразительность исполнения.

На третьем году обучения главная задача народно-сценического танца – это введение парного танца. Также подробно изучаются различные положения парного танца и выработка навыков обращения партнеров. В экзерсисе у станка на середине зала во многие движения добавляются прыжки. Все упражнения направлены на развитие силы и выносливости учащихся. Продолжается работа над выразительностью и выявлению творческой индивидуальности учеников. Усложняются танцевальные этюды, их длительность должна составлять 32-64 такта. Изучаются движения следующих танцев: русского, украинского, венгерского, польского народных танцев; польского,

венгерского, итальянского, испанского академических танцев. В связи с добавлением нового программного танца – Украинский танец, рассмотрим специфические положения рук в женском танце. В украинском женском костюме есть головной убор – венки с ленточками, зачастую ленточки придерживают руками. В книге «Народный танец» Т.С. Ткаченко такое положение указано под номером 5: «Девушка, взяв за концы ленты, свисающие сзади от венка, разводит их в стороны, кисти находятся чуть выше плеч, тыльной стороной направлены назад, закругленные локти подняты в стороны» [8, 341]. Также в атрибутике женского костюма имеются бусы, которые во время танца нужно придерживать, чтобы они не били по лицу. Данное положение тоже расписано в вышеуказанной книге, оно значится под номером 7: «Одна рука лежит ладонью на груди, придерживая бусы, другая или лежит кулачком сбоку на талии или находится в исходной позиции» [8, 348]. Анализ балетного спектакля «Ночь на лысой горе» М. Мусоргского в постановке И.А. Моисеева показал, что первая часть насыщена украинскими народными танцами. В этом спектакле можно увидеть следующие реквизиты: костер, через который перепрыгивают парни или танцующие пары в отрывке «Веснянка»; палка и мешок, который одевают на голову в обрядовом игровом танце. В еще одной картине, которая построена на игровых сюжетах присутствуют такие реквизиты, как большой камень привязанный к веревке и ноге исполнителя трюкового вращения и через этот камень перепрыгивают девушки, стоящие вокруг этого парня; также в этой же картине можно отметить очень сложное массовое положение: четыре парня держаться за кольцо, еще четыре парня также держаться за кольцо и сидят на плачах тех четырех парней, верхние парни держат девушек за руки, а нижние держат их за пояса, чтобы, при поддержке девушки легко подпрыгивали.

На четвертом году обучения главная задача, которая стоит перед педагогами – это освоение техники прыжков и вращений с учениками. Проучивается исполнение развернутых танцевальных композиций. Изучение фрагментов танцев из балетных спектаклей, концертного репертуара ансамблей народного танца. Продолжение работы над раскрытием творческой индивидуальности учащихся. Изменяется структура урока: основная часть работы происходит на середине зала, а у станка педагог отрабатывает наиболее трудные движения. Изучаются движения русского, украинского, грузинского, молдавского, цыганского народных танцев; польского, венгерского, итальянского и испанского академических танцев. В раздел испанского танца включены положения ног и рук, характерные для многих испанских танцев, а также ряд элементов

танцев «Фламенко» и первой фигуры «Севильяны». На четвертом году обучения академические танцы усложняются, и в испанском академическом танце нужно добавлять навыки обращения с веером. И.Г. Генслер в учебном пособии «Методика преподавания характерного танца» пишет: «Держа в руке веер, нельзя прижимать локти к себе. Локти должны быть всегда приподняты, кисть повернута к себе» [3, 56]. В качестве полезной выработки данных навыков можно взять за основу испанский танец «Сегидилья» из наследия классического балета Л. Минкуса «Дон Кихот». В этом танце очень ярко показано использование реквизитов: у парней – тамбурины, а у девушек – веера. Темп этого танца очень быстрый и движения в координации с реквизитами является сложной частью, которая необходима для выработки координации и высокой техники у исполнителей. В народных танцах добавляются грузинский и молдавский танцы, в которых присутствует работа с реквизитами. Также, как и в испанском танце, наиболее ярко представлен грузинский «танец с саблями» в балетном спектакле А. Хачатуряна «Гаянэ», который также, как и «Сегидилью» полезно проучивать на учебных занятиях. Яркими образцами в исполнении грузинских народных танцев являются танцы Грузинского национального балета «Сухишвили» – танец «Ханджлури» (танец с кинжалами), танец «Парикаоба» (танец с саблями и щитами, у солистки легкий маленький платочек белого цвета), танец с саблями «Батуми». В чеченском государственном ансамбле танца «Вайнах» присутствует в репертуаре танец «Горянки» (танец с кувшинами), танец «Наездники» с атрибутом мужского костюма – «Бешмет»; наиболее красочное использование реквизитов представлено в танце «Под небом Вайнаха» – в танце представлена работа с саблями и щитами, у девушек – кувшин и у солистки вуаль. Танцы с реквизитами и атрибутами также представлены в репертуаре следующих ансамблей – Государственный ансамбль танца Абхазии «Кавказ», Государственный ансамбль танца народов Кавказа «Молодость Дагестана». Что касается программных танцев раздела «Молдавский танец», то атрибутика национальных костюмов выражена не активно. Однако, следует отметить, что в репертуаре Национального академического ансамбля народного танца «Жок» имеется ряд танцевальных сюит, в которых представлено использование различных атрибутов костюма и сценических реквизитов («Крэицэле» молдавский лирический танец, «Кэлушарии» ритуально-обрядовый танец мужчин, «Бахус» балканская танцевальная сюита, сюита карнатских танцев). Если рассмотреть молдавские танцы «Чиокрылия» и «Жок» в Государственном академическом ансамбле народного танца им. И. Моисеева, то можно заключить о том, что в этих танцах также не используются атрибуты и реквизиты. Переходя к цыганскому

танцу, в первую очередь необходимо рассмотреть положения рук у девушек с юбкой. Общеизвестно, что в цыганских танцах большую роль играет юбка у девушек. Поэтому педагог должен обязать своих учащихся к тому, чтобы у них в наличии были большие длинные юбки с широкими оборками в пол, по крою содержащие два «солнца». Юбка должна быть средней тяжести, в смысле – не из легкой ткани. Разбирая программный материал, можно сказать, что все переводы рук полезно проучивать вместе с юбкой в руках. Такие переводы будут исполняться от плеча по кругу, резкие взмахи от плеча или локтя, переводы рук по «восьмерке». Также в цыганском женском танце могут использоваться шали или платки, которые девушка во время танца, то снимает, то одевает на себя. Анализ видеоматериала показал, что в качестве сценических реквизитов для сюжетов цыганских танцев может быть использована имитация костра, так как цыгане всегда вели кочевой образ жизни и отдыхали вокруг костра с песнями и танцами. Такой пример, мы можем наблюдать в Государственном академическом ансамбле народного танца им. И. Моисеева и в цыганском танце Национального заслуженного академического ансамбля танца Украины им. П. Вирского.

На завершающем пятом году обучения народно-сценическим танцем мы продолжаем дальнейшее совершенствование техники исполнения программного материала. Изучаем наиболее сложные движения, рассчитанные на индивидуальные возможности учеников. Изучаем танцы и фрагменты из балетных спектаклей и концертных номеров из репертуара ансамблей народного танца. Раскрываем творческую индивидуальность учащихся и развиваем их потенциал. Изучаются движения цыганского народного танца и элементы испанских народных танцев «Фламенко» и «Арагонская хота». Главная задача на этом году обучения – планомерная подготовка к сдаче Государственного экзамена по данной дисциплине. В испанских народных танцах активно используются такие реквизиты, как веер, шаль и кастаньеты. Все эти реквизиты представлены во фламенко. В арагонской хоте используются кастаньеты. Испанские кастаньеты – это две вогнутые пластинки, имеющие форму ракушек и изготовленные из дерева. Испанские кастаньеты связаны между собой шнуром, с помощью которого инструмент удерживается на большом пальце исполнителя. «Кастаньеты» переводится с испанского, как «каштанки», так как внешним видом инструмент напоминает плоды каштанового дерева. Красивое и точное исполнение на кастаньетах зависит от правильного использования музыкального инструмента. Поэтому, нужно знать, как держать кастаньеты:

- ✓ в правую руку берем кастаньеты с более высоким звуком – «hembra»;
- ✓ в левую – соответственно, с более приглушенным звучанием – «macho»;
- ✓ кастаньеты нужно закрепить на больших пальцах рук;
- ✓ шнурок, соединяющий две раковины кастаньет, обматывается вокруг больших пальцев, чтобы можно было постукивать по верхней части пальцами, издавая звук;
- ✓ правой рукой извлекается из кастаньет трели и переливы;
- ✓ левой рукой подчеркивается сильная доля такта.

Первое упражнение – ударять по кастаньете поочередно каждым пальцем начиная с мизинца, постепенно увеличивая темп. Следить за тем, чтобы каждый звук извлекался четко. Базовая техника для игры на кастаньете левой рукой – ударять одновременно тремя пальцами: мизинцем, безымянным и средним, а ритм, с которого можно начинать обучение, – извлекать несколько звуков пальцами правой руки, завершая их одной «нотой» на кастаньете в левой руке. Нужно постараться достичь быстрого темпа, чередуя игру левой и правой руки. Иногда кастаньеты можно ударять друг о друга.

Игра на кастаньетах требует большого терпения и мастерства, поэтому их аккомпанемент в наше время используется все реже и только во время сольного исполнения танцовщицы. В классическом балете кастаньеты появляются, начиная с XVII века, и используются как во время сольного, так и группового танца. В настоящее время кастаньеты используются довольно ограниченно. Возможно, из-за того, что это не очень простой в освоении инструмент, играя на котором профессиональные танцоры должны сами придумывать ритмические рисунки и координировать игру с танцем без видимых усилий. Наиболее значительный вклад в развитие мастерства игры на кастаньетах привнесла испанская танцовщица Ла Архентина (La Argentina), гастролировавшая по всему миру в начале XX столетия. А в 1955 году американская танцовщица Карола Гойа (Carola Goya) впервые использовала кастаньеты во время выступления в сопровождении большого симфонического оркестра. Такой предмет как веер появился еще в далекой древности. Он использовался для овеивания свежим воздухом плеч, шеи, лица девушки. Приспособление получило успешное будущее и стало использоваться по всему миру. Со временем этот реквизит начал выполнять не столько конкретные функции, сколько служил красивым аксессуаром для женщины. Именно этот факт и послужил в дальнейшем хорошим подспорьем для использования веера не только в светской жизни, но и в танце. Довольно быстро он прочно вошел в качестве реквизита во многие испанские народные танцы.

Анализ исследования работы со сценическими атрибутами и реквизитами показал, что данный раздел урока народно-сценического танца занимает особое место в становлении будущих артистов балета. Необходимо использовать сценические атрибуты в учебном процессе. Это нужно для того, чтобы учащиеся не формально представляли себе различные атрибуты, а непосредственно учились работать с тем или иным предметом. Обучение навыкам обращения со сценическими атрибутами и реквизитами развивают у учащихся координацию и ловкость, формирует мышечную память и готовит для дальнейшей работы в профессиональных коллективах и театрах Казахстана. Анализ уроков по народно-сценическому танцу в Казахской национальной академии хореографии на разных периодах обучения показал, что педагоги стараются в течение учебных занятий использовать данный раздел, передают свой опыт ученикам из собственных знаний. К сожалению, конкретных учебно-методических пособий, в которых подробно рассматриваются навыки обращения со сценическими атрибутами и реквизитами, на данном этапе развития не появились. Данная статья направлена на оказание методической помощи педагогам и будущим исследователям, чтобы они смогли более глубоко раскрыть информацию о методике работы со сценическими реквизитами и атрибутами.

Литература:

1. Методические указания к ведению урока народного танца. Составитель Нуруллин Н.С. – Москва, 1979г. – 42 с.
2. Есаулов И.Г., Есаулова К.А. Народно-сценический танец Учебное пособие 2-е изд. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2014г. – 208 с.
3. Генслер И.Г. Методика преподавания характерного танца Учебное пособие 3-е изд. – СПб: Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2014. – 161 с.
4. Кульбекова А.К. Основные задачи реформирования профессионального хореографического образования// Специальный выпуск научного журнала «Arts Academy», посвященный 25-летию Независимости РК – Астана, 2016. – 167 с.
5. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца: Учеб. пособие – СПб., М.: Лань; Планета музыки, 1999. – 344 с.
6. Ловягин А. М. Адам Олеарий. Описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию (текст – 1906). - М. Русич. 2003. – 188 с.
7. Климов А.А. Основы характерного народного танца. – М., Искусство, 1981. – 204 с.
8. Ткаченко Т.С. Народный танец - М.; Искусство, 1967. – 656 с.

МРНТИ 18.49.01

А. Бельгибаева¹

*Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)*

ИНТЕРВЬЮ С МАДИНОЙ БАСБАЕВОЙ

Мадина Унербаева (после замужества – Басбаева) родилась в городе Алматы. В 2003 году окончила Алматинское хореографическое училище им. А.В. Селезнева. С 2003 по 2013 годы – ведущая солистка НТОБ им. К. Байсеитовой. С 2013 года – ведущая солистка балета ГТОБ «Астана Опера». Приглашенная солистка Национальной оперы Бордо (Франция).

Педагоги-репетиторы – Заслуженный деятель Республики Казахстан Г.И. Бурибаева, Народная артистка Российской Федерации А.А. Асылмуратова.

ОСНОВНЫЕ ПАРТИИ:

- Мария («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева)
- Одетта-Одиллия («Лебединое озеро» П. Чайковского)
- Мари («Щелкунчик» П. Чайковского)
- Гамзатти («Баядерка» Л. Минкуса)
- Китри («Дон Кихот» Л. Минкуса)
- Аврора («Спящая красавица» П. Чайковского)
- Джульетта («Ромео и Джульетта» С. Прокофьева)
- Фригия («Спартак» А. Хачатуряна)
- Эсмеральда «Собор Парижской Богоматери» Морис Жарр
- Манон («Манон» Жюль Массне)

НАГРАДЫ:

- Лауреат I премии Международного фестиваля творческой молодежи «Шабыт» (Астана-2006, Астана-2009);
- Лауреат III премии Международного конкурса артистов балета «Байтерек» (Астана-2006);
- Лауреат II премии Международного конкурса артистов балета «Премия Рима» (Италия-2007);
- Обладатель Гран-при Международного конкурса артистов балета «Байтерек» (Астана-2009);
- Обладатель Государственной стипендии в области культуры (2012).
- Заслуженный деятель Республики Казахстан.

Интервью с примой-балериной ГТОБ «Астана Опера», Заслуженным деятелем Республики Казахстан Мадриной Басбаевой было взято в ходе учебной практики студенткой первого курса специальности «Искусствоведение» (специализация «Балетоведение») Бельгибаевой Аминой. Интервьюирование проходило в балетном зале ГТОБ «Астана Опера». В тексте использованы сокращения: имя интервьюера обозначено «А.Б.», интервьюируемого – «М.Б.»

А. Бельгибаева¹

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

МАДИНА БАСБАЕВАМЕН СҰХБАТ

Мадина Унербаева (тұрмыс құрғаннан кейін – Басбаева) Алматы қаласында дүниеге келді. 2003 жылы А.В. Селезнев атындағы Алматы хореография училищесін аяқтады. 2003-2013 жылдар арасында К.Бәйсейітова атындағы Ұлттық Опера және Балет театрының жетекші солисті. 2013 жылдан бастап «Астана Опера» МОБТ балетінің жетекші солисті. Ұлттық Бордо операсының шақырылған солисті (Франция).

Жаттықтырушы-педагогтар – ҚР еңбек сіңірген қайраткері Г.И.Бурибаева, РФ халық артисі А.А.Асылмуратова.

НЕГІЗГІ ПАРТИЯЛАР:

- *Мария («Бақшасарай бұрқағы» Б. Асафьев)*
- *Одетта-Одиллия («Аққулы көл» П. Чайковский)*
- *Мари («Щелкунчик» П. Чайковский)*
- *Гамзатти («Баядерка» Л. Минкус)*
- *Китри («Дон Кихот» Л. Минкус)*
- *Аврора («Ұйқыдағы ару» П. Чайковский)*
- *Джюльетта («Ромео мен Джульетта» С. Прокофьев)*
- *Фригия («Спартак» А. Хачатурян)*
- *Эсмеральда «Париж Құдай анасының соборы» Морис Жарр*
- *Манон («Манон» Жюль Массне)*

МАРАПАТТАР:

- *Шығармашыл жастардың Халықаралық «Шабыт» фестивалінің I премиясының лауреаты (Астана-2006, Астана-2009);*
- *Балет артистерінің Халықаралық «Бәйтерек» байқауының III премиясының лауреаты (Астана-2006);*
- *Балет артистерінің Халықаралық «Рим премиясы» байқауының II премиясының лауреаты (Италия-2007);*
- *Балет артистерінің Халықаралық «Бәйтерек» байқауының Гран-при иегері (Астана-2009);*
- *Мәдениет саласындағы мемлекеттік стипендия иегері (2012);*
- *ҚР еңбек сіңірген қайраткері.*

Оқу тәжірибесі барысында «Астана Опера» МОБТ прима балеринасы, ҚР еңбек сіңірген қайраткері Мадина Басбаевадан сұхбат алған «Өнертану» мамандығының бірінші курс студенті Белгібаева Амина. Сұхбат «Астана Опера» МОБТ балет залында өтті. Мәтінде келесі қысқартулар кездеседі: сұхбат алушы «А.Б.», сұхбат беруші – «М.Б.».

A. Belgibaeva¹

*¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)*

INTERVIEW WITH MADINA BASBAEVA

Madina Unerbaeva (after marriage - Basbaeva) was born in Almaty. In 2003 she graduated from the Almaty Choreographic School. A.V. Seleznev. From 2003 to 2013 - the leading soloist of the NTOB them. K. Bayseitova. Since 2013 she has been the leading soloist of the ballet «Astana Opera». Invited soloist of the National Opera of Bordeaux (France).

Teacher-tutor - Honored worker of the Republic of Kazakhstan GI. Buribayeva, People's Artist of the Russian Federation AA Asylmuratova.

MAIN PARTY:

- Maria («Bakhchsarai Fountain», B. Asafiev)
- Odette-Odile («The Swan Lake», P. Tchaikovsky)
- Marie («The Nutcracker», P. Tchaikovsky)
- Gamzatti («La Bayadère», L. Minkus)
- Kitri («Don Quixote», L. Minkus)
- Aurora («The Sleeping Beauty», P. Tchaikovsky)
- Juliet («Romeo and Juliet», S. Prokofiev)
- Phrygia («Spartak», A. Khachaturyan)
- Esmeralda («Notre Dame Cathedral», Maurice Jarre)
- Manon («Manon», Jules Massenet)

AWARDS:

- Laureate of the 1st prize of the International Festival of Creative Youth «Shabyt» (Astana-2006, Astana-2009);
- Laureate of the III prize of the International Contest of Ballet Dancers «Baiterek» (Astana-2006);
- Laureate of the II prize of the International Competition of Ballet Dancers «Rome Prize» (Italy-2007);
- Grand Prize winner of the International Contest of Ballet Dancers «Baiterek» (Astana-2009);
- The holder of the State Scholarship in the field of culture (2012).
- Honored worker of the Republic of Kazakhstan.

An interview with the prima ballerina of Astana International Opera, Honored Artist of the Republic of Kazakhstan Madina Basbaeva was taken during the training practice by the first-year student of the specialty «Art Studies» (specialization «Ballet Studies») Belgiibayeva Amina. Interviewing took place in the ballet hall of the «Astana Opera». In the text abbreviations are used: the name of the interviewer is designated «AB», the interviewee is «MB»

1. **А.Б.:** Хорошо помню Вас в алматинском хореографическом училище, им. А.В. Селезнева, выпускницами которого мы с Вами являемся. Я училась младше, и конечно, мы все с восторгом наблюдали за вами, старшекурсницами. Сейчас Вы прима-балерина ГТОБ «Астана Опера», Заслуженный деятель Республики Казахстан. Как Вы вспоминаете тот «училищный»

период? И думали ли Вы когда-нибудь, что станете звездой, гордостью отечественного балетного искусства?

М.Б.: Это было очень давно. С тех пор прошло 14 лет. Когда я училась в училище, я не думала о том, что буду когда-то примой. Конечно, мы были еще маленькими детьми, которые еще не знают, чего хотят от жизни, но в период, когда педагоги стали готовить со мной вариации, репетировать, мой педагог, покойная ныне Койгельдинова Фарида Аубакировна, верила в меня, разглядела потенциал и, собственно, вселив в меня эту веру, и дала толчок, направление, повлиявшее на всю мою дальнейшую творческую жизнь. После окончания училища, меня пригласил Заслуженный деятель Республики Казахстан Нуркалиев Турсунбек Абдибаевич в труппу НТОБ им. К.Байсеитовой в г. Астана, в котором я проработала 10 лет. В течении 10 лет я не сидела сложа руки и ноги, а очень много трудилась, стремилась стать примой. Все по одной причине: из любви к своей профессии, любви к балету. Галия Исмаиловна и Турсунбек Абдибаевич так много вложили в меня. Благодарна им за это. В течении этих 10 лет я успела и создать семью, и принести на свет прекрасную девочку, и построить карьеру.

2. **А.Б.:** Мадина, у Вас очень напряженный график. Репетиции, сдача, премьеры, спектакли. Как Вы себя чувствуете? Ощущаете ли усталость моральную, физическую? И как относитесь к Вашей занятости Ваша семья? Не планируете ли в ближайшее время второго ребенка или Вы находитесь на том самом пике своей карьеры, когда хочется наслаждаться профессией, творить?

М.Б.: Чувствую я себя отлично! Говорить, что страшно устала было бы неправдой. Когда любишь дело, которым занимаешься, не устаешь. Моя семья относится с пониманием к моей занятости и второго ребенка мы пока не планируем (Улыбается).

3. **А.Б.:** В театре новый художественный руководитель – Асылмуратова Алтынай Абдурахимовна. Вы репетируете вместе? На Ваш взгляд, как перемены, которые происходят в театре сейчас, влияют на работу труппы? На репертуар театра?

М.Б.: Да, безусловно! Тот факт, что сейчас с нами работает сама Алтынай Абдурахимовна – прима балерина Мариинского театра, прима Королевского театра «Ковент-Гарден», Народная артистка России – есть удача, счастье, везение! Я и мечтать не смела, что когда-либо буду отмечена судьбой и буду учиться у нее. Ведь в училище мы лишь изучали ее творчество с книжек, с видео и боготворили. Это счастье –получать знания, обогащаться опытом в режиме реального времени, в живом контакте! Для меня великая честь, что Алтынай Абдурахимовна, не жалея своего здоровья,

времени, неустанно работает с нами. Театр, труппа, все будто ожило!

4. **А.Б.:** Прогремела премьера «Манон». Я имела счастье видеть Ваше исполнение. Мнения разные, не все поняли балет. Вы можете рассказать о своем понимании этого спектакля? О чем он?

М.Б.: О партии Манон я мечтала давно. Впервые я услышала мнение-замечание, сделанное участникам передачи Дианой Вишневой, приглашенной в качестве жюри на телевизионный конкурс «Большой Балет» на канале «Культура», о том, что к адажіо из балета «Манон», которое они выбрали и исполнили, она бы подошла по-другому, прочувствовала бы драматургию, глубину и постаралась бы передать чувства героев. Именно в этот момент меня этот балет и заинтересовал. Я стала искать записи, просмотрела спектакль в исполнении разных трупп и стала мечтать когда-нибудь исполнить эту партию. «Манон» – лучший балет Макмиллана, главную партию в котором исполняла и Алтынай Абдуахимовна, которая и стала инициатором того, чтобы этот спектакль ставился на сцене казахского театра. Решение было смелым и очень радостным для меня. К премьере мы готовились 2 месяца. Сначала с нами репетировал Карл Бёрнетт, затем приехала Патрисия Руанн и работала только с солистами. Опять же, я думаю, что только благодаря тому, что Алтынай Абдуахимовна сама исполняла партию Манон в Ковент-Гардене, разрешили поставить этот балет в нашем театре. Спасибо ей за это!

5. **А.Б.:** Как работала Патрисия? Над чем больше: над техникой или эмоциями?

М.Б.: Работать с Патрисией было невероятно интересно! Опыт работы с именитыми балетмейстерами, репетиторами – бесценный багаж для нашего театра. Она больше работала над характерами, над внутренним миром героев, над их чувствами и эмоциями. Патрисия наполняла каждый жест, мимику смыслом. Она говорила: «Манон все время разная. В первой картине ты одна Манон, во второй совершенно другая. Ты должна показать перемены, происходящие в ее душе, в ее сознании. Техника мне не нужна, вы с ней справляетесь. Мне нужно поверить в любовь ваших героев, в любовь, которую они выбрали несмотря на то, сколько страданий она им принесла». Это было очень увлекательно!

6. **А.Б.:** Образ Вашей героини Манон Леско очень женский. Каким Вы видите этот образ: простым и понятным или многослойным? Вы сочувствуете ей, оправдываете ее поступки либо осуждаете?

М.Б.: Образ Манон, действительно, очень женский. Ею двигал страх нищеты. Я ни в коем случае ее не осуждаю, ведь многие

женщины во все времена сталкиваются с подобным выбором. В итоге она все-равно выбрала любовь. Да и на протяжении всего произведения четко разделяла любовь своего сердца, своей души от физических измен, к которым ее толкала нужда. Если так посмотреть, то и мужчин у нее было всего трое. Один из которых взял ее силой.

7. А.Б.: Вы классическая балерина. Но, наблюдая за Вами, вижу, с какой легкостью Вам дается виртуозная неоклассическая хореография. Пластика Макмиллана, с которой вы справились, просто поражала воображение. Техника, следует заметить, сумасшедшая! Вы занимаетесь в театре модерном? Или это все Ваши самостоятельные поиски и нежелание консервироваться в одном стилистическом направлении, желание идти в ногу со временем?

М.Б.: Да, техника сумасшедшая! В театре модерном не занимаемся. Только каждодневный классический тренаж. Пожалуй, соглашусь с Вами в том, что это мое нежелание, как Вы сказали, консервироваться. Мне невероятно интересно все новое! Искать и находить новые возможности своего тела – увлекательнейшее занятие для меня. Мир необычной, непривычной хореографии влечет меня, и здесь мне все интересно! Классика, само собой, занимает отдельное место в моем сердце. В «Манон» же необходимо было полностью довериться своему партнеру, на долю которого выпали все сложнейшие поддержки. В этой постановке слабому партнеру нет места.

8. А.Б.: Видела Вас в разных спектаклях, в разных образах. За 3 последних года я вижу, как Вы растете, как тонко используете наработанный опыт во всех своих партиях. Большое счастье иметь возможность видеть Вас в совершенно контрастных образах: в классике, в модерне, в неоклассике. Сейчас мы видим, как техника и внутреннее состояние взаимодополняют друг друга, рождая настоящее искусство. Как Вы сами считаете, наступил ли тот самый пик Вашего профессионального творчества, исполнительства? Или лучшее еще впереди?

М.Б.: Я самокритична. И утверждать, будто мое исполнение идеально, я не могу. Естественно, всегда есть над чем работать. Если не над чем больше работать, если остановился в развитии, – то можешь уходить со сцены, это твой конец как артиста, отправляйся на пенсию. К счастью, мне есть над чем работать еще долго. Могу принести в пример премьеру «Манон», после которой я плакала. Я была очень недовольна своим исполнением, я знала, что могу лучше. Алтынай Абдурахимовна тогда подошла ко мне и

спрашивала о причине моих слез... Всегда есть над чем работать. Нет предела совершенству!

А.Б.: Знаете, я рада услышать от Вас эти слова. Потому, что именно требовательное отношение к себе в нашей профессии, постоянное стремление к совершенству и есть основа хорошего результата.

9. **А.Б.:** Вы имели опыт работы с хореографами мирового уровня известности. Чей пластический «язык» понятен Вам больше всех остальных? Есть ли любимый современный балетмейстер, с кем Вы уже работали или хотели бы поработать?

М.Б.: Мне бы хотелось, чтобы в репертуаре театра появился романтический балет «Жизель». Самой мне было бы интересно исполнить партию Камиллы в балете Бориса Эйфмана «Роден». Также интересен его балет «Анна Каренина». Пластика совершенно иная, сложная. Во мне снова просыпается любопытство, или даже вызов к себе – смогу ли, справлюсь ли? С удовольствием бы попробовала.

10. **А.Б.:** Расскажите, какой балет является для Вас «любимым»? Какого спектакля Вы ждете, в каком душевно отдыхаете? Какой образ любим и близок Вам? Какую партию мечтаете исполнить?

М.Б.: Да, конечно есть. Это спектакль «Баядерка» Мариуса Петипа. В НТОБ им.Куляш Байсеитовой, возможно, по причине моей неопытности, мне не доверяли партию Никии, и я всегда исполняла партию Гамзатти. Судьба же главной героини этого балета влекла меня своим глубоким драматизмом, мне очень хотелось исполнить, рассказать «свою» Никию. Образ Никии оставался для меня желанной мечтой до тех пор, пока уважаемая мной Алтынай Абдурахимовна, увидев меня в балете «Спартак», не подошла ко мне и не спросила: «Мадина, что ты думаешь по поводу партии Никии?». От счастья мне хотелось летать! Я сказала: «Конечно, Алтынай Абдурахимовна! С удовольствием! Я давно мечтала о ней!» Вот так исполнилась еще одна моя мечта. Еще одна причина, по которой я люблю этот балет – опыт работы с Алтынай Абдурахимовной. Она так много вложила в меня и продолжает вкладывать! Во втором акте, в знаменитой сцене со змеей, Алтынай Абдурахимовна дала простор для творчества и сказала: «Мадиночка, ты уже можешь добавлять что-то от себя. Движения тебе уже известны. Слушай музыку и смело добавляй свои краски». Спасибо ей за это! А мечтаю я исполнить партию темпераментной Заремы из балета «Бахчисарайский фонтан». За мной закреплена партия положительной Марии, а мне хочется ломать стереотипы, хочется быть разной.

11. А.Б.: Сегодня казахстанский балет развивается семимильными шагами. Открыт Театр «Астана балет». Как Вы относитесь к творчеству этого коллектива? Следите ли за их премьерами?

М.Б.: Я положительно отношусь к театру «Астана Балет». Мы являемся двумя разными театрами, с разным репертуаром. Многие путают названия наших театров, и часто приходится разъяснять наши сходства и различия. С интересом наблюдаю за их развитием, стараюсь не пропускать премьеры. Желаю этому молодому театру процветания и успехов! Радостно видеть, как труппа профессионально растет.

12. А.Б.: Спасибо! И напоследок, что бы Вы пожелали деткам, обучающимся в Казахской Национальной Академии Хореографии? Они восхищаются Вами, хотят походить на Вас.

М.Б.: Первое, чего бы я им пожелала – это неустанно работать в зале и любить свою профессию. Если любишь и отдаешься своей профессии без оглядки, она будет отдавать, возвращать тебе вдвойне. Пусть детки растут, не болеют. Я знаю, как тяжело и физически, и морально учиться балету. Детям особенно нелегко. Моя дочь, наблюдая за тем, как я устаю, быть балериной не хочет, и я очень ее понимаю (смеется). А деткам, которые все же решились вступить на этот нелегкий путь, я желаю терпения, сил и призываю не отступать. Только вперед!

13. А.Б.: Ваши пожелания молодым и амбициозным артистам?

М.Б.: Желаю им творческих успехов. Сейчас хорошее поколение молодых артистов. Есть способные, работающие. Многим начинающим уже доверяют исполнять двоечки, троечки [*от А.Б.: так, на балетном сленге обозначается исполнение артистами pas de deux, pas de trois*]. Это очень радует. Я им желаю никогда не останавливаться, уважать свою профессию и себя в ней. Всегда помнить, что раз ты пришел служить в театр, будь добр, работай на совесть!

А.Б.: Сегодня Вас можно смело назвать настоящим артистом, проживающим свои роли на сцене, творящим высокое искусство. Я являюсь поклонницей Вашего творчества и хочу от всей души поблагодарить Вас за то, что уделили мне свое драгоценное время. Спасибо за Ваши вдумчивые и искренние ответы! Хочу пожелать Вам блистать на сцене еще очень долго! Благополучия Вашей семье!

FTAXP 18.45.01

Ж.С. Сұлтанова¹

¹ Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Қазақстан, Астана)

«ОТЕЛЛО» МЕН «АСАУҒА ТҰСАУ» - ШЕКСПИР ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ ҚАЗАҚ САХНАСЫНДАҒЫ АЛҒАШҚЫ ТАБЫСТАРЫ

Аннотация

Мақала Шекспирдің қазақ сахна өнерін дамытудағы ролін анықтауға арналған. Шекспир шығармашылығы өзінің орасан зор ауқымымен және мазмұндылығымен ерекшеленеді. Оның драматургиясының осынишалықты ұзақ уақыт табыс биігінен түспеуіне және барған сайын кең қанат жая түсуіне туындылардың өміршеңдігі мен мүлтіксіз театралдығы негізгі себеп болып отыр. Көрермендердің көптеген буыны Шекспир спектакльдерінен ең бір толғанысты, ұмытылмас әсерлер алып келеді. Солардың арасында – «Отелло» трагедиясы мен «Асауға тұсау» комедиясы да бар. Автор оларды Қазақ театрының ағылышынның ұлы драматургі туындыларын қоюдағы ең алғашқы елеулі табыстары ретінде қарастырады. Мұнда айрықша назар режиссерлік трактовкаларға, сондай-ақ қазақ артистерінің жұмыстарына аударылады.

Тірек сөздер: Шекспир, әлем классикасы, трагедия, комедия, театр, қазақ сахнасы, режиссура, спектакль, қойылым, трактовка, актерлер, аударма.

Zh.S. Sultanová¹

¹ Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

FIRST SUCCESSES OF SHAKESPEARE'S «OTHELLO» AND «THE TAMING OF SHREW» ON KAZAKH STAGE

Annotation

The article is devoted to the definition of the role of Shakespeare in the development of the kazakh theatre. Shakespeare's creativity differs huge coverage and saturation. The reason for long-term success and the increasing spread of his drama is the vitality of his works and their unmatched theatricality. Many generations of viewers obtained from shakespearean plays the most exciting, memorable experience. Among them - the tragedy «Othello» and the comedy «The Taming of the Shrew». The author considers them as the first significant successes theatre performances of the Shakespeare's plays in Kazakh theater. Special attention is given to the stage director's interpretations as well as the acting.

Keywords: Shakespeare, world classics, tragedy, comedy, theatre, kazakh scene, direction, performance, setting, treatment, actors, transfer.

Ж.С. Султанова¹

¹ Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

ПЕРВЫЕ УСПЕХИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШЕКСПИРА «ОТЕЛЛО» И «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ» НА КАЗАХСКОЙ СЦЕНЕ

Аннотация

Статья посвящена определению роли Шекспира в развитии казахского сценического искусства. Творчество Шекспира отличается огромным охватом и насыщенностью. Причина длительного успеха и все большего распространения его драматургии состоит в жизненности его произведений и в их непревзойденной театральности. Многие поколения зрителей получали от шекспировских спектаклей на казахской сцене самые волнующие, незабываемые впечатления. Среди них – трагедия «Отелло» и комедия «Укрошение строптивой». Автор рассматривает их как первые значительные театральные успехи в казахском театре. Особое внимание уделяется режиссерским трактовкам и актерским работам.

Ключевые слова: Шекспир, мировая классика, трагедия, комедия, театр, казахская сцена, режиссура, спектакль, постановка, трактовка, актеры, перевод.

Кіріспе

Қайта өрлеу дәуірінің аса көрнекті жазушысы Уильям Шекспирдің (1564 – 1616) қайтыс болғанына биыл тура 400 жыл мерзім толып отыр. Бірақ арада осыншалықты уақыт өтіп қана қоймай, содан бері де әлемнің қаншама ұлы драматургтері замана талабына жауап бере алатын небір ғажайып драмаларды дүниеге әкелгендеріне карамастан, біз бұл салада әлі де оған пара-пар келетін қаламгерді таба алмай келеміз. Әлемнің көптеген танымал шекспиртанушылары ұлы драматургтің мұншалықты ұзақ жылдар беделінде табыс биігі белесінен түспеу себебін оның драматургиясында қозғалған тақырыптардың қай ғасыр, қай заманада да өзінің үндестігін тауып кете беретін өміршеңдігімен және мүлтіксіз театралдылығымен байланыстыра қарастырады. Сондықтан да осы кезеңге дейінгі талай ұрпақ Шекспир спектакльдерінен өздерін ерекше бір толғантып-тебірентетін әсерлер алып келеді.

Осындай өнегесі мол өрелілігіне байланысты кеңес өкіметі де өзінің құрылған алғашқы жылдарынан бастап Шекспир шығармаларына бірден назар аударып, көңіл бөлді. Соның арқасында кеңес театр мамандары жаңа биліктің орнағанына әлі жыл толмай жатып, 1917 жылдың желтоқсан айында оның алғашқы туындысын көпшілікке ұсынып үлгерді. Шекспирдің кеңес сахнасындағы тарихы оның «Он екінші түн» атты драмасымен басталды. Аталмыш спектакльді режиссер Б. Сушков қойса, оған

дем беруші атақты К. Станиславский болды. Ал қазақ театры арада тура 10 жыл жыл өткеннен кейін ұлы драматургтің ең күрделі де шоқтығы биік трагедиясы – «Гамлетке» бой ұрды. Бұл кезде құрылғанына бір жылдан жаңа асып бара жатқан театр труппасының бұл әрекеті шын мәнінде де көзсіз батырлық еді. 1927 жылдың наурыз айында сахнаға шыққан қойылымды жазушы М. Дәулетбаевтың аудармасы бойынша режиссер Ж. Шанин дайындады. Бірақ бұл қойылым оншалықты сәтті бола қоймады. Бұған театр труппасының әзірге мұндай күрделі туындыларды қоюға кәсіби деңгейі жағынан дайын еместігі тікелей әсер етті [1, 30]. Мұның үстіне аударма дүниелердің олқылықтары да аз емес еді.

Революцияның бас кезінде жасалған тәржімаларда кездесетін мәтіндегі сөз қолданыстарын «қазақыландыру» үрдісі бұл кезде де толық жойылып кеткен жоқ-тын. Сол себепті де М. Әуезов өзінің «Қазақ сахнасындағы аударма пьесалар» деп аталатын мақаласында: «...классик пьесаларды қазақ халқына нәрлі етіп көрсетуді ойламай, құнсыз, ажарсыз етіп көрсеткен. Осымен қазақ театрының сахнасында аударма пьесаның болуына мүмкіндік бермей, қайта жақсы пьесалардың құнын кетіріп, зиянды әрекет еткен. Көпшілікті аударма пьесалардан түңілетіндей істер істеген. Сондықтан да мәдениетті режиссер келіп, жаңа пьесаны дұрыстап қойғанша, бірнеше жыл бойына драма театры аударма пьесаларға жанаса алмай, қол үзіп қалған» [2, 190-191], – деп қадап айтты. Осы ескертпе театр труппасының жаңа ізденістерге қол созуына дем берді.

Табыстың басы – «Отелло»

Театр репертуары тапшылығын жою жолындағы ізденіске батыл кіріскен ұжым бір ғана ұлттық драматургия туындылары аясында шектеліп қалуға болмайтынын, табысқа жету үшін бұған қоса әлем классикасынан аударма пьесалар алу керектігін жақсы ұғынды. Бұл үшін бірінші кезекте аударма пьесаларды сәтті етіп аудару қажет болатын. Осы жұмыстарды жүзеге асыру міндеті Қазақстан мәдениет қайраткерлерін қатарға Ресейден орыс режиссерлерін шақыртуға мәжбүр етті. Белгілі театртанушы Б. Құндақбаев бұған кезінде М. Әуезовтің жеткілікті ықпалы болғанын былайша атап көрсетеді: «Қазақ драматургиясы мен театрын дамытудағы М. Әуезовтің творчестволық қызметі еш уақытта ұлттық шеңбермен шектелген емес. Ол қазақ сахна қайраткерлерін орыс театры мен драматургиясының озық үлгілерінен үйренуге, Станиславский «системасын» меңгеруге шақырумен бірге, өзі бас болып осы істі қызу қолға алады» [3, 18].

Қазақ ұлттық драма театрындағы ең үлкен серпіліс 1939 жылдың басында оған Ленинградтан М. Соколовский деген

маманның алдырылуымен бірге басталды. Жаңа бас режиссер келген күнінен бастап орыс және шетел классикасынан пьесалар дайындауға қызу кірісті. Осы орайда Ресейдің белгілі режиссері П. Марковтың: «Эволюция репертуара, выделение новых сценических форм и драматургических приемов шли одновременно с эволюцией русского актерского искусства» [4, 35], – деген байыптамасы қазақ театрының дәл осы кезеңдегі жағдайына ұқсас екенін айта кетпекпіз. Театр бұл кезде өзі бұған дейін классикалық дүниелер қатарынан сахнаға шығарып үлгерген қойылымдарында жіберген кемшіліктерін қайталамауға күш салып, жаңа спектакльдерді дайындауға барынша ұзақ дайындалды. Бұлардың ішінде Шекспирдің «Отеллосы» мамандар мен көрермен арасында үлкен дүмпу туғызған бірінші туынды болды. Оның қойылымына ГИТИС-ті бітіріп келген жас актерлер көптеп қамтылды. Алайда режиссердің спектакльдің премьерасын драматургтің туғанына 375 жыл толуына орай 23 сәуірге дайындамақ болған талабы істі біраз қиындатып жіберді. Себебі қандай бір шеберлігі жетілген труппаға да мұндай дүниені 2 ай 20 күнде дайындап шығу оңай тимес еді. Ал алдына осындай мақсат қойған режиссер пьесаның мәтініне бірқатар негізсіз өзгерістер енгізіп, оны біраз қысқартып тастады.

Дегенмен, театр «Отеллоны» сахнаға шығару үшін өзінің мүмкіндігін барынша пайдаланды. Онда ең бір ұсақ-түйек деген нәрселердің өзі назардан тыс қалмады. Актерлердің образдарды дұрыс сомдай білулеріне аудармашы М. Әуезов жан-жақты жәрдем жасады. Себебі Шекспир туындыларын жете біле қоймайтын қазақ актерлеріне ақынның ақ өлеңмен жазылған шұрайлы да құнарлы тілінің астарын түсіну жеңіл соқпады. Сондықтан ондағы ишаралы сөздердің бәрінің мағынасын, көтерер жүгін түсіндіруде жазушы зор қызмет етті. Өзі аударған драманың көрерменге жол таба алуына мүдделі М. Әуезов қойылымның репетицияларына қатысып, мәтіндегі философиялық мәні бар сөздерді түгел түсіндіріп беріп тұрды. Ал режиссер қойылымды екі құрамда дайындады. Бірінші топта басты рольдерді театрдың ең байырғы артистері Елубай Өмірзақов (Отелло), Серке Қожамқұлов (Яго), Қалыбек Қуанышбаев (Брабанцио) сомдаса, Дездемонаны ГИТИС-тен жаңа келген жас актриса Назекет Ипмағамбетова бейнеледі. Алдыңғыға қарағанда жастау саналатын екінші толқынға Қапан Бадыров (Отелло), Камал Қармысов (Яго), Айша Абдуллина (Дездемона) секілді артистер енді. Бірақ оның шығармашылық жағынан ерекшеліктері бар еді. Сондықтан ол бірінші құрамның көшірмесі болмауға ұмтылды. Бұған режиссердің актерлерге пьесаны өз түсініктеріне сай қабылдап, образдарды сомдаудың тәсілдерін өздері табу еркіндігін беруі де мұрындық болды. Соның

нәтижесінде бір қойылымның бір-біріне ұқсай бермейтін екі түрлі нұсқасы өмірге келді. Олардың басын тек бір декорация ғана өзара біріктіріп тұрды. Сонымен бірге, спектакльдің трактовкасын бәрібір М. Соколовский жасап берді. Ол белгілеген көркемдік шешім Отелло мен Дездемона арасындағы махаббаттың қайғылы жағдайда аяқталуына ерекше екіпін түсіре отырып, күнделікті өмірдегі мейірімділік пен зұлымдық тартысы салмағын бағалай білуге мүмкіндік берді. Осы ретте режиссердің «жанарған дәуірдің ішкі және сыртқы қайшылықтарын алдыңғы кезекке шығаруға күш салғаны» анық аңғарылды. «Сол себепті де ол актерлерді Венецияның қанды әрекеттерінің, яғни азғындық пен зұлматтық атаулының Отеллоға тіпті жат екенін көрсетуге және Отеллоның апатқа ұшырауы жанару дәуірінің қоғамдық заңдары мен әлеуметтік құбылыстарының қайшылықтарына байланысты деген пьесаның негізгі идеясын терең жеткізуге бағытталған» [5, 251].

Бірінші құрам, бұрын белгіленгендей, премьераны 23 сәуірде шығарса, екінші құрам көрерменмен 11 мамырда жүздесті. Мамандар оларды екі түрлі қабылдады. Бірақ олардың бәрінің пікірі спектакль табысы деңгейінің басты өлшемі болып табылатын Отелло мен Ягоның образдарын бірінші құрамнан гөрі екіншінің актерлері сенімді көрсеткен, деген байламға ұйысты. Мұның басты себебін мамандар бас кейіпкерлердің болмыс-бітіміне Бадыров пен Қармысовтың біршама жақындығынан іздеді. Олар кей кезде М.Соколовский трактовкасынан шығып кетіп, мизансценаларды да өздері тауып кетіп жатты. Осыдан да шығар, театр сыншылары екінші құрамның ойыны жоғары болды деген тұжырымға көбірек тоқталды. Алайда қоюшы-режиссердің бағасы бұдан гөрі басқаша естілді. Сол себепті де М. Соколовский «Казахстанская правда» газетінде премьерға қарсаңында жарияланған мақаласында: «В первом составе Елюбай Умурзаков, быстрый, темпераментный, волевой Отелло, если допустить смелое художественное сравнение, перекликается со своей работе со знаменитым романтическим актером Э. Кином; а во втором составе Капан Бадыров создает образ Отелло в мягких и лирических тонах, близких к остужевским. Яркий и неожиданный образ злого циника Яго – под маской простака – создает Серке Кожамкулов в первом составе; соревнуясь с ним, Камал Кармысов дает ловкого пройдоху-льстеца во втором» [6], – деп жазды. Алайда бұл тоқтамға театр зерттеушісі Н. Львов келіспеді. Ол мұны: «Однако в этой статье, очевидно, в пылу увлечения постановкой, Соколовский неверно оценил исполнителей первого состава, прошел мимо крупных недостатков их игры. По общему признанию, актеры старшего поколения, непревзойденно изображавшие казахский быт, не нашли себя в «Отелло» [7, 168], – деп білдірді.

Бір айта кететін жайт, бұған дейін тұрмыстық рольдерді керемет ойнап келген, өз қабілетін комедиялық кейіпкерлерді сомдауда да айрықша таныта білген Е. Өмірзақов Отеллоның жан-дүниесіне етене еніп кете алмады. Оның сомдауындағы Отелло сахнада ақылдылығымен емес, әлдеқандай бір жаттанды патетикалық декламацияға үйірлігімен көзге түсті. Оның бойынан құмарлық сезімі де көрінбеді. Бұған керісінше, үнемі тамырлары білеуленіп шыға келетін ашушаң да толқулы генерал шыға келді. Ол Дездемонаның әкесі сенатор Брабанционның алдында да дірілдеп, өңі қашып, дұрыс сөйлей алмады. Көрермендер осылайша арманшыл, шындық үшін шырылдаушы, адамгершілігі мол, қаптаған қалың ойлардың адамы ретінде суреттелетін Отеллоны да көре алмады. Айналып келгенде, сахнада сәл нәрседен күдік алатын қызғаншақ, сонысына қарамай, Дездемона сұлуды өлердей сүйетін, бірақ соңында ештеңенің байыбына бармай, Ягоның өсегіне сене кетіп, күнәсіз ғашығын буындырып өлтіре салатын Отелло ғана қалды.

Алғашқы құрамдағылар жіберген осындай кемшіліктердің бәрін екінші топ жан-жақты електен өткізіп, қайталап алмауға амал жасады. Бұған оның сахнаға үш апта кейін шығуының да әсері болды. Осының нәтижесінде бұл құрам Шекспир трагедиясының мәні мен маңызын біршама тереңірек көрсете білді. Мұның өзі: «Создание образа, что и есть перевоплощение в театре школы «переживания», – это процесс слияния психофизического материала артиста с материалом роли, написанной драматургом и замаскированной режиссером и самим артистом. Это слияние рождается вне зависимости от приема, которым идет актер – от себя к роли или, наоборот, – в результате перехода исполнителя в новое качество», – деген тұжырымның шындыққа жанасатынына дем бере түседі. Осыдан келіп: «...сценический образ представляет собою известную комбинацию между характером роли и характером самого артиста» [8, 69], – деген анықтамаға орын беріледі. Біз осы тұрғыда екінші құрамдағы Қ. Бадыровтың Отеллоны сомдауда онымен мінез-құлқын үйлестіре білуге ерекше күш салғанын айта аламыз.

Театр сыншыларының бағамдары бойынша, К.Қармысовтың Ягосы өзіне өзі ерекше мән бере қарап, таза жүретін сыпа адам болып қалыптасқан. Оның осы кербездігі мен сырбаздығы сыртқы келбетін танытса, кім-кімді де майша ерітетін майда тілі ішкі дүниесін көрсететін еді. Осындай жәдігөйлігімен ол Отеллоның да басын оп-оңай айналдырып алады. Ягоның сұм екені сондай, күйеуінің соншалықты сатқын, екіжүзді, жауыз адам екенін әйелі Эмилияның өзі оның қолынан өлім құшатын соңғы сәтіне дейін

білмейді. Сондықтан сұм жұбайының қақпанына түсіп қалып, Кассио мен Дездемонаға жала жабатын қитұрқы тірліктерге аңғалдықпен араласа кетеді. Байқап тұрсақ, Яго мұның бәрін Дездемонаның маврды сүйгенін қызғанғандықтан, Отеллоның генерал шенінде қол басқарғанын көре алмағаннан істеген екен. Әйтпесе оның бұған істеген зәредей де қиянаты жоқ еді. Осылай ішін күйдіріп, алып бара жатқан «күншілдік сезімінің қаруын қайтару үшін қара пейілді Яго қылмыстан да тайынбайды деген ойды К.Қармысов нағыз шындықпен баяндаған. Актер Ягоның қаскүнемдікке, зұлымдыққа жаны құмар, қара ниетті жексұрын мәнін сырт сыпайылықпен өте нәзік те нанымды көрсеткен» [5, 255].

Қойылымда Қ.Бадыровтың әріптесі болған Айша Абдуллинаның ойыны жөнінде де «ең үздік образдардың бірі» деген жақсы пікір орнықты. Мұнда оның, әсіресе, лирикалық кескін-келбетіне көбірек мән берілді. Өзінен жасы біраз үлкен Отеллоны әкенің қарсылығын елемей беріле сүйген Дездемона оған махаббатқа толы шаралы көздерімен сүйсіне қарайды. Сондықтан олардың сахнадағы кездескен мезеттері де әлде бір жүрек тебіренерлік сипатта өтті. Тап осы көріністің репетициясы кезінде Е.Өмірзақов өзін қоярға жер таппай екілене аласұрып жүрсе, Қ.Бадыров бұған мүлдем қарама-қарсы мінез көрсетіп, Дездемонаның өзін қалай құлай жақсы көретінін тамсана айтумен болды. Өз ойына өзі көмілген ол сахнадан кетер сәтінде де ешкімге дерлік назар аудармаған күйі шығып жүре береді. Сенімді адамның сенімді қимылы. Ал Е.Өмірзақов-Отелло тап осы актінде Дездемона-Ипмағамбетованың сенатқа қадам басқан бойында уақытынан бұрын әкесіне қарай құстай ұшқанын көргенде, өз әрекетінен жаңылып, күйіп-пісіп қалған. Мұны Қ.Бадыров қолдай алмады, ол жанға тиетіндей, көңілді толқытатындай етіп басқаша орындады. Оның Отеллосы Дездемонаға имандай сенеді, сол себепті әкесіне барса, бара берсін, тек жарына адал болсын, дейді. Ол келген кезде әйеліне сүйсіне қарайтын, әйеліне шексіз ғашық Отеллоның жүзі қуанғаннан бал-бұл жанып тұрады. Ал Дездемона-Абдулина көпшілік жиналған жерге келгенде, қызға тән ибалықпен имене кіреді. Сол жерден Отеллоны көрген бойда өзіне қадалған көздердің сұғынан қорған іздегендей болып, соған қарай беттейді. Мұны ол өте жүрек тебіренерліктей етіп әдемі жеткізеді. Дегенмен, Отеллоға сондай сүйікті Дездемонаны тұншықтырып өлтіруге дейін апарған нендей дүлей күш, қандай алапат сезім? Мұны белгілі режиссер М. Байсеркенов былай деп өте жақсы ашып береді: «Дездемонаны буындырып өлтіруге Отеллоны итермелеген не? Намыс па? Жоқ. Қызғаныш па? Ол да емес... Отеллоны қылмысқа

итермелеген – адалдық» [9, 112]. Міне, Қ.Бадыровтың Отеллосынан да көрермен қауым кезінде осыны көріп еді.

Н. Львовтың пікірінше, труппаның спектакльді бір-бірімен кезектесіп ойнайтын екі құрамда дайындауы олардың арасындағы шығармашылық бәсекені өрістетіп, қойылымның қызықты да тартымды болып шығуына жол ашып берген. Осы жерде ол негізін жастар құраған екінші құрамның артық тұстары көбірек болғанына тоқталып өтеді [7, 167-168]. Алайда кейін бірқатар сыншылар мұндай тұжырыммен келіспейтіндерін де білдірген. Бұған олар қойылымның ең алдымен Шекспир тойына дейін жасалып үлгеруі үшін өте қысқа мерзімде дайындалғанына баса назар аударады. Сондықтан жұмыста асығыстық көп болған. Нәтижесінде режиссердің классикалық трагедияны көркемдік дәрежеде шешпек болған негізгі ойы жүзеге аспай қалған. Бұған қоса, М. Соколовскийдің сахнаны кең көлемді безендірмек болған ниеті де жүзеге аспаған. Сонымен қатар, зерттеушілер «Отеллоны» екі құрамда, екі түрлі шығармашылық бағытта жұмыс жасауы оның табысы бола қоймағанын да алға тартты [5, 250]. Осы орайда театр зерттеушісі Қ. Қуандықов спектакльдің қос құрамда қойылуын оның басты олқылығы деп бағалайды [10, 218].

Қалай дегенде де, бір нәрсе айқын, ол: аталған қойылымның қазақ сахна өнерін жаңа бір белеске көтеріп кеткенін қазір ешкім де жоққа шығара алмайды. Спектакльдегі режиссерлік көркемдік шешім басты кейіпкерлер – Отелло мен Дездемона арасындағы сүйіспеншілік сезімінен туған трагедияны суреттеп көрсету арқылы драматургтің барлық шығармаларына тән қасиет – адамгершілік пен зұлымдық, махаббат пен ғадауат тақырыбын тағы да аша түсуге бағытталған. Қоюшы мұнда ең алдымен жаңғыру дәуірінің ішкі және сыртқы қайшылықтарын алдыңғы планға шығармақшы болған. Осы арқылы азғындық пен сатқындықтың Отеллоға жат екенін көрсетуге, ал оның опат болуы жаңару кезеңіндегі түрлі қайшылықтардан туғанын білдіргісі келген. Сол биіктік өлшемінен баға бергенде, режиссер белгілеген екі топ та оның басты идеясынан тым көп ауытқып кете қоймағанына тоқталуға болады.

Табыстың биігі – «Асауға тұсау»

Бұл спектакльді сахнаға 1943 жылы Одаққа белгілі педагогтар және режиссерлер О. Пыжова мен В. Бибиков дайындады. Ол бірден көрермендердің ең сүйікті қойылымына айналды. Бұл қазақ театрының әлем классикасын меңгерудегі орасан зор табысы саналды. Спектакль сонымен бірге қазақ және орыс театр өнерінің бірлесе жұмыс істеуінің нәтижесі өте тиімді болатынын байқатты. [11, 52]. Мұны театртанушы Б. Құндақбаев бір ауыз сөзбен: «Асауға тұсау» классикалық шығарманы меңгерудегі қазақ

сахнасының озық үлгісі болды», деген тұжырым білдірді [12, 70]. Орыс режиссерлері қазақ актерлерінің мүмкіндіктерін толық аша отырып, оларды табысты қойылым қоюға тарта білудің өздері үшін де алынған бір айтулы асу болатынына көз жеткізді. Осыған орай Н. Львов: «Большим и досадным пробелом в работе Казахского академического театра драмы за военные годы было полное отсутствие в его репертуаре русской классики. Из западной классики была восстановлена только одна комедия Шекспира «Укрощение строптивой». Но именно эта постановка, выполненная опытными режиссерами О. И. Пыжовой и Б. В. Бибиковым, показала, какое неопенимое воспитательное значение для актеров казахской сцены имеет работа над классической пьесой, если она проходит под руководством больших мастеров, владеющих реалистическим методом работы над спектаклем», деген тұжырым жасады [13, 61]. Ал театртанушы Л. Богатенкова кейін: «Казахские актеры любят и умеют играть Шекспира. Стоит только вспоминать спектакля «Укрощение строптивой», поставленный русскими режиссерами О. И. Пыжовой и В. Б. Бибиковым в 1943 году и продолжающий более сорока лет жить на сцене Казахского академического театра драмы имени Мухтара Ауэзова» [14, 11], – деп бұл оқиғаны үлкен сүйіспеншілікпен атап өтті.

Бұлай болатын да жөні бар еді. Қазақ театрының ұжымы орасан зор мәні бар бұл оқиғаға айрықша дайындықпен келді. Ол ең алдымен біраздан бері тұрып қалған шетел классикасының озық үлгілерін сахнаға жүйелі түрде шығару жоспарын жүзеге асыру мәселесінен туындады. Бұған осы жылдарда Қазақстан қалаларына Ресей мен Украинаның көптеген театрларының қоныс аударып келіп жатуының да әсері аз болған жоқ. Ал жоғарыдағы қойылымды таңдап алу үшін бәрінен бұрын театрда жаңа репертуар түзу қолға алынды. Бұл Кеңес Одағындағы театрларда Шекспир драмалары ерекше бір серпінмен қойылып жатқан тұсы еді. Өткен ғасырдың 30-шы жылдарында кеңес театры шетел шекспиртанушыларының драматургті күнделікті өмірде болып жатқан қайырымдылық пен зұлымдыққа бірдей қабылдайтын енжар «туындыгер» етіп көрсететін тұжырымына үзілді-кесілді қарсы шықты. Кеңес театры үшін Шекспирдің шығармалары осы дәуірдің мұңы мен мұқтажына бейжай қарай алмайтын құнды материал болып қайта қалыптасты. Осы жағдайда қазақ театры ұжымының Одақта театрдың шығармашылық деңгейін көрсетудің бір өлшемі болып есептеле бастаған Шекспир пьесасына қол артуы түсінікті де болатын. Сол таңдауға іліккен «Асауға тұсауды» да жазушы Мұхтар Әуезов қазақ тілінде сөйлетіп берді. Туындының қазақ сахнасында зор табысқа жетуі мен ұзақ жылдар бойы үздіксіз

қойылуында, сөз жоқ, ұлы қаламгердің оны тамаша етіп аударып шығуының да әсері аз болған жоқ [10, 237].

Осы орайда 1937 жылы белгілі режиссер А. Д. Поповтың Мәскеудегі Қызыл Армия Орталық театрында және Ю. А. Завадскийдің 1938 жылы М. Горький атындағы Ростов облыстық драма театрында қойған «Асауға тұсау» комедиясы кеңес театрының Шекспир комедияларын бұдан әрі стилі мен интерпретациясы жағынан алуан түрлі етіп қоюға көшуінің айтарлықтай маңызды және бетбұрысты кезеңінің басы болып табылатынын айта кетуіміз керек. Аталған қойылымдарда режиссерлер Шекспир комедияларының екі түрлі бастауын шынайылықпен біріктіріп шығып, оларды жүзеге асырудың реалистік жолына түсті. Олар ұлы драматургтің пьесасын жаңаша тұрғыда және қазіргі заманғы дүниетаным биігінен оқып шығып, Шекспир дәуіріндегі құбылыстар мен характерлерді бүгінгі күннің көрінісімен етене үйлестіріп шығаруға қол жеткізе білді. Бұл «Асауға тұсау» секілді өткен өмірдің өзегі мен жаңғыры айқынырақ көрініп тұратын комедияны қайта құрып, жасауда біраз қиыншылықтар әкелді. Сондықтан пьесаны осылардың соңын ала қазақ сахнасына шығаруды алдарына мақсат етіп қойған О. И. Пыжова мен В. Б. Бибиков мұны білмей қалған жоқ. Алайда олар сонда да болса, алдарындағы екі қойылымның ізімен кетуге әрекет ете қоймады. Олар атақты режиссер С. М. Михоэлстің: «Все искусство театра сводится к тому, очевидно, чтобы в совершенно как будто неожиданном месте найти ключ к пьесе, которую он ставит. Повезло – нашли, а не нашли – значит явная творческая неудача. Ключ надо находить и к Шекспиру, и к Мольеру, и к Тургеневу, и к Достоевскому, но особенно важно умение находить эту «отмычку» при постановке современных пьес» [15, 25], – деп атап өткеніндей, Шекспир комедиясы идеясын ашып көрсетудің өзіндік кілтін табуға ұмтылды. Сөйтіп, қазақ сахнасында «Асауға тұсаудың» өзіндік қолтаңбасы бар жаңа варианты дүниеге келді. Оны аталған драманың өзінен бұрынғы қойылымдармен бірге етіп тұрған нәрсе ерікті де еркін ойлы адамдардың арасындағы махаббаттың мәнін ашып көрсету болатын. Сонда да болса, қазіргі заманғы оқырманға бұл пьесаның бастау алар шағы мен басты идеясының композициялық байланыс желісі оншалықты түсінікті болып көріне бермеуі мүмкін.

Міне, туындыда Шекспирдің ең алдымен сол дәуірдегі ақсүйектердің қандай болғанын ақиқат көзімен көрсетпек болғанын жақсы пайымдаған режиссерлер қойылымның осы тұсына айрықша мән бере қарады. Сондықтан С. М. Михоэлстің: «Мне кажется, что самое ценное, самое важное, ведущее в искусство – это образ. Если

вы что-нибудь читаете, например, Шекспира, старайтесь вычитывать основное» [15, 29], – деген түйінді кеңесін ұстанып, пьесадағы жез ұстасының роліне ерекше көңіл бөлді. Ал бұл образды келістіре сомдаған Серке Қожамқұлов олардың да, көрерменнің де көңілінен табылды. Шығармада жез ұстасы Кристофер Слай мас күйінде трактирдің алдына ұйықтап қалатын. Сол кезде қорықшылары мен қызметшілерін алып, аңға барған жерінен қайтып келе жатқан лорд ұйықтап жатқан Слайды көріп, оны біраз әжуа еткісі келеді. Мұны ол қызметшілеріне жез ұстасын көтеріп алдырып, сән-салтанатты үйіне жеткіздіріп, сол жерде суға түсіртіп, үстіне қымбат бағалы жейде кигіздіріп, ақ мамық төсекке жатқыздырып қойдырады. Ал Слай оянған кезде лорд оған келіп, жындылыққа түсіп кетіп, он бес жыл ұйықтап қалғанын, түсінде өзінің жез ұстасы болып жүргенін көргенін баяндайды. Бірақ Слай басында бұған көне де, сене де қоймай, алдымен өзінің түрлі жұмыстар атқарғанын, қазір жез ұстасы екенін айтып тұрып алады. Әйткенмен, соңынан өзінің шынында маңызды тұлға екеніне, керемет сұлу ледиге үйленгеніне өзін біртіндеп сендіре бастайды. Маскүнем сорлыны осылай шатастырғанына көзі жеткен лорд сарайға кезбе актерлер тобын шақыртады. Бірақ олардың бәрін өзі бастап, жүргізіп жатқан ойынының қыр-сырына қанықтырып, өтірік ақсүйекті осы ауру халінен құтылдыру үшін көңілді комедия ойнап беруді сұрайды. Ал қоғамның азғындауы мен әуейілігін дәл көрсетіп, пьесаның басты идеясын ашудың ең бір маңызды элементі болып табылатын осы көріністерді актер тамаша етіп ойнап шықты. Осы арқылы С. Қожамқұлов өзінің нағыз комедиялық пландағы артист екенін тағы дәлелдеп берді.

Бұдан бұрын аталмыш пьесаға талдау жасай келгенінде, Ю. Завадский: «Через всю эту пьесу последовательно проходит шекспировская тема: «Весь мир лицедействует». Эта тема начинается с «Пролога», поэтому его так важно сохранить» [16, 274], – деген еді. Алайда оның өзі «Асауға тұсауды» қойған кезінде тап осы прологты тастап кетті. Режиссер шешімінің ерекшелік белгілерін көрсететін бұл сәтті қазақ театрының қоюшылары қалдырған жоқ. Олар спектакльдің осы бастапқы бөлігін көрерменге ұсыну арқылы содан кейін сахнада жүретін барша оқиғалар мен желілерге ынталандырып бақты. Мұны актер С. Қожамқұлов аса шеберлікпен ойнайды. Ал комедиядағы персонаждардың арасындағы өздерінің мінез-құлықтарымен, күллі негізгі оқиғалардың басы-қастарынан табылатындықтарымен Катарина (Х. Бөкеева), Петруччио (Ш. Айманов) және Бьянка (Қасиет Қамардинова) ерекшеленіп көрінеді. Солардың ішіндегі пьесаның басты қаһарманы – Петруччио жаңа заманға лайықты, батыл, бөгде ойдан азат, күш-жігері мол типтік тұлға. Ол ұдайы

әлдекімен күресіп, әлдекімен таласып жүргенді бек жақсы көреді. Ұрыншақ жігіт өзінің байлық пен табыс жолындағы күресінде басты қарсылас ретінде Катаринаны таниды. Ол «асау» қызға «тұсау» салуға тым асыға да қоймайды. Алайда қыздың санасындағы «сыну» мен бетбұрыс, іс жүзінде, оның Петруччиомен бірінші кездескен кезінде-ақ орын алып қойған болатын. Ал шынтуайтында олардың ең алғаш бір-бірлерімен жүз көріскен сәті «қазақ театрының тарихындағы ұмытылмас оқиға болды» [11, 57]. Бұл бетбұрыс қыз бен жігіттің бір-бірлерін сынаққа салып, сынап көрулерінің түп нәтижесінде пайда болды. Мұны екі актер де үлкен шеберлікпен өте керемет етіп бере білді. Катарина – Бөкеева өзінің алдына жаңа бір күшті, жігерлі, өз-өзіне сенімді, алға қойған мақсатына жете алатын жас жігіт келе қалғанда, өзі де өзгеріп бара жатқанын анық сезінеді. Рас, ең басында ол мұны өзін бұған дейін әбден жалықтырып біткен басқа да сөз салушы жігіттердей сезіктене, жиіркене қарсы алып еді. Бірақ ол Петруччионың алдында Бианкаға ұнап келген сері жігіттердің біріне де ұқсай қоймайтынын ұзамай аңғара бастайды. Бұл жігіт осылайша Катаринаның өзіне тыным бермей сөз салушы бейшара бозөкпелерден қорғану үшін бойына әдейі жасап алған ұрысқақтықтың, қаттылықтың, мейірімсіздік құрсауын бұзып жібереді. Мұның арғы жағынан енді әлі де ұяңдығы мен үркектігі қала қоймаған бойжеткеннің нәзіктігі мен әйелге тән сырбаздығы жарқырап көрінеді.

Қойылымда өздерінің образдарын Шәкен Айманов та, Хадиша Бөкеева да өте керемет етіп аша білді. Театр мамандары мен көрермендерге, әсіресе, Петруччио бейнесін шығарған Ш.Аймановтың өнері ерекше ұнады. Мұны Л. Богатенкова былай деп жеткізді: «Вряд ли могут оставить кого-либо равнодушным прекрасные слова о Петруччио-Айманове известного советского ученого, специалиста в области европейской литературы и театра Н. Берковского: «В изображении Айманова Петруччио нечто большое, чем один из героев Шекспира. Этот человек Ренессанса с полуторной против обыкновенной мерой отпущенных ему сил и дарований, человек полуторного морального масштаба»... Конечно, не каждый шекспировский спектакль казахского театра приводил к таким выдающимся актерским победам. Но прав был Шакен Айманов, который считал, что великий англичанин решал в своих пьесах проблемы, понятные и важные для всего человечества, что его герои и идеи, развивающиеся во времени, всегда испытывали актеров и режиссеров на художественную прочность» [14, 11].

Спектакльге осындай бағаны белгілі театр режиссері Н. Сац та берді. Ол өзінің «Казахстанская правда» газетінде 1943 жылғы 17

қарашада жарық көрген мақаласында «Асауға тұсаудың» Қазақ академиялық драма театрындағы қойылымы кеңес өнері алтын кітабының жаңа парағына пара-пар екенін атап өтті. Рецензент қойылымда Петруччионың Катаринаны кемсіту үшін емес, керісінше оған жеке басын құрметтеу сезімін қалыптастыру үшін бағындырғанын дұрыс пайымдады. Осының арқасында бұрынғы тәкаппар, шолжың, аңғал Катарина кейін сүйікті жұбай, адал серікке айналады. Ол зайыбынан қиырлықтың тартысында жеңіліп қалып жатқанымен, түптің түбінде терең сыйластыққа құрылатын отбасылық бақытқа қол жеткізеді. Желі осылайша жақсы ашылып көрсетілген. Автордың байқағанындай, спектакльде астарлау, боямалау жоқ. Ол сондықтан жақсы мән мен мәнердегі қарапайым да тартымды дүние болып шыққан. «Режиссерлер қазақ халық өнері мен ағылшын халық өнері арасынан ішкі сабақтастық пен ұқсас элементтерді таба білген, – деп жазады бұдан әрі Н. Сац. – Спектакльдегі көз тартарлық өзіндік өрнек қуантады. Актерлер ана тілінде қазақ ұлт өнерінің өзіне ғана тән ішкі жалынын, өзгеге ұқсамайтын ерекше нақышын сақтай отырып, өзінше әрі өте сенімді де дұрыс бағытпен ежелгі Англия халық театрының кезбе әртістерін елестеді» [12, 71]. Мұны театртанушы Н. Львов былай тереңдетті: «Режиссеры, придерживаясь методики К.С. Станиславского, не навязывали исполнителям надуманных мизансцен, они только разъясняли им природу и сущность каждого образа, а затем будили их творческую инициативу в поисках средств выражения». Олар осындай күрделі туындыда жеңіл-желпі рольдердің болмайтынын жақсы түсінген. Мұны өнертанушы: «С радостным воодушевлением искали и находили актеры яркие краски для выявления существа каждого образа», деп ашық жеткізді [13, 61]. Мұнда, әсіресе, Қазақ КСР-нің халық әртісі Қ. Қуанышбаевтың орындауындағы Баптиста образы өте сәтті шыққан. Н. Сац оның осындағы ойнау тәсілін кеңес театрының тамаша спектакльдерінің бірі – Вахтангов қойған «Турандотта» сұлу бикештегі» еске түсіретінін ауызға алады. Сол сияқты Катарина ролін сомдаған Хадиша Бөкееваның үлкен болашақтың актрисасы екенін атап өтеді [12, 72]. Осы ойды жалғаған Н. Львов: «В спектакле отчетливо вскрыта основная линия действия: рождение любви и взаимного уважения, которыми оказались связаны две сильные личности: прямая, порывистая умная Катарина (Х. Букеева) и решительный, настойчивый, остроумный Петруччио (Ш. Айманов). Вокруг них полнокровно живут остальные действующие лица пьесы, каждый со своими мыслями и чувствами», деген ойға табан тірейді [13, 72].

Қорытынды

Ағылшынның ұлы драматургі Уильям Шекспирдің екі туындысы да, тұтастай алғанда, қазақ сахнасына қойылған шетелдік классикалық драмалар арасындағы ең сәттісі болып шықты. Біз талдаған екі шығарма да қазақ театрының күмәнсіз үлкен табысы болып табылады. Бұған қосатынымыз, «Асауға тұсау» 1958 жылы режиссер О. Пыжованың қойылымында М. Әуезов атындағы академиялық драма театрының сахнасына да тағы да шығарылды. Осы спектакль осы жылы Мәскеуде өткен қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігінде өте жоғары бағаланды.

Осы сәтті қойылымдар арқылы қазақ театры өзінің жаңа даму кезеңін бастады. Олардың қазақ театр өнері үшін әкелген жаңалықтары мен үлгі-өнегесі аз болған жоқ. Сонымен бірге, шетел драматургтері шығармаларын игеру біздің жас театрымыздың режиссерлері мен актерлеріне оңайға соққан жоқ. Бұл жолда кездескен кедергілер де аз емес еді. Мұндағы басты проблемалардың бірі өзге тілдегі пьесаларды қазақ тіліне жатық аударудың оңайға түспесі болса, екіншісі, оларды қазақы ұғымға жақын ету мүддесімен кейде авторларымыздың түпнұсқа мен оқиға болған елдің тұрмыс салттарын жоғалтып алып жататынынан көрінді.

Әдебиеттер:

1. Құндақбаев Б. Театр туралы толғаныстар. – Алматы: Өнер, 2006 – 320 б.
2. Әуезов М. Шығармаларының елу томдық жинағы. 11 том. – Алматы: Дәуір, Жібек жолы, 2014. – 384 б.
3. Құндақбаев Б. Уақыт және театр. – Алматы: Өнер, 1981. – 328 б.
4. Марков П. А. О театре. В четырех томах. 1 том. – Москва: Искусство, 1974 – 564 с.
5. Қазақ театрының тарихы. 1 том. – Алматы: Ғылым, 1975. – 398 б.
6. Соколовский М. О спектакле «Отелло» // Казахстанская правда. – 1939.
7. Львов Н.И. Казахский академический театр драмы. – Алма-Ата: Академия наук Казахской ССР, 1957. – 368 с.
8. Ливнев Д. Г. Сценическое перевоплощение (Создание актерского образа). – Москва: ГИТИС, 2012 – 262 с.
9. Байсеркенов М. Сахна және актер. – Алматы: Ана тілі, 1993. – 336 б.
10. Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. – Алматы: Жазушы, 1969. – 244 б.
11. Қазақ театрының тарихы. 2 том. – Алматы: Ғылым, 1978. – 430 б.
12. Бел-белестер. Құрастырған Б. Құндақбаев. – Алматы: Өнер, 1987. – 288 б.
13. Львов Н.И. Казахский академический театр драмы. Краткий очерк. – Алма-Ата: Академия наук Казахской ССР, 1954. – 80 с.
14. Богатенкова Л. И. Услышать и понять человека. – Алма-Ата: Өнер, 1987. – 304 с.
15. Михозлс С. М. Статьи, беседы, речи. – Москва: Искусство, 1960 – 500 с.
16. Шекспир В. Собр. сочинений. Т. I. – Спб., изд. Брокгауз-Ефрон, 1902. – 500 с.

МРНТИ 18.45.91

З.У. Исламбаева¹¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)**ҚАЗАҚ-ТӘЖІК ДРАМАТУРГИЯСЫНДАҒЫ ӨЗЕКТЕС ТАҚЫРЫП****Аннотация**

Мақалада автор М.Әуезов атындағы Қазақ Мемлекеттік академиялық драма театрының репертуарындағы «Қаза мен жаза» және М.Вахидов атындағы тәжік Мемлекеттік Жастар театрының сахнасындағы (Тәжікстан Республикасы) «Ағат басқан қадам» («Недоразумение») спектакльдеріне талдау жасаған. Сонымен қатар оқиғасы қылмыстық ситуацияларға құрылған қойылымдардың репертуарға қажеттілігіне, идеясының өзектілігіне кеңінен тоқталып, режиссерлік шешімдердің актерлік ойындармен байланысына театртанушылық көзқарасын білдіреді. Мақаладан оқырман зерттеу көзіне алынған шығармашылық ұжымдардың көркемдік ізденісімен, режиссура мен суретші жұмыстарындағы жетістіктермен кеңінен таныса алады.

Тірек сөздер: драма театр, драматургия, спектакль, актерлік ойын, режиссура.

З.У. Исламбаева¹¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)**СВЯЗАННЫЕ ТЕМЫ В КАЗАХСКОЙ-ТАДЖИКСКОЙ ДРАМАТУРГИИ****Аннотация**

В статье автор анализирует спектакли «Недоразумение» Таджикского Государственного Молодежного театра им. М.Вахидова (Республика Таджикистан) и «Смерть и наказание» из репертуара Казахского государственного академического театра драмы им. М.Ауэзова. Автор останавливается на необходимости в репертуаре театров постановок основанных на криминогенных ситуациях, широко освещает актуальность избранной идеи, проводит театроведческий анализ режиссерского решения и игры актеров. Читатель ознакомится с поисками художественного решения творческих коллективов, достижениями в работе режиссуры и художников.

Ключевые слова: драматический театр, драматургия, спектакль, актерская игра, режиссура.

Z.U. Islambaeva¹¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)**RELATED TOPICS IN KAZAKH-TAJIK DRAMATICS****Annotation**

In the article the author analyzes performances such as «Misunderstanding» of the Tajik State Youth Theater. M.Vahidova (Republic of Tajikistan) and «Death and Punishment» from the repertoire of the Kazakh State Academic Drama Theater. M. Auezov. The author dwells on the need for a repertoire of theatrical productions based

on crime situations, widely highlights the acuteness of the chosen idea, conducts a theatrical analysis of the director's decision and the actors' play. The reader will get acquainted with the search for an artistic solution of creative teams, achievements in the work of direction and artists.

Keywords: *drama theater, drama, play, acting, directing.*

Драматургия жанрларға (трагедия, комедия, драма) бөлінумен бірге шығарманың сюжеті мен жекелеген ситуацияларына, кейіпкерлердің мінездері мен іс-әрекеттеріне қарай түрлерге де негізделуі бұл – заңдылық. Мысалы, реалистік, натуралистік, криминалдық, тұрмыстық, т.с.с. Соның ішінде жазылу жағынан да, сахналану тұрғысынан да аса көп жарық көре бермейтіні – криминалдық оқиғаларға негізделген пьесалар, яғни бұл – көп жазушы батыл бара бермейтін тақырып. Дегенмен қылмыс әлеміндегі қитұрқы әрекеттерді, жазықты немесе жазықсыз жандар тағдырының аса күрделілігін, олардың психологиялық-моральдық қысымға түскен ауыр жағдайын таразылау үшін театр репертуарына мұндай көркем дүниелер керек те.

Соның бірі – М.Вахидов атындағы тәжік Мемлекеттік Жастар театрының репертуарындағы «Ағат басқан қадам» («Недоразумение») спектаклі. Театр өнерінің өзіндік этикасына, көркемдік өлшеміне лайықты сахналанған қойылымдағы шытырман оқиғалар тізбегі көрерменге қорқыныш пен қайғы-қасірет алып келетін өте ауыр көріністер, психологиялық күйзеліске толы актерлік ойындар арқылы көрсетіледі. Француз жазушысы, экзистенциалист Альбер Камюдің бұл пьесасында адамның басына тағдыр салған ауыртпалық, қоғам өміріндегі еркіндік пен азаттық мәнінің, рақымшылдықтың жойылуы суреттелген [1].

Шымылдық ашылғанда ислам дінінің азан шақырған үні, христиан, будда діндерінің Құдайға құлшылық етуде орындалатын және тәжіктің ұлттық әуенімен үндес музыкалық дыбыстар қатар беріледі. Бұдан алда болатын оқиғаның адами қасиеттерден тыс, өзгеше зұлымдыққа негізделгенінен хабардар боламыз. Әрі мұнда «адамдар тек Құдаймен бірге болындар, имандылыққа бет бұрындар. Әйтпесе мына жер беті жауыздықтан ғана тұратын зұлымдар мекеніне айналуы мүмкін» дейтін салмақты ой бар.

Осы үнмен жерде жатқан үлкен мата жоғары көтеріліп, сахнада шашақты баулармен өрнектелген шатыр пайда болады. Бұл – Құдайдың үйі. Демек, шатыр – қай діннің өкілі болмасын барлық адамзат баласының ортақ мекені. Әрі мұны Ана мен оның қызы иелік ететін мейманхана деп те айта аламыз.

Шығарманың оқиғасында өздерінің жеке қонақ үйі бар егде жастағы әйел мен оның қызы Марта алыстан келген қалталы жігітті

өлтiредi. Әлеуметтiк жағдайының төмендiгi олардың осы қылмысты жасауына себепшi болған. Өзiмшiлдiк, iшкi рухани күштiң әлсiздiгi, барға қанағаттанбау орын алған жерде мұндай күнәһарлықтың болатындығы – ақиқат. Материалдық жетiспеушiлiктi, әрбiр пенденiң басындағы тұрмыстық тапшылықтан туындайтын тауқыметтi адам өлтiру арқылы жеңу керек деп түсiнген олардың кешiрiлмес күнәға батқаны сондай бейадамзаттық қасиеттерге бой алдыруынан болып отыр. Бiрақ осындай терiс жолмен тұрмыстарын түзеп, байлыққа кенелудi армандаған әйел мен қыз ақиқат ашылған сәтте бұл жiгiттiң бiрiнiң баласы, бiрiнiң туған бауыры екендiгiне көз жеткiзедi. Ян өлгеннен кейiн оның жеке басын куәландыратын құжатын көрген Ана өзiнiң қателескенiн мойындайды. Бiрақ өте кеш едi...

Тағдырының әрбiр қатпарында болып жатқан ауыртпалыққа қарсы күресудi ойламаған бұл әйелдiң барлық арманы – қызының бақытты болуы. Бiрақ сол арманының астарында жатқан жауыздық пен терiс пиғылдың оларды керiсiнше бақытсыздыққа бастайтынын олар сезбейдi.

Жас кезiнде туған жерiнен кетiп, арада жиырма жыл өткен соң өз елiне анасы мен қарындасын тауып алып, оларға көмектесу үшiн келген Ян алдында не күтiп тұрғанын бiлген жоқ. Туған елi мен жерiн сағынған оның мақсаты – мейманхана иелерiнiң өз жақындары екендiгiне әбден көз жеткiзу. Өзiнiң кiм екенiн бiрден ашып айтпағаны да сондықтан. Сөйтiп, оның осы бiр кiшкене ғана қателiгi өзiнiң өлiмiне себепшi болып, барлық жақындарына қайғы-қасiрет алып келедi.

Ақ пен қара, адалдық пен зұлымдық, бар мен жоқ тәрiздi адам өмiрiнде айқасқа түсетiн қарама-қарсы ұғымдардың тартысында көбiнде екiншi түрiнiң жеңiске жетiп жататыны рас. Өкiнiшке орай, жаратылыс заңы солай. Әдiл өмiр сүрген адам ешқашан мұратына жетпеген. Мұнда да өмiрдiң қатал заңдылығы өзiнiң осы функциясын орындады.

Жалпы автор бұл шығармасында iштегi сыр мен сағыныштың дер кезiнде сыртқа шықпағанынан ажал құшқан жiгiттiң аянышты тағдырын емес, адамның ашкөздiгi мен тойымсыздығын әшкерелейдi. Қылмыс үстiнде оянған ар мен ожданның салмағы ауыр әрине. Қойылым финалында әйел де, қыз да сол ар мен ожданның отына күйiп, өздерi де өлiм құшады.

Режиссер Нозим Меликов те спектакльде адамдардың бiр-бiрiне жат болып кетуiнiң салдарын, олардың өзара дұшпандық қарым-қатынастарын, сол қастық пен зұлымдықтың туындау себептерiн, жалпы бүгiнгi әлемнiң қаталдығын ықшамды, шартты

түрде көрсетеді. Режиссердің сахналық шешімі бойынша Анасы мен қызының жасап жатқан қылмысында олардың қатыгез тағдырдан кек қайтарып жатқандай сыңай бар. Барлық кейіпкердің өлімімен аяқталатын бұл спектакльдің құрылымы да, диалогы да, әрекеті де бастан-аяқ философияға құрылған. Бұдан біз біреуге қазған орға өзі түсетінінен бейхабар (немесе хабардар болғанымен аса мән бермейтін) пенделердің бейнесін анық көреміз.

Спектакльде үнемі, сырттай үнсіз бақылап жүретін қарт адам бірде жігіттің, енді бірде әйел мен оның қызының қолына кілт ұстатады. Бұл олардың жан дүниесін айқара ашатын кілт тәрізді. Немесе мұны ішкі сырды бүгіп қалатын құрал ретінде де қарастырамыз. Осы қарт адамның үстіндегі сулығының (плащ) капишюнымен басын жауып, бетін бүркеп жүргенінен оның о дүниелік екенін аңғару қиын емес. Кейінгі көріністерде бірінен соң бірі көз жұмған кейіпкерлердің де осылайша бастарын тұмшалап, беттерін бүркеп алуы осы ойымызды нақтылай түседі. Демек, кілт о дүниеге баратын жолдың хабаршысы да бола алады. Сол сияқты кейіпкерлердің қолдарындағы шабаданда да терең ой бар. Кейде үстел (немесе орындық), бірде өлгендердің мәңгілік мекені – бейіт ролін атқаратын бұл қара шабадандар қанды қылмысты, қара пиғылды, кешірілмес күнәні, ең бастысы өлімге бет бұрған қаһармандардың трагедиялық ахуалын аңғартады.

Актерлік ансамбльде өнер көрсеткен Мохпайкар Ёрова (Ана), Зарина Бадалова (Марта), Сухроб Джанджолов (Ян), Шогун Давлатбекова (Мария), Абдумумин Шарифи (қарт адам) ойындары Камералық театр үлгісіндегі шағын ғана сахнада көрерменнің өздерімен бірге күйзелуіне ықпал етеді.

Бастапқы көріністерде Мартаның көңіл күйі көтеріңкі. Осы алғашқы сәттерде бұл рольдегі З.Бадалова алдағы өмірінен мүлдем хабарсыз арманшыл қыздың кескінін көрсетеді. Бірте-бірте драмалық, одан кейін трагедиялық күйге ауысып отыратын актрисаның шынайы ойыны, Анасымен арадағы тартыста орын алатын күйініш пен өкініш күйлері өте әсерлі. Өнер жолының алғашқы кезеңіне жататын осы сәтті ойыны жас орындаушының шығармашылығынан алдағы уақытта мол үміт күттіреді.

Ана роліндегі М.Ёрова да кейіпкерінің ішкі әлемін мейлінше сезінген, адамгершілік пен мейірімнен ада образды жан дүниесімен қабылдаған. Әйелдің шығармадағы әлеуметтік орнын, психологиялық ахуалын түсінген актриса автордың идеясы мен режиссердің сол идеяға сай шешіміне лайықты ойын бедерін көрсетті. Жалпы қатысушы актерлердің барлығы да өздерінің кейіпкерлерімен бірге өмір сүреді.

Негізінен бұл шығарманың идеясы адам психологиясының өзгеріске түскен, яғни қолдан жасалған экологиялық апаттардан, пендеки тірліктен, рухани байлық көздерінің күн сайын қарыштап дамыған техникалық-технологиялық құрылымдардың тасасында қалуынан қаталдыққа бет бұрған дәл осы кезеңде өте өзекті. Сондықтан 2015 жылы Қырғызстан Республикасының астанасы Бішкек қаласында болып өткен халықаралық дәстүрлі «ART-ORDO» фестивалінде «Үздік режиссура» номинациясын иеленген тәжік Жастар театрының бұл қойылымы репертуарда ұзақ тұрақтайтын кезеңдік шығармалар қатарынан орын алады деген ойдамыз.

Осындай криминалдық тақырыптағы шығарманың тағы бірі – М.Әуезов атындағы Қазақтың Мемлекеттік академиялық драма театрының репертуарынан орын алған «Қаза мен жаза» спектаклі (2015) көпшіліктің назарын аудармай қойған жоқ. Себебі «Кентавры Турана», «Апокалипсис: 2000», «Аттила», «Золотая пектораль», «Женская доля» пьесаларының авторы Игорь Вовнянконың жаңа пьесасының айтар ойы дәл қазіргі қоғам өмірімен астасып жатыр. Мұндағы кейіпкерлердің мінездері мен олардың әлеуметтік орны, паракорлық, нағыз қылмыскерді табуға, адам өліміне немқұрайды қарау, жазықсыз жанның қылмыс жолында құрбан болуы – барлығы да айна-қатесіз бүгінгі күннің фрагменттері.

Ардан аттауды, асып-тасқан байлығы болғанымен рухани жұтаң адамдардың өздерін саналылар қатарына жатқызатынын, олардың заманауи өмір дағдысын жеңілдікпен өмір сүру деп тануын, яғни іріп-шіріген тоғышарлықты суреттейтін шығарманың идеясын кейіпкерлердің теріс іс-әрекеттерінен, олардың өмірге деген әртүрлі көзқарастарынан, жалпы шығарманың әрекет желісінен байқау қиын емес.

Дегенмен пьесаның көркемдік құрылымында күмәнді, ақталмаған тұстар да бар: біріншіден – Әселдің анасы Алтынай мүлдем артық кейіпкер (мұны режиссер қысқартқан), ауру әйелдің жалғыз қызын бір ауыз өтінішімен (шығармада ол өтініштің аса маңызды орны жоқ) қалаға жіберуі қисынсыз, екіншіден – Әселдің қалаға, яғни Омардың үйіне келуінде ешқандай көркемдік жүйе немесе себеп жоқ, мәжбүрлік те көрінбейді. Үшіншіден – науқас адамның кілем тоқып, текемет басатыны, оны базарға апарып сататыны логикаға мүлдем қайшы. Автордың қазақ тұрмысындағы тауқыметті жұмысты ауру әрі әлеуметтік-тұрмыстық жағдайы төмен жалғызбасты әйелдің мойнына жүктеуі сенімсіздік тудырады. Төртіншіден – қыздың аяқ астынан аяғының ауырлауы

да қолмен қойылған жасанды шешім. Шығармада Әсел мен Әртіс екеуінің махаббатынан, сезімінен көңілге қонымды ишарат-белгі мүлдем жоқ, тек күнделікті құрғақ қатынас қана бар.

Осы айтылғандардың барлығы автордың қылмыстық оқиғалардың тізбегін жасау жолындағы көмекші құралдар ретінде ғана қолданылған. Бұл пьеса құрылымын драмалық теорияның заңдылығына немесе ешкімге ұқсамайтын өзгеше формаға негіздеуді мақсат етпеген И.Вовнянко табиғатының, қолтанбасының драматургия жанрына емес, кино өнеріне жақындығынан болса керек. Әрине экран алдында қоғамдағы немесе адам бойындағы көзге көрінбей бұғып жатқан қатыгездіктің қатпарын техниканың күшімен айқара ашып беру аса қиынға соқпауы мүмкін. Ал, драматургияның құрылымы мүлдем бөлек: ол өте нәзік, мұнда көріністерді күштеп орналастыру мүмкін емес. Бұл туралы Серік Қирабаев: «Драма – қиын жанр екені белгілі. Онда жазушылық суреттеу мен мінездеудің жоқтығы, образ жасауды тек әр адамның өзіне лайық бейнелі тілі арқылы жүзеге асырудың қажеттігі оны кім-кімге болса да қиындата түседі. Оның үстіне өмір шындығын шынайы тартысқа құру арқылы характерлерді психологиялық жағынан шыңдау қажет. Осы талаптардың бәрінің бір-біріне сай келуі оңай емес» [2, 243-244], – деп жазған. Автордың ойы мен идеясын жүзеге асыратын көркемдік қалып, философиялық немесе психологиялық тереңдік болмаған жерде сауатты шығарманың болмайтынына әдебиетші-ғалымның осы тұжырымы дәлел болып отыр.

Ал, спектакль режиссерлері Асанәлі Әшімов пен Сырым Асқаров шығарманың экспозициясын өздерінің айтар ойына қарай бейімдеп, қойылымды адам өлімінен бастаған. Одан әрі қылмыскер деп танылған Әселдің басындағы хал-күйді баяндайтын көріністер сот залында жалғасады.

Бұл спектакльде режиссерлік жұмыстан гөрі суретшінің сахнаны безендіруі ең алдымен көзге түседі. Шахматтың әрбір тақтасындай ақ-қара түстегі үстелдерге жайғасқан актерлердің сахнадағы орналасуында астарлы ой жатыр: заң қызметкерлері мен куәгерлердің арасында түрлі пиғылдағы адамдар бар және бұл – ақ пен қарадан, жақсы мен жаманнан, мейірім мен зұлымдықтан тұратын өмір заңдылығы. Сонымен қатар, суретші Ерлан Тұяқов Омардың үйінде өтетін жағдайлар мен сот залындағы жайттарды параллель көрсету үшін сахнаны екіге бөліпті. Сұраққа жауап алу кезіндегі өткен оқиғаларды еске алу мақсатында қолданылған бұл әдіс көркемдік тұрғыдан келісті үйлескен.

Жалпы қандай да болмасын шытырман көріністерді немесе драмалық-трагедиялық жанрдағы ауқымды дүниелерді кең масштабта жеткізуге М.Әуезов театрының мүмкіндігі мол. Десек те кезінде Ж.Аймауытовтың «Ғашықтық дерті» (реж. Қ.Сүгірбеков), В.Дельмардың «Өкінішті өмір» (реж. Ә.Мәмбетов, Астана), т.б. қойылымдардың дәл осындай формада қойылғаны аталған драмамен жұмыс жасаған үш бірдей режиссердің (А.Әшімов, С.Асқаров, С.Гениярова) қиял байлығын көрсете алмады. Яғни, сахнаны параллельдік тұрғыдан екіге бөлу бүгінгі қазақ театры үшін жаңалық емес.

Спектакльде сот процесі кезіндегі адам тағдырымен ойнап отырған құқық қорғау орны қызметкерлерінің мінездері барынша анық та айқын көрсетіледі: адам тағдыры шешілер тұста төрешінің қазіргі таңдағы кейбір тыңдарманның кумиріне айналған МС Сайлаубек әндерін айтып, ыңылдауы немесе үзіліске шығарда сот хатшысын құшақтап, бейәдеп қимылдар жасауы, т.с.с. Бұлар – бүгінгі қоғамда белең алған арсыздықтың, сот процесіндегі қитұрқылықтың, жең ұшынан жалғасқан жемқорлықтың нәтижесінен жеңіл өмірге ғана бейімделген заң өкілдері әрекетінің жиынтық әрекеттері. Демек, автордың да, режиссерлердің де мақсаты – осындай келеңсіз көріністерді барынша әшкерелеу болыпты.

Дегенмен аталған спектакльде жарқыраған актерлік ойындарды көре алмағанымыз рас. Айғай мен шуға ерік берген орындаушылардың сахналық қимыл-қозғалыстары мен диалогтарынан тек қылмысты оқиғалар көріністерін жасаудың сыртқы тәсілдерін ғана аңғардық. Дәулетқалиеваның роліндегі Ғазиза Әбдінәбиеваның ойыны шынайы, әдеттегідей күлкісі де, ренішті-күйінішті сәттері де ойнақы шығады. Алайда актриса куәгер ретінде келіп, төрешіден жол қаражатын талап еткен нағыз топас, тоғышар кейіпкерін «күлкі күлкі үшін» принципінде көрсетті.

Пьесада ауылдан келген Әсел бейнесінің драматургиялық қалыбы тіпті бөлек. Оның төрешіге бағытталған сөздері тым ірі. Сот төрешісіне аса салмақты, кесек сөздер айтуы үшін кейіпкердің өмірден көргені мен түйгені мол болуы керек сияқты. Онда өмір қиындығына әбден піскен, жақсы мен жаманның ара салмағын танитындай қасиеттің болуы маңызды. Осы тұста әкесіз өскен (нақты айтатын болсақ, заңсыз туылған), толыққанды отбасында тәрбие алмаған, науқас шешенің ғана ығында өскен ауыл қызының сот алдындағы мораль туралы насихатын қабылдай алмағанымыз рас. Рольдегі Ажарлым Бақытжанова ашынған жанның күйзелісін

ашып беруге тырысады. Дегенмен орындаушы Әселдің аш қасқырдай жан-жақтан талаған қорқаулардың шындыққа көзін жеткізе алмағандағы ашынған күйін құрғақ айғаймен емес, кейіпкер басындағы ахуалды ішкі дүниесімен сезінуі, драмалық сарындағы даму жүйесі арқылы дәлелдеуі керек. «Актерлік шеберлік бізге бейненің соңғы нәтижесін ғана емес, сонымен қатар оның жасалу жолдарын, яғни, оның қалыптасуын көрсетеді. Көрермен көз алдында бейненің өмірі басталып, қарқынды дамып, өзінің қисынды шарықтау шегіне жетеді. Бейненің осындай ғұмыр кешу барысын ашып, оны даму үстінде сипаттау актерлік шеберлікке қойылатын талаптың негізгісі болып табылады» [3, 9], – деп жазады театртанушы Меруерт Жақсылықова өзінің ғылыми еңбегінде. Демек, әрбір орындаушыда белгілі бір көркемдік желі арқылы жұмыс жасау принципі болу керек және бұл өте маңызды.

Шарықтау шегінде шығарманың негізгі айтар түйінін Шапиғаның баласы Пухлик ашып береді. Автор оны үнемі қызметтен босамайтын және (мүмкін отбасындағы берекесіздіктен) өткен өмірін ұмыта алмай жүрген әкеден де, үлде мен бүлдеге оранып өмір сүруді отбасы құндылықтарынан да жоғары қоятын шешеден де батыл әрі шыншыл көрсетеді. Яғни, оны әділдік үшін күресуші қаһарман ретінде қарастыра аламыз. Десек те сахнадан көбінде көрінбейтін осы Пухлик – Елжан Тұрыстың кенеттен сот залына келіп, күнәсін мойындауына ешқандай себеп-салдар байқамадық. Оның сондай батыл қадамға келу жолында автор тарапынан да, режиссерлік шешім жағынан да драмалық желі жоқ. Шытырман ситуацияның ішінде оқиға-көріністер сайын терендей, дами түсетін драмалық халдің нүктесі аяқ астынан, ойламаған жерден оңай қойыла салған. Пухлик сияқты мінез жағынан аса ерекшеленбейтін, өмірге деген көзқарасы қалыптаса қоймаған бозбалаға дәл сондай күш пен жігердің қайдан келгенінің түсініксіз болып қалғаны сондықтан. Демек, бұл да – шығарманың позитивті шешімін жасау үшін алынған көмекші кейіпкер.

Сол сияқты отбасының берекесіне бас қатыра қоймайтын, өзінің тоғышарлық өміріне риза, барлықтан, байлықтан басы айналған, қуыс кеуде Шапиғаның бейнесі де тым солғын. Мұндай тойынған, жеңіл ойлы әйелдердің Өртіс сияқты жас әрі бітім-болмысы келіскен жігіттің мойнына асылуы әбден мүмкін. Бірақ бұған дейін бала тәрбиесіне аса көңіл бөле қоймаған мұңсыз әйелдің кенеттен аналық мейірімі оянып, баласын қылмыстан құтқарғысы келген әрекеті тағы да сенімсіздік тудырады. Шығарманың финалында (спектакльдің экспозициясында) болып

өтетін Шапиға әрекеттері автор үшін Әселді сот залына апаруға себепші жәйттар ғана болып қалған.

Негізінен шығармадағы нағыз қылмыскердің кім екендігін сараласақ, ол – Шапиға. Сот залындағы ұзаққа созылған психологиялық күйзелістің негізгі кілті де сонда. Алайда қылмыстың неден, қалай болғанын зерттейтін, сараптайтын тергеушілер мен із кесушілердің, қорғаушылардың жайбарақаттығы, олардың мұндай іске бас ауыртпауы, бюрократтық таным-түсінігі жалпы шығарманың идеясын тереңдете түседі.

Аталған шығармада әлемдік драматургиядағы У.Шекспир, Б.Шоу, А.Н.Островский, А.П.Чехов, М.Әуезов, т.б. салған сара жол, яғни драма жанрының өзіндік заңдылығы, көркемдік желі, кейіпкерлердің әлеуметтік ортасына байланысты туындайтын шынайы өмір штрихтарының жүйесі сақталмаған. Театр дегеніміз – шынайы өмірді көркемдік өлшеммен суреттейтін, жасандылықтан ада жанды ағза. Ол қоғам өміріндегі, адам тағдырындағы күрделі қатпарлардың өзін әсемдікпен, көркемдікпен, эстетикалық сарында баяндап беруімен құнды. Театрдың негізгі функциясын А.Д.Попов: «Театр всегда считался искусством, с одной стороны, волшебнo-примитивным, а с другой – глубоко философским, помогающим осмысливать жизнь. Его называли одновременно грубым и тонким видом искусства. И, может быть, особая, ни в чем не повторяемая прелесть театра именно состоит в этом единстве наивно-фантастической иллюзии и источника глубоких раздумий о жизни, о назначении человека. В этом подлинная народность и заражающая доступность театра во все века и у всех народов» [4, 13], – деген жолдармен оқырманна келісті жеткізеді.

Тағы бір айта кетерлігі – бағдарламада спектакльдің композиторы Қуат Шілдебаев деп көрсетілген. Алайда кейіпкерлеріне МС Сайлаубектің рэп, А.Тарғынның репертуарындағы «Мария Магдалина» сияқты мәнсіз әндерді айтқызған оны композитор деп айту артық. Бұл жерде Қ.Шілдебаев спектакльге музыка құрастырушы ғана. Сондықтан композитор ұғымын мұнымен мүлдем байланыстырмағанымыз абзал. Композитор – музыкалық шығарманың авторы. «Композитор – автор, создатель музыкальных произведений (латинское *compositor* – составитель, сочинитель). Профессиональные занятия композицией требуют от музыканта, помимо творческой одаренности, большой культуры и разносторонних музыкально-теоретических знаний» [5, 185]. Демек, ол – спектакльдің лейтмотиві болуға тиісті, сол драманың идеясына, жанрына

лайықты музыканың әуенін жанынан шығаратын адам. Шығармашылық ансамбльдің осы жағына да назар аударуы қажет.

Жалпы қоғамдағы осындай қылмыс әлеміне бойлау, ондағы адам өміріне жеңіл қарау немесе белгілі бір әлеуметтік жағдайлардың күшімен қатыгездік принципін ұстанғандардың гуманизмге жат әрекетін авторлар драматургияның барлық жанрлары арқылы суреттеп келді және бұл үрдіс жалғасын тауып отыр. Мысалы, А.Николаидың «Любовь до гроба», О.Богаевтың «Down Way» [6], Т.С.Элиоттың «Убийство в Соборе» [7], т.б. Демек, криминалистика – жер бетіндегі адамзатпен бірге жасайтын қоғамның бір бөлшегі. Алайда көрерменге қылмыстық ситуациялардың туындау себебі мен оның жағымсыз жақтарын насихаттау үшін бұл тақырып әрбір театрдың сахнасына қажет. Мұндай спектакльдердің бүгінгі көрерменнің «қатыгез ғасырдағы» («жестоки век») мейірімсіздіктің, қайырымсыздықтың салмағын таразылауына мүмкіндік беретіні анық. Және бұл көркем шығарманың басты функциясы болып табылады. Сол негізде сахналанған «Қаза мен жаза» драмасы бас театрдың репертуарындағы режиссерлік дәстүрлі шешімдегі қойылымдардың бірі болғанымен астарлы оймен, идеясының өзектілігімен маңызды.

Әдебиеттер:

1. Камю А. Миф о Сизифе. Калигула. Недоразумение. – Москва: АСТ «Астрель», 2010. – 320 с.
2. Қирабаев С. Тәуелсіздік өрісі. Кітап 1. – Алматы: ҚазАқпарат, 2008. – 250 б.
3. Жақсылықова М. Қазақ кәсіби актерлік өнерінің даму ерекшеліктері: Зерттеулер, мақалалар. – Алматы: Қаратау КБ ЖШС, Дәстүр, 2014. – 384 б.
4. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля: «А.Д.» в воспоминаниях современников. – Москва: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2012. – 252 с.
5. Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь. – Москва: Музыка, 2014. – 461 с.
6. Богаев О.А. Русская народная почта: 13 комедий / Сост. В.Э.Исхаков. – Екатеринбург: Урал, 2012. – С. 776.
7. Элиот Т.С. Убийство в соборе: Пьесы в стихах / Пер. с англ. В.Л.Топорова. – Санкт-Петербург: Азбука, 1999. – 256 с.

FTAХР 18.67.09

Г.К. Көпбаева¹

¹ Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

ҚАЗАҚ КӘСІБИ КИНО СЫНЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ДАМУЫ

Аннотация

Зерттеліп отырған ғылыми мақалада қазақ кино сынының кәсіби тұрғыдан қалыптасуы мен дамуы турасында сөз етіледі. Қазақ кино сыны – кино тарихы мен теориясының қалыптасуына жол ашқан кинотану ғылымының іргелі әрі көлемді, ауқымды кең саласы. Қазақ кино сынының бастамасы – алғашқы кино өнімдердің шығуымен тікелей байланысты. Ол мынадай кезеңдер арқылы қалыптасып, жаңа сатыға көтерілді:

I кезең: 1925–1950 жж. аралығындағы Алаш қайраткерлері және коммунистік партияның қайраткерлерінің киноөндіріске белсене араласуын айтамыз. Олардың қазақ кино өнерінің дамымай жатқандығын, киноқондырғылардың жоқтығын және кадр тапшылығын сынап, қазақ қаламгерлерінің кино үрдісіне ат салысуларын талап етуі болды;

II кезең: 1960–1980 жж. аралығын қамтитын іргелі кезең. Бұл жылдары қазақ кино сыны бірізділікке түсіп, арнайы оқу орынын бітіріп келген кәсіби мамандардың сын саласында қызмет етуімен және олардың арнайы осы салаға арнап жазған еңбектері, «Қазақфильм» киностудиясының алтын қорын жасақтауы, қазақтың ұлттық тарихы мен ерекшелігін танытатын фильмдердің түсірілуіне себепкер болды;

III кезең: 1990 жылдан қазіргі уақытқа дейінгі аралықты қамтитын, өсіп өркендеген, кемелденген және көптеген кәсіби кадрлармен толығуымен маңызды. Сыны мамандардың мектебі қалыптасып, олардың алғашқы түлектері даярланып, әрқайсысының өзіндік жеке шеберханалар ашып, мамандар қатарының артуына дәнекер болуы.

Тірек сөздер: сын, кино сыны, кинотанушы, киносынышы, драматургия, фильм, монография, кинематография.

Г.К. Көпбаева¹

¹ Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ КАЗАХСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КИНОКРИТИКИ

Аннотация

В данной научной статье говорится о формировании и развитии критики казахского кино с профессиональной точки зрения. Критика казахского кино – широкая сфера, которая открыла путь для основания истории и теории кино. Появления критики казахского кино напрямую связано с появлением первых кинопродуктов. Она формировалась через такие этапы, поднимаясь на новый уровень:

I этап: Активное участие деятелей Алаша и коммунистической партии в кинопроизводстве в 1925–1950 г. Они критиковали, что искусство казахского кино не развивается, отсутствие киноустройств и нехватку кадров, требовали, чтобы казахские писатели внесли свою лепту в кино процесс;

II этап: Основной этап включает в себя 1960-1980 г. Последовательность критики казахского кино, работа профессиональных специалистов специальных учебных заведений в области критики, написанные ими специальные труды в этой сфере, построение золотого фонда киностудии «Казахфильм» - все это послужило причиной для производства фильмов;

III этап: Период начиная с 1990 года по сегодняшний день является важным потому, что в это время появились много профессиональных кадров. Открылись школы специалистов критиков, выпустились первые выпускники, каждый из них открыл свою мастерскую, это послужило увеличению ряда специалистов.

Ключевые слова: критика, критика кино, киновед, кинокритик, драматургия, фильм, монография, кинематография.

G.K. Kopbaeva¹

¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

FORMATION AND DEVELOPMENT OF KAZAKH PROFESSIONAL FILM CRITICISM

Annotation

This article deals with the formation and development of criticism of Kazakh cinema from a professional point of view. Criticism of Kazakh cinema is a broad sphere that opened the way for the founding of history and the theory of cinema. The formation of criticism of Kazakh cinema is directly related to the appearance of the first cinema products. It was formed through such stages, rising to a new level:

Stage I: Active participation of Alash and Communist Party figures in the film industry in 1925-1950. They criticized that the art of Kazakh cinema does not develop, the lack of film facilities and the shortage of personnel demanded that Kazakh writers should make their contribution to the cinema process;

Stage II: The main stage includes 1960-1980. The sequence of criticism of Kazakh cinema, the work of professional specialists of special educational institutions in the field of criticism, the special works written by them in this sphere, the construction of the gold fund of the film studio «Kazakhfilm» - all this was the reason for production Movies;

Stage III: The period from 1990 to the present day is important because at that time many professional staff appeared. The schools of critics' specialists were opened, the first graduates were graduated, each of them opened his workshop, this served to an increase of a number of specialists.

Keywords: criticism, criticism of cinema, film critic, drama, film, monograph, cinematography.

Шығармашылық белестерге көтеріліп, өзгеше көзқарас ала келген 1950-1970 жылдар қазақ кино өнері үшін де, кино мамандары үшін де айшықты да айбарлы, дүбірлі де дүрмекті кезең. Тап осы тұста уақыт үнін тез ұғынып, қазақ еліндегі кино өнерінің дамуына талпынған қайраткерлік қырларымен, қаламгерлік қарымдарымен, ұйымдастырушылық қабілеттерімен кинотанушы мамандар оқшауланып шыға бастады. Олардың көздеген мақсаты – қазақ даласында өркендей бастаған кино өнерінің жақсысын

асырып, жаманын жасырмай, тұғыры биік тұлғалардың есімдерін, елеулі еңбектерін барынша елге таныту болды. Әрине, тарихи кезеңдерден өтіп, өзінің кино өнеріндегі жанрлық ерекшеліктерін айқындап алған қазақ киносы үшін ендігі жерде оған ғылыми зерттеулер мен жан-жақты талдаулар қажет. Оған қазақ ғалымдарының өресі де, пайым-парасаты да жетеді. Себебі мерзімді басылымдарда жарық көріп жүрген мақалалардың көпшілігінде ғылыми зерттеулерге сұранып тұрған сыни пікірлер мен тың мәселелерді көтеру басым болды. Осы кезеңде қазақ кино саласында Мәскеуден арнайы оқу орындарын бітіріп келген мамандар қатарымен толықты. Соның ішінде алғашқылардың бірі болып, кино мәселелеріне үлкен жауапкершілікпен қарап, кино туындыларға, әлеуметтік жағдайларға, кино саласының ақсап жатқан тұстарына қалам тарта бастаған – Қ. Сиранов. Қ. Сирановтың алғашқы жұмыстарында сынның ешқандай нышаны байқалмағанымен, оқырманға кино туралы түсінік беретін анықтамалық еңбек болды.

«Қабыш Сиранов – кино өнерінің шежірешісі, зерттеушісі ғана емес, оның өсіп-өркендеуіне тікелей араласып, еңбек сіңірген адам. Ол – ВГИК-тен арнайы білім алған қазақтың тұңғыш кәсіби сценаристерінің бірі. Қазақ тілінде қазақ халқының өміріне арнап алғаш сценарий жазған адамдардың бірі – осы Қабыш Сиранов. Оның «Ақ гүл» деген алғаш сценарийі бойынша соғыс жылдарында-ақ, тәп-тәуір фильм қойылды. Содан кейін Қабекең «Өмір жолы» (Д. Тарасовпен бірге), «Домбыра үнімен» сияқты қомақты сценарийлер жазды. Қ. Сиранов көп жылдар бойы кино өндірісін ұйымдастырушы-басқарушылардың бірі болды» [1, 3], – деп жазды жазушы, өнертану ғылымының кандидаты К. Смайылов. Ұлттық киноның шығармашыл кадрлары қалыптаса бастаса да, ұйымдастырушы кадрлар көпке дейін табылмады. Сондықтан да Қ. Сирановтың ұйымдастырушылық жұмысы қазақ кино өнерінде маңызды орын алды. Ұлы Отан соғысы кезінде Алматыда еліміздің біріккен Орталық киностудиясы іске қосылғанда, ол осы студияның директорының орынбасары болып қызмет атқарған. Одан кейін «Қазақфильм» директоры болған. Осы дереккөздерінен түйетін түйін, Қ. Сирановтың қазақ ұлттық кинематографиясының бастауында болған өнер қайраткерінің бірі. Көп жылдар бойғы еңбегін ол қазақ киносының туу, қалыптасу және өркендеу кезеңдерін зерттеуге арнаған.

Кинотанушыға жүктелетін тағы бір міндет – кино өнерімен қатар кино саласындағы жаңалықты саралай отырып, көрермен талғамын зерттеп, арнайы фильмдерге жазылған мақалаларды жариялап отыру. 1960-1970 жылдар кино туралы мақалаларды жиі жариялап, ондағы кемшіліктерді жазып жүргендердің ішінде Қ.

Сиранов белсенділік танытты. Дегенмен, оның мерзімдік басылымдарда жарық көрген еңбектеріне сараптама жасай отырып, шығармашылығын парақтасақ, алғашқы мақаласы 1939 жылы қазақ киносының тұңғышы «Амангелді» фильміне арналса, соңғы сараптамалық мақаласы 1978 жылы жарық көрген «Гауһартас» фильміне арналып жазылған. «Амангелді» фильмінің тууына арналған бірінші мақаласы «Қайтпас қайраттылықта»: «Халқымыздың қайтпас қайратты, қаһарман ұлы – Амангелдінің мәңгі өшпес образының киноэкраннан көрінуі қазақ халқы үшін, оның өнері үшін зор қуаныш, жаңа табыс», – деп жазды Қ. Сиранов. «Гауһартас» фильмі туралы жазылған «Жұлдызыңды сақтай біл» деген соңғы мақаласында: «– Мен сенің ұлың емеспін бе, әке? – дейді өзінің қателігін түсінген Тастан. – Балалар тек әкелерінің ізімен жүрер болса, мына өмір тоқтап қалмай ма? Мені орынсыз кінәлайсың! – дейді әкесі» [1]. Міне, дәл осы үзіндіні келтіре отырып, Қ. Сиранов фильмнің философиялық мәнін дәп басып көрсетті. Өз еңбектерінде ол сырттай бақылаушы емес, осы жас кино өнерінің қиындықтарына қинала, табыстарына қуана отырып тағдырына жауап беруші адам ретінде көрінеді. Әрине, бүгінгі күн – ертеңгі тарих. Өз заманында белең алып отырған мағлұматтарды қағаз бетіне түсіріп, ізінді басып келе жатқан зерттеушілерге бағыт сілтеп, бағдар беру үлкен міндет. Осындай міндетті сезінген Қ. Сиранов өзіне артылған жүкті үлкен жауапкершілікпен атқара білді.

Осы тарихи кезеңде қазақ кино өнері қырық жылдық өмір өткелінен өтіп, дүниеге жүзге жуық көркемсуретті фильм, жарты мыңға тарта деректі, елуден аса мультипликациялық ленталар әкелді. Ал, Қ. Сиранов өзінің қырық жылдық шығармашылық өмірі ішінде сексеннен астам көлемді мақалалар, «Киноискусство Советского Казахстана» деген көлемді еңбек және «Кино туралы әңгіме», «Кино, жылдар, ойлар» деп аталатын кітаптар жазған.

«Киноискусство Советского Казахстана» атты кітабының жазылуы үлкен құбылыс болды. Өйткені, кәсіби деңгейде жазылған қазақ кино өнерінің тарихын жасап шығарған туындыны оқырман ұзақ күтті. Мұнда маман сыннан гөрі кино өнерінің тарихына аса назар аударғандықтан еңбектің «Истоки» деп атаған бөлімінде тарихи деректерді асқан шеберлікпен, ғалымға тән қасиеттермен орынды қолданып отырды. Хроникалық сарында түсірілген фильмдерге де сараптама жасап, оны деректі фильмдердің режиссері О. Әбішевтің шығармашылығымен орынды ұштастыра отырып, қазақ кино өнерінің соғыс жылдарындағы кезеңін зерттеген.

Сыншы Қ. Сиранов Ш. Айманов, М. Бегалин, С. Қожықов, А. Қарсақбаев сияқты бірқатар режиссерлердің шығармашылық

жолдарын бағдарлап, сараптама жасаған. Ш. Аймановтың К.Гаккельмен бірігіп түсірген «Махаббат туралы аңыз» фильмінің тамаша талдаулары оқырманды еліктірген. Онда фильм мәселелеріне тоқталмас бұрын кино өнеріндегі әдебиеттің, соның ішінде, әсіресе, фольклордың тәрбиелік мәні мен маңызын айта келіп, фильмде оның алған орнын дәлелді деректермен көрсете біледі. Фильмнен бұрын қазақ театр сахнасындағы көрсетіліммен салыстырмалы түрде талдау жасап, ондағы тарихи кемшіліктерді айтқан. Алда автор Ш. Аймановтың жарық көрген фильмдеріне сараптама жасайды. Олардың қатарына музыкалық комедиялары «Біздің сүйікті дәрігер», «Ән шақырады», «Тақиялы періште», драмалары «Дала қызы», «Жол торабы», трагикомедиясы «Алдаркөсе», сонымен қатар «Атамекен», «Атаманның ақыры» фильмдеріне тоқталаған; М. Бегалиннің «Оның уақыты келеді», «Тұлпардың ізі», «Ел басына күн туса», «Мәншүк»; С. Қожықовтың «Біз Жетісуданбыз», «Егер әрқайсымыз болсақ...», «Қыз Жібек» сияқты сүбелі фильмдеріне талдауы көрнекті орын алады. Мәселен, режиссер М. Бегалиннің «Тұлпардың ізі» фильміндегі ерекшеліктерді аңғарып: «Режиссер барынша кейіпкерлердің психологиясына үңіліп, олардың ішкі жан дүниелерін ашуға тырысқан. Өз міндетімен қоса актерлердің, суретшінің, оператордың, композитордың жұмысындағы басты ерекшеліктерін мән беріп, артығын алып тастаған» деп ой толғатады.

Киноны көруші және түсініп, ұғынып бағалаушы жұртшылықтың талғамы мен көзқарасына орай арнайы жұмыстар жазылған. «Көрермендерді тәрбиелеу парызымыз» деген еңбегінде мұрат-мақсат тек фильм жасаумен тынбайтынын, сол фильмдерді көрермендерге түсіндіріп жеткізе білу қажеттігін сөз ете отырып, көрермен талғамын ең алдымен жоғары сапалы фильмдер тәрбиелейтінін ашып көрсетті. Сондай-ақ, тың игеру эпопеясының өлкесі болған Қазақстан кинематографистерінің осы эпопеяның кинобейнесін толық жасай алмай келе жатқанын, бұл істің қиын да қасиетті борыш екенін Қ. Сиранов әлденеше рет сөз етті.

Сыншы көргенін тізе бермейді. Ол жақсының жақсылығын, нашардың олқы жерін ашып көрсететін жанашыр. Сыншы Сирановтың қазақ кино сынына арналған еңбектері – қазақ кино сынының кәсіби тұрғыда дамып, қазақ режиссерларының шығармашылығының жан-жақты бағалануына орай жазылған сыни-зерттеу еңбек болып табылады. Әрине, біз Қ. Сирановты ВГИК-ті «Киносценарист» мамандығы бойынша тамамдаған драматург қана емес, оны қазақ кино сынының қалыптасуына зор үлес қосқан кино маманы деп тануымыз керек.

Киноның ғылыми дамуының негізін қалаған Қ. Сирановтың ізін басып, кино өнерінің дәрежесін ғылыми деңгейге көтеру

жолындағы талпыныстарды әлі де болса жалғастыра бастаған қаламгерлік қарымдарымен қатар кино өнері туралы әр басылымдарда ой өрбітіп жүрген Ш. Айманов, М. Бегалин, І. Омаров, Ә. Нарынбетов, Ә. Тарази, С. Қожамқұлов, К. Смайылов, т.б. сынды мамандар кино сыны мәселелеріне арнап мақалалар жазды. Әлбетте, кино сыны мәселелерін көтерген бұл мақалалар сын өнерінің дамуына қосылған үлес болды.

«Кино болса – жас өнер, бар құпиясы ашылып болмаған өнер, мүмкіндігі шексіз өнер – болашақтың өнері. Кино тілі – өзгеше тіл, ол тілді екінің бірі меңгере бермес, меңгере алмас. Кино өнер ғана емес, өндіріс, кино табыс көзі, буржуазиялық елдерде оңай баюдың көзі. Сондықтан да дүние жүзінде жыл сайын сан мыңдаған ленталар «еніп» жатады. Күн сайын сан жүздеген ленталар «өліп» жатады. Қазақ кино өнері әні-міне қайта шарықтайтын шағы таянған тәрізді. Бұл – үміт. Үміт – өмір өзегі» [2, 263]. Бұл профессор, жазушы-драматург Ә. Таразидың 2013 жылы жарық көрген көп томдығының ішіндегі кино өнеріне орай жазылған «Дән мен қауыз» эссесінен келтірілген үзінді. Драматург тарапынан бұл ойдың тууы алпысыншы жылдың басында қазақ кино өнерінің үміті, өзегіне айналған өмірінде талантты қаламгер, әлеуметшіл азамат, қажырлы қайраткер К. Смайыловтың қазақ кино өнері әлеміне бет бұруымен тікелей байланысты. Еліміздегі мәдени, саяси дамудың қандай да болсын қауырт шаруасынан қалыс қалып көрмеген Қазақстан Журналистер, Жазушылар және Кинематографистер одақтарының мүшесі, С. Сейфуллин атындағы сыйлықтың иегері, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, «Құрмет белгісі» орденінің иегері – К. Смайылов кино мәселелеріне терең тоқталып, салиқалы пікірлер мен күрделі мәселелер жазумен көзге түсе бастады. Тума талант иесі журналистік қайратын кинематографиямен ұтымды әрі тығыз байланыстыра білді. Кино сын өнеріне жаңа леп, жаңа серпін ала келді. Бар үміті де, арманы да қазақ киносының жағдайымен тығыз байланыста болып, сол жолда елеулі еңбек етті. «Киностудия – аса үлкен, өте күрделі, өз мінезі бар мекеме. Мен сондай ортаның бірі «Қазақфильм» киностудиясына отыз екі жасымда келіп, директор қызметін атқара бастадым» [3, 19] деп өз естеліктерінде автор атап өтеді. Бұған дейін К. Смайыловтың мерзімдік басылымдарда терең зерттеулер жүргізіп, меншікті елді мекендерге жауапты журналист, кейін келе редактор, жазушылық қасиетімен қатар телевизия саласында ауыз толтырып айтарлықтай жұмыстар атқарып, кемелденіп, алғыр маман болғаны белгілі. Дегенмен, кинотанушы, профессор Б. Нөгербектің тілімен айтқанда: «Камал Смайылов киногерлер үшін ең алдымен кинотанушы: кино зерттеушісі, кино сыншысы, «Қазақфильм» киностудиясының таптырмас басшысы.

Кинематография комитеті мен қазақ кино өнерінің дамуында, сондай-ақ, танымал режиссерлердің, операторлардың, сценаристердің, актерлердің, редакторлардың, менеджерлер мен продюсерлердің шығармашылық өмірбаянын тарих бетінде қалдыруға өлшеусіз үлес қосты» [4, 342].

К. Смайылов үлкен тартыс пен талас үстінде көп жылдар бойы қалыптасып қалған келеңсіз жағдайды түбегейлі өзгерте бастады. «Камал кино тағдырын уысында ұстады. Телевизия мен радионы да терең ұғып, басқарды. Алдына кірген министрлердің тізесі дірілдейтін кабинетте отырды. Камал өмірінің ең кемел кезеңі «Қазақфильм» киностудиясын басқарған жылдары. «Қыз Жібек», «Атаманның ақыры», «Тұлпардың ізі», «Ана туралы аңыз», «Көксерек», «Қараш-Қараш оқиғасы», «Қилы кезең», «Алдар көсе» фильмдерінің кіндік ағасы, кей кезеңдерде тіпті, тең авторы Камал болды десем, артық айтыпсың дей алмас ешкім» [2, 401] – деп Ә. Тарази өз ойын әрі сабақтай түседі.

«Кино – өте күрделі өнер, оның хал-жағдайы аумалы- төкпелі болып тұрады. Мен киноға келердің алында киноның халі қиын болған. Сырттан келген пысықайлар қаптап кетті. 1960 жылдардың басында жұртты күлдірудің орнына, өздері күлкіге айналған комедиялар бірінен соң бірі шығып, оларды Мәскеуден келген халтурщик киношылар жазып, қойып жатқан. Ақыры «Қазақфильм» орталық «Известия» газетінде «Қой мен экран» деген фельетонға ілікті» [3, 8] деп автор өкінішке толы сыни ойларын қалың оқырманымен бөлісті.

Төл режиссерларымыз Ш. Аймановтың, М. Бегалиннің, С. Қожықовтың, А. Қарсақбаевтың бүгінде алтын қорымызға қосылған ең сүбелі фильмдері сол кезде түсірілді. Н. Жантөрин, Ы. Ноғайбаев, Е. Өмірзақов, Ә. Өмірзақова, Ф. Шәріпова, А. Әшімов, Ә. Молдабеков, Қ. Жәкібаев, Т. Жаманқұлов, Н. Ықтымбаев, Ж. Құдайбергенов, Қ. Уәлиев сомдаған тамаша экрандық бейнелер К. Смайылов тұсында өмірге келді. «Қазақфильмге» басшылық жасаған К. Смайылов Г. Чухрай, А. Кончаловский, Н. Михалков, В. Соловьев, Т. Өкеев, Б. Шамшиев, Э. Оразбаев, Б. Мансұров сынды шын саңлақтарды Қазақстанға шақырған. Ә. Мәмбетов, Қ. Қасымбеков, Ә. Хайдаров, С. Райбаев, С. Нарымбетов сынды режиссерлерге дербес фильм қоюға сол кезден бастап сенім білдірген.

Жетпісінші жылдары кинодраматургия мәселесін ғылыми деңгейде зерттеп, өзінің ғылыми монографиясын жазған сыншы – К. Смайылов. Жоғары кәсіби деңгейде жазылған аталмыш еңбекте автор 1925 жылдар мен 1970 жылдар аралығындағы қазақ кинодраматургиясындағы бірде бір фильмді қалт жібермей талдай отырып, тарихына тоқталып, сілтемелер жасап ғылыми деңгейде

жазып шықты. Бұл тұста қарымды қаламгердің шығармашылық қыры сан қырынан көрінді: ол әрі жазушы, әрі публицист, әрі кинозерттеушісі ретінде қалыптаса бастады. Кино саласындағы К. Смайыловтың еңбектері бүгінгі ортада да өзіндік орнын, құнын жоғалтпаған. Оның жазған мақалалары бірін-бірі сабақтастырып, толықтырып, әр қырынан тануға мүмкіндік беріп келеді. Қазақ киносының шынайы жанашыры: «Бірде кино қайраткерлері бас қосып, кино өнерінің бүгінгі тағдыры, ертеңгі жолы жөнінде әңгіме қозғады. «Осы өнерді қалай өркендетеміз?» деп емес, «Киностудияны қалай бөліп аламыз, оны қалай ұстаймыз?» деген сөз болды. Сонымен, «Қазақфильм» бұдан былай екіге бөлінді. Бірі – бұрынғы киностудия секілді шығармашылықпен шұғылданатын продюсерлік орталық деп аталды, екіншісі – өндіріспен айналысатын кинофабрика болды. Солай-ақ болсын. Мәселе формасында емес, тамаша кино қалашығының қаңырап бос тұрғаны жанға батады» [3, 9] деген жанайқайын өз оқырманна арнады. Біздің қолымызда күрделі талдаулар мен сыни мақалаларды жазған Камал Сейітжанұлының мағыналы да маңызды 15 кітабы, 300-ге жуық мақалалары бар. К. Смайыловтың шығармашылығын қарастырған мәселелеріне байланысты кино өнеріне, драматургияға, киносценарийлерге қатысты жазылған ғылыми жұмыстары мен сыни мақалаларын, еңбектерін топтастырып, мынадай жүйеге жіктеуге болады:

- қазақ кино өнерінің шығу тарихы, даму жолына байланысты жазылған ғылыми зерттеулер қатары;
 - Қазақстан кинематографистер одағының жас кинематографистер съездері мен президиумдары, кинофестивальдер қарсаңында жазылған мақалалары;
 - өзі басшылық еткен жылдары «Қазақфильм» киностудиясының қалыптасу, даму тарихына байланысты жазған жұмыстар реті;
 - қазақ кино өнерінің жанрлары мен тақырыптары және көркем бейнелері туралы жазылған мақалалары;
 - қазақ кино өнерінің қайраткерлері туралы жарияланымдары;
- Сондай-ақ, киногоерлік публицистикасын жанрлық тұрғыдан:
- ғылыми зерттеулер;
 - баяндамалар;
 - естеліктер;
 - рецензияға жіктеуге болады.

Жалпы, қазақ киносының дамуына К. Смайыловтың сіңірген еңбегі шексіз. Күнделікті киноөндіріспен шұғылданып қана қоймай, кино өнерінің болашағына болжам жасап, бағамдады. Оның жастар тәрбиесіне деген жаңа көзқарастары, жаңашылдығы мен

тапқырлығы көзге түспей қалған жоқ. «Камал аға ұлт өнері дегенде ішкен асын жерге қоятын, оған риясыз беріліп ынта-шынтасымен қызмет ететін. Ағаның осы қасиеті өнерге деген, өнер адамдарына деген риясыз құрмет-инабаты атойлап көзге ұрып тұратын. Бүгінде қазақ киносы, телевизиясы, журналистикасында Камал ағаның сол қамқорлығын көріп тарыққанда қолдау тапқан жандар аз емес» [4, 217] деп айтқан жазушы, профессор С. Елубайдың пікіріне сүйенсек, өнер қайраткері К. Смайылов қазақ киносының дамуына зор үлес қосып, өркендеткен ірі мәдениет қайраткері. Бүгінгі таңда да өз шешімін әлі таба алмай келе жатқан үлкен мәселе тілдер туралы заң бойынша, біртіндеп барлық фильмдерді қазақша түсіруге, қазақша тапсыруға және алдымен өз елімізде өз тілімізде көрсету керек екенін жақтап, сол жағдайдың елімізде тұрақты орнығуына септігін тигізіп баққандардың алғашқысы осы – К. Смайылов. Шынымен де, бұл техникалық емес, шығармашылық мәселе. Режиссер-сценаристердің өзі қазақша ойлауға, түсінуге, жазуға тиіс. Сонда ғана кино қазақ психологиясына тереңдеп енетін болады. К. Смайыловтың тілімен айтқанда: «Қазақ киносы қазақ тілінде жасалуға тиіс. Өйткені, ол қазақтарды көрсетеді. Басқаша болуы мүмкін де емес қой. Бізде екі кемшілік, екі қиыр бар. Бірі – әлем киносы классиктерінің ұлтсыздық әдіс-тәсілдерін көріп, көшіріп алу, соған тікелей еліктеу, екіншісі – қазақтар туралы, солар үшін түсіреміз деп ескі сүрлеумен кету, отбасы, ошақ қасында қалу» [3, 10].

Сондай-ақ, Ә. Хайдаровтың бастауымен жасалған алғаш қазақ анимациясы қарлығашының ұшуына да К. Смайыловтың тигізген еңбегі зор.

Сексенінші жылдары кино өнерінің ғылыми саласы айтарлықтай ілгерілеп, сыншыл, ғылыми ой-пікірлердің дамуында үлкен серпіліс туындағаны байқалды. Сын жанрында мақала, талдау жұмыстары, бағалаушылық сипаты басым рецензиялар, шолу, хабар секілді түрлері дамып, кино сынының сипатын дамыта түсті. Газет, журнал беттерінде сын мақалаларының саны мен сапасы, белсенділігі артты. Сондай-ақ, соңғы жылдары қазақ кино сын өнері өркендеп, жан-жақты өсіп, жас сыншы мамандардың еңбектерінің сипатының өзіндік ерекшелігінен қазақ кино сын өнерінің дамуындағы талпыныстарды байқауға болады. Сонымен, қазақ кино ғылымында сын өнерінің өркендеу жолында біршама еңбектер жасалды. Әр қилы тарихи кезеңдерден өткен кино өнерінің жанрлық ерекшеліктерін, ғылыми тұрғыда талдап жазған ғалымдардың еңбектері, ашқан жаңалықтары, айтылған ой-пікірлері әр уақытта өз оқырмандарының көңілінен орын тауып қана қоймай, жас кинотанушылардың еңбек жолына себепші болатындары да сөзсіз.

Сонымен қатар, К. Смайылов тұсында қазақ кинотану ғылымына өзіндік ерекше ғылыми көзқарасымен келген ғалымдардың бірі – Р. Абдуллахатованы атап өткеніміз жөн. Сыншының еліміздің кино өнерін зерттеу жолында жасалған алғашқы тырнақалды еңбегі қазақ кино өнеріндегі әйелдер бейнесін ашуға арналса, кейінірек «Отан соғысына арналған қазақ фильмдеріндегі ерлік тақырыбы» атты ғылыми еңбегінде қазақ кино шығармаларының дидары мен жай-күйі, асқан асулары, алынбаған шындары, болашаққа деген жауапкершіліктері, уақыт шыңына орай идеялық көркем шығармалар жайында ой өрбітеді. Бұл уақытта түсірілген фильмдерді 1946-1953 жж. және 1954-1960 жж. деп екі кезеңге бөліп қарастырған. Сондай-ақ, автордың «Мұхтар Әуезов және кино» атты ғылыми еңбегінде әр шығарманы эстетикалық талдаумен қоса, өмірбаяндық әсерлі факторларды орынды қолдана білген. Әуезов шығармасындағы әйелдер бейнесін терең зерттеген автор бұл тұрғыда: «Әуезов әйелдерді толстойша да, түргеновше де көрген жоқ. Оның шығармаларында әйел тағдыры, тіпті бөлек, шынайы. Бәрінен бұрын оның әйелдері әлеуметтік тағдырға құрылған» [5, 91] деп, драматургтің әйел бейнесін ашудағы өзіндік ерекшелігін аша түседі. Әсіресе, «Райхан» фильміндегі бас кейіпкер Райхан бейнесіне өз бағасын бере отырып: «Райхан – қазақ экранындағы бойына адами құндылықтарды кеңінен сіңіріп, қоғамда жаңаша көзқарас орнатып, жаңа өмір бастауға ұмтылған әйелдердің топтамасын көрсеткен тұңғыш әйел бейнесі» [5, 88] дегенді айтады. Ал, Райхан бейнесіндегі Хадиша Бөкееваның актерлік ойынын талдай отырып: «Х. Бөкеева ойнаған Райхан – әлеуметтік ортада жаңа өмір бастап, бойына табиғатынан берілген қасиеттермен қатар, өзге де адами қасиеттерді ашуға ерік берген кейіпкер ретінде суреттелген. Қазақ әйелдеріне тән еңбекке деген жігерлігі мен бойындағы ұяңдығы өз үйлесімін орынды тапқан. Өмірдің жаңа белесіне қадам басуға ұмтылған жаңа кейіпкерге ескі көзқарастағы анасы да түсіністік танытып, қолдайтынын көрсетеді. Фильмдегі Райхан мен оның анасы сол кездегі әлеуметтік ортадағы әйел бейнесінің әлеуетін ашық көрсеткен» [5, 90] деген орынды пікірін қалдырды.

Жоғарыда атап өткен «серпілістің» бастамасында қазақ кинотану ғылымының «сын» саласының кәсіби тұрғыдан дамуына, өркендеп, қарыштауына атсалысып, өзіндік табиғаты мен ғылыми сипатына теориялық ізденіс жасап жүрген еліміздегі білікті маман – өнертану ғылымының кандидаты, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Б. Нөгербекті ерекше атауымыз шарт. Ол бүгінде қазақ кино сынының кәсіби сыншысы, өзінің ғылыми мектебін қалыптастырған көрнекті кинотанушы. Кинотанушы Б. Нөгербектің қазақ кино өнерінің дамуы барысындағы жазылған

сыни, сараптамалық еңбектері сөзімізге дәлел. Мысалы, классикалық туындылардың нақты тарихи уақытқа сыймай, өткен мен бүгінгінің арасын еркін жалғап жыл озған сайын бүкіл адамзаттық мәдени контексте рухани маңызының арта түсетінін сыншы өзінің сыни мақалаларында ерекше мән береді. Жазушы М. Әуезовтің «Абай жолы» романы осы қатардағы туындыларға жататынын жақсы білетін қалың жұртышылықтың «Абай» фильмін асыға күтуі де осы себептерден заңды еді. Бұл тұрғыда сыншы Б. Нөгербектің қазақтың данышпаны, кемеңгер Абай бейнесін М. Әуезовтің «Абай жолы» романы желісі бойынша киноэкранға шығарған А. Әмірқұловтың аталмыш фильміне жазылған «Абай» біз күткен фильм бе?» («Қазақ әдебиеті» газеті №33, 12 желтоқсан, 1995 ж.) атты мақаласы интеллектуалдық сипаттағы сыни талдаудың жоғары түріне жатады. Олай дейтініміз, мақалада: «Әдеби сценарийде «Абайдың жастық шағы» деп аталған туынды экранға әрі қысқа, әрі көп мағына сыйғызардай «Абай» деген атпен шықты. Кинотуындыны көре отырып, көкейге ұялаған ой мынадай: «Абайды» әртүрлі көзқарас жүйесіне салып пікір түюге болады. Сондықтан да «Абай жолы» роман-эпопеясына жақсы таныс көрерменнің пікірі бір бөлек, роман туралы, мүмкін, тіпті Абай туралы толымды хабары жоқ көрерменнің пікірі және бір бөлек. Ал экранда кейіпкер жасаудың кинематографтық дәстүрлерін жақсы білетін көрермен, тіпті өзгеше пікір-көзқараста қалады. Енді осы көзқарастардың әрқайсысының нобайын қарастырып көрейік» деп сабақтаған сыншы үш түрлі көзқарасты анықтайды. Сондай-ақ, автор үш түрлі көзқарас арқылы киноның сапасын анықтайды. Біріншісі – «Абай жолы» роман-эпопеясын оқып, тоқыған, жетік білетін адамның көзқарасы. Екіншісі – жазушы М. Әуезов шығармасын оқымаған көрерменнің көзқарасы. Үшіншісі – кинематографтық көзқарас, маманның көзқарасы. Бұл үш көзқарас арқылы – тұтас қазақ кино өнімінің сапасына талдау жасаған. Сыншы фильмді асырып сынап та, мақтап та әуре болмайды. Тек «мақтамен бауыздау» әдісін тиімді пайдаланған. «Фильмнің еуропалық стандарттармен монтаждалуы кинематографтық баяндауда түсінбеушіліктер тудырады: француздықтар монтаждаған фильмде көптеген эпизодтар мен сахналардың не басталуы немесе аяқталуы, логикалық байланыстары жоқ. Мұның бәрі жинақтала келе фильмнің ортасына қарай драматургиялық қуат-қарқынды бәсеңдетіп, көрерменнің фильмге деген ықыласын кемітеді» немесе «Фильмнің сценарлық қисын-жолдары ап-анық та түсінікті. Бірақ фильмнің финалында қасиетті орда-мешіттің орнына әлі салынып бітпеген мешіттің қарабайыр бутафоралық декорациясын көргенде көңіл құлазиды. Үлкен істі соңына дейін логикалық қисынға, келісім-үйлесімге жеткізе алмайтынымызға

ішің ашиды» деген екі пікірден-ақ, сыншының кәсіби дәрежесін және оның өз саласының білгірі екенін бағамдайсыз.

Сыншы қазақ киносының болашағына алаңдайды. Экранға шығар кино өнімнің сапалы болғанын қалайды. Мәселен, «Абай» фильмі жайындағы мақаласында: «...Шын жүректен шынайы көңілден шыққан бұл пікірлер дұрыс қабылданар деп ойлаймын. Өйткені, қазір жас режиссерлер де, атақ-даңқы жер жаратын режиссерлер де тарихи тұлғаларымыз, мысалы, Абылай, Құрманғазы, Райымбек, тағы басқалар туралы фильмдерге жобаларын дайындап, жұмысқа кірісуге ынтық болып-ақ жүр. Ал тарихи фильмдер дәл осы «Абай» фильмінің «жолымен» кете берсе нәтижесі қандай болмақ? Қандай фильмдер көреміз онда? Мерейтойлық даталарға арнап түсірілген есеп фильмдерді ме? Немесе ешкім көруге қызықпайтын, не залда оншақты адам ғана отыратын фильмдерді ме? Әлде мақсат шетелдік кинофестивальдерде бір рет қана көрсетілетін фильмдер түсіру ме? Әзірге жауап жоқ...» [2] деп түйіндейді. Ал, «Абай әндері және қазақ киносы» мақаласындағы басты ерекшелік зерттеушінің киноценарий мен әдеби нұсқасының арасындағы айырмашылықтарды арнайы мысалдар келтіре отырып талдауында болды. Зерттеуші Б. Нөгербек әдеби нұсқасындағы әр кейіпкердің бейнесін ашудағы драматург сөздерінің экранда басқа өзгеріске ұшырағанына қынжылады. «Қаралы сұлу», «Көксерек» фильмдерін де сыншы өз тарапынан тыс қалдырмады. Сол себепті қазақ киносындағы кинотанушының ерекше кәсіби сыни жұмыстары әр кез жоғары бағаланып, құндылығын күн өткен сайын арттыра беретіні сөзсіз. Салмақты да, салиқалы тұжырымдары қашан да өз орнын табуда. Бір кино өнімнің қателігі – келесі жолы жарыққа шығар фильмге сабақ болуы тиіс дегенді меңзейді. Автор қарапайым арифметикалық есептің амалы сияқты, режиссерлерге қарапайым ғана талап қойып отыр. Сыншы – сөздің әділін айтар қорғаушы да бола алады, сөздің шешімін қояр сот та бола алады. Сонымен қатар, сыншы көңілі толмаған кино өнімді айыптай да алады. Біз, сыншы, кинотанушы Б. Нөгербектің әрбір мақаласынан осыны аңғарамыз. Бұл – сыншының сыншы ретіндегі өзіндік биіктігі.

Кинотанушы Б. Нөгербек «Арзанқол киноның дәурені жүріп тұр...» атты «Алтын Орда» (22 желтоқсан, 2006 ж.) газетіне берген сұхбатында бүгінгі қазақ және әлем кинотуындылардың сапасы жайында толымды пікір, ұтымды ой айтқан. Мысалы, «... ал енді «Гладиатор», «Соңғы самурай» өте үздік шыққан фильмдер. Және бұл фильмдер – өзіндік мақсатпен түсірілген туындылар. Біз де соған ұмтылдық, бірақ, жете алмай қалдық. Ол олқылықтың орнын «Көшпенділер» толтыруы керек еді, өкінішке орай ойдағыдай

шықпады. Бұл фильмде көшпенділердің бейнесі жоқ. Көшпенді деген кім, ол жанағы самурайдан, өйтпесе, американдық ковбойдан несімен ерекшеленеді? Осы жағы ескерілмей қалды. Осы бейнені ашқанда ұлттық сипаты көбірек болар еді де, сол жанрдағы жаңалық ретінде қабылданатын еді. Менің жеке пікірім, біз «Көшпенділерде» тек американдық модельдің ықпалынан шыға алмай қалдық» [6, 10] деген.

Сөзіміздің барысында айтып өткеніміздей киносыншы Б. Нөгербек ұлттық киноның «болашағына» алаңдайды. Сөзімізге: «...кинофестивальдер керек. Біріншіден, режиссерлер танымал болады. Туындыларының жарыққа шығуына жол ашылады. Қазір «Шәкен жұлдыздарында» жүлде алған фильмдер Италияда, тағы басқа да елдерде көрсетіліп жатыр. Оның бір жақсы жері, әлемдік кинонарықтағы белгілі продюсерлердің назарын аударады. Сондықтан фестивальдердің артықшылығы жоқ. Соңғы екі-үш жыл көлемінде өтіп жатқан «Шәкен жұлдыздары», «Еуразия» фестивальдерінде бұрын біз танып, білмеген елдердің кинолары көрсетіле бастады» деген пікірі дәлел бола алады. Киноның «болашағы» дегеніміз – фестиваль ұйымдастыру. Фестиваль – кино нарығына арналған үлкен жәрмеңке. Әр ел өзінің «үздік» деген киносын қазылар мен сарапшылар назарына ұсынады, режиссерлер жиналып, қарап, тамашалайды. Бастысы – кино өнімнің өсу деңгейі таразы басына түседі. Біздің қазақ кино нарығына осындай ірі фестивальдер керек екенін, оның маңыздылығы мен пайдасы автордың да назарынан тыс қалмаған.

Сондай-ақ, кинотанушы Б. Нөгербектің қаламынан туындаған «Біз көріп жүрген фильмдер немесе бүгінгі көрермен талғамы қандай?» («Парасат» журналы, №2, 2007 ж.) деп аталатын сыни мақаласында тек кино фильм мәселесі ғана емес, сонымен қатар, кино нарық, прокат, кино фильмдердің насихатталу жарнамасы, кинотеатрлардың жағдайы, жекеменшік және мемлекеттік кинотеатрлар, «Қазақфильм» мекемесінің тағдыры, жекеменшік кинотеатрлардағы «атыс», «шабыс» сияқты лаңкестік желі бойынша түсірілген «ұсқынсыз» кинолардың көрсетілімге енуі, кинодраматургтердің хал-ахуалы жеке-жеке көтеріледі. Автор ойын «кино туралы арнайы заң» шығару керек деп топшылайды. Ал, «Біздің режиссерлер бір киномен бәрін жеткізгісі келеді... жеңіл жанрдағы фильмге барғысы келмейтіні де сол...» атты («Айқын» №17, 28 қаңтар, 2005 ж.) сұхбаты мен «Бізде жанбай жатып сөнетін «жұлдыздар» көп...» деген «Жас қазақ үні» (№19 (444) 2010 ж.) атты сұхбаттарының көтеріп тұрған жүгі ауыр, сапалы ойлардың жиынтығы. Мысалы, «Бізде фильмдер тапсырыспен белгілі тұлғалардың мерейтойына байланысты ғана түсіріледі. Мәселен – «Абай», «Жамбыл». Ол фильмдердің қандай деңгейде шыққаны

бізге мәлім. Тапсырыспен түсірілген басқа фильмдердің жайы да мәз емес. Мысалы үшін, «Көшпенділер» фильмін түсіргенде де қате жібердік. Абылай хан туралы тарихи фильм түсіруді мақсат еттік те, оның формасын коммерциалық, продюсерлік киноға айналдырып жібердік. Ал, продюсерлік киноның сюжеті жеңіл, тілі болуы қажет. Сонымен қатар, продюсерлік киноның – голливудтық үлгіге сай, өзіндік шаблондары бар. Біз бір оқпен екі қоянды атамыз деп жүріп, шын мәнінде, екі қайықтың басын ұстаған адамның күйін кештік, ақыры. Өйткені, онда Абылай ханның өмірбаяны мүлдем қозғалмаған» [6, 7] деп, сынға алады.

Сыншы Б. Нөгербек: «Қазір жекеменшік студиялар дамып келе жатыр. Ақан Сатаевтың «Рэкетиры», «Ағайынды», «Адасқан» сияқты фильмдерінің деңгейі өте жоғары екенін айта кеткеніміз жөн» [6, 7] деп, Тәуелсіздіктің екінші онжылдығында түсірілген киноларға жақсы баға берсе, енді бірде: «Ең бастысы – біз киноны қалыпты жүйе, яки, өндіріс ретінде қарастыруымыз керек. Ол үшін – кино шығарылу керек, оны көрсететін прокат болу керек. Үкімет киноға ақша бөледі, бірақ, мемлекеттің өзінің прокаты жоқ. Барлық кинотеатрлар жекеменшік. Олар көптеп қаржы түсіру үшін голливудтық киноларды көрсетуге тырысады. Өйткені, жекеменшік кинотеатрлардың көпшілігінің өзіндік қаржылық саясаты бар» деп, кино нарықтың мәселелерін көтереді.

Б. Нөгербек – кино өніміне жанашыр, тілеулес маман. Ол – қазақ киносының тұғыры биік, оқ бойы озық болғанын қалайды және өзінің шәкірттерін сапалы маман болуларына үгіттейді. Мысалға, кинотанушы: «Біздің кинематографиямыз әлі жас. Жаңа ғана дамып келе жатырмыз. Кәсіби шеберлікке келетін болсақ, бізде арнайы киноактерлар дайындалмайды. Кеңес заманында кинематография институтында, режиссерлер актерлік шеберханасында дәріс оқыған. Мысалы, бізге қазіргі таңда Ресейдің Сергей Герасимов, Сергей Соловьев сияқты белгілі кинорежиссер-ұстаздардың тәжірибесі жетіспейді. Олар өз студенттерін фильм түсіру үрдісіне тікелей актер, суретші, оператор ретінде қатыстырып отырған. Бұл тәжірибе осы күнге дейін зор жемісін беріп келеді. Осы тұрғыда мамандар дайындау мәселесін біз де жетілдіре түсуіміз қажет» деп, кинотану ғылымындағы тұтас мәселені де тілге тиек етеді. Шындығында, Қазақстандағы кинотану ғылымындағы аса күрделі мәселе – маман даярлау, оның шеберлігі. Өйткені, теория мен тәжірибе қатар жүруі керек екені ғалымның әрбір мақаласында айтылады.

Сыншы, ғалымның «Көшпенділер» – «nomad» кімге арналған фильм?» мақаласы – бір ғана фильм арқылы тұтас қазақ кино өнерінің бүгінгі сикын ашып береді. Көлемді еңбек. Толғамды еңбек. Жанайқай зар. Зар дейтініміз – «Бұл киножоба миллиондаған

шетел көрермендеріне біздің тарихымызды да, дүниетанымызды да жеткізбейді. Фильмді қарап жапон самурайынан немесе еуропалық рыцарьдан көшпелінің айырмашылығы неде екенін білмейсіз. Ал, жоба авторы Рүстем Ибрагимов айтқандай, оның мақсаты көшпелі – номадтың кинобейнесін жасау еді ғой. Өкінішке орай, мен экраннан Мансұрды (Абылайды) ғана емес, адамзат тарихындағы маңызды рөл атқарған, әлемге көшпелі өркениетті әкелген номадтың авторлар уәде еткендей жалпыланған бейнесін де көре алмадым» [7, 8] деуі. Міне, көрдіңіз бе, «Көшпенділер» фильмі – тұтас қазақ елінің тарихын көрсетуі керек еді, бірақ, фильм көрсетуге де тырыспады. Автор мақаласында «неден ұттық?», «неден ұтылды?» деп, өз ойын былайша қорытады: «Өкінішке орай, «Көшпенділер» мерейтойларға арналған «Абай», «Жамбылдың жастық шағы» сынды «тапсырысты» фильмдердің сәтсіз қатарын толықтырды» [6, 9] деп өкінсе, «Сөз жоқ, «Номад» киножобасы «Қазақфильм» киностудиясының техникалық жетілдірілуіне ықпал етті. Авторлардың сендіруінше, бұл мақсатқа 5 миллион доллар жұмсалды. Рас болса, жобада қолданылған кинотехника, салынған декорация өзге де фильмдерде қолданылса игі еді» [6, 9] деп, «ұтқанымызды» ұлықтайды. Осы орайда, «Көшпенділердің» декорациясының «Жау жүрек мың бала» фильмінің декорациясына «шапағаты» тигізгенін айта кету жөн болар.

Сыншы Б. Нөгербектің қазақ кино өнерінің сынын қалыптастыру, жандандыру мақсатында көлемді мақалалар жазғанын аңғардық. Соның әрбірін алып қарасаңыз, әрқайсысының мазмұны мен идеялық ерекшелігі, көтеріп отырған тақырыбының ерекшелігі, оны жетік білуі – таңқалдырарлық жайт. Мысалға, режиссер С. Нарымбетовтің «Көзімнің қарасы» фильмі туралы жазылған «Балалықпен қоштасу» («Қазақ әдебиеті», №30, 29 шілде, 1994 ж.), «Өнер өкілдері өкпелі...» («Егемен Қазақстан», №98, 16 мамыр, 2001 ж.) мақалаларында Отандық кино өнерінің дамуы, нарықтық-экономикалық замандағы хал-жағдайы, нарықтың тікелей кино өндіріске тигізген әсері жайында түрлі мәселелер көтереді. Әрбір мақаласын оқып шықсаңыз, сыншы Б. Нөгербектің уақыттың ахуалын бағамдай отырып, сараптама жасағанын аңғарамыз. Ол заңды да. Сыншы – болашақты болжайды, өткенді саралайды, бүгінгіні бағамдайды.

«Шәкен аға «кино – елдің төлқұжаты» деп түсінді» («Аңыз адам» журналы, №13, 2011 ж.), «Шәкен жұлдыздарының» ең алғашқы форматы менің көңіліме көбірек қонады...» («Айқын» газеті, №117, 17 қыркүйек, 2005 ж.), «Ресейден актер шақыру – құлдық сананың көрінісі» («Халық сөзі» газеті, №20, 15 наурыз, 2011 ж.) атты сұхбаттарында айтылған ойларының өзі – құнды,

ерекше, тартымды. Әрбір болашақ кино сыншысы болғысы келетін маманға сыншы Б.Нөгербектің сыни бағыттағы мақалалары – кино сынының кәсіби «әліппесі» боларлық дүние екенін айта кеткеніміз әбден орынды. Біз сыншы Б. Нөгербектің сыни мақалалары мен сын-зерттеу еңбектерін – қазақ кино сынының дамуына қосылған үлес деп білеміз. Сондықтан, ол – қашан да болсын, қай уақытта болсын өзінің ұстаз ретіндегі ең биік межедегі орнында тұрады және тұра бермек.

Қазақ кәсіби кино сынының қалыптасуына үлес қосқан К. Айнағұлова, Қ. Әлімбаева, Р. Оспанова, Г. Әбікеева сынды кинотанушы мамандарды да ерекше атап өтуіміз шарт. Десек те, олардың еңбектерінде қазақ кино сынына арналған ой-пікірлерден гөрі, киноның тарихы, оның жанрлық түрлерінің дамуы жайындағы айтылған пікірлері басымырақ болды. Олардың қазақ киносының тарихын қалыптастырудағы еңбектері турасында алдағы тарауда кеңінен тоқталатын боламыз.

Сонымен, қазақ кино ғылымындағы сын өнерінің өркендеу жолында біршама еңбектер жасалды. Әр қилы тарихи кезеңдерден өткен кино өнерінің жанрлық ерекшеліктерін ғылыми тұрғыда талдап жазған ғалымдардың зерттеулері, ашқан жаңалықтары, айтылған ой-пікірлері әр уақытта өз оқырмандарының көңілінен орын тауып қана қоймай, жас кинотанушылардың еңбек жолына да себепші бола білді. Соңғы жылдардағы жас сыншы мамандардың сын саласына байланысты жазған зерттеу еңбектерін бағамдасақ, оның өркендеп, жан-жақты өсіп, қазақ кино сын өнерінің дамуындағы талпыныстарын, құлшыныстарын ерекше байқауға болады. Осы тұрғыдан кинотанушы Н. Мұқышева, Г. Наурызбекова, Г. Мұрсалимова, И. Смайлова, Г. Көбек, Б. Нөгербек, А. Айдарова, М. Ергебеков, Ж. Ташимовтар, яғни Тәуелсіздік жылдарындағы «Кинотану» мамандығының түлектері кәсіби сынның дамуына бүгінде өз септіктерін тигізіп жүрген білікті мамандар деп айтуға негіз бар.

Әдебиеттер:

1. Смайылов К. Қазақ киносының қайраткері // Кино, жылдар, ойлар. – Алматы: Өнер. – 1983. – 160 б.
2. Тарази Ә. Тәж // Дән мен қауыз. VII том. – Астана: Фоллиант, 2013
3. Смайылов К. Қазақ киносы. – III том. – Алматы: «Қазығұрт», 2004
4. Сан қырлы тұлға. Камал Смайлов туралы естеліктер. Құрастырғандар: Н.Н. Шманова, Б.Р. Нөгербек. – Алматы, 2012. – 384 б.
5. Абуллахатова Р. К вопросу создания женских образов в казахских фильмах. – Алматы: Изв.АН КазССР. Сер.Общ.Наук. – 1969. – № 1.
6. Нөгербек Б. «Арзанқол киноның дәурені жүріп тұр...» // «Алтын Орда». – 2006. – 22 желтоқсан.
7. Нөгербек Б. Көшпенділер» – «nomad» кімге арналған фильм? // «Ақжол-Қазақстан». – 2016. – 12 тамыз.

FTAХР 18.67.09

А. Ч. Намазбекова¹¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)**ШӘКЕН АЙМАНОВ - АКТЕРЛІК КИНОНЫҢ НЕГІЗІН ҚАЛАУШЫ****«Өз өнерінде қанша көп ізденсең, соншама өмір тереңдігін ашасың, шың басына қаншама биік көтерілсең, сонша да дүниенің кеңдігін байқайсың...»****Ш. Айманов****Аннотация**

Мақалада қазақ киносының негізін қалаушы, тұңғыш режиссер - Шәкен Аймановтың шығармашылығы жайлы баяндалады. Шәкен Аймановтың өнердегі негізгі мақсаты – актерлік саланы дамыту болған. Бойында тұнып тұрған таланты мен жаңашыл ізденісінің нәтижесінде Айманов – театр актерлігінен – киноға, театр режиссурасынан – кинорежиссураға бет бұрып, егіз өнердің қос ағымында қатар алып жүреді. Осындай ізденістерінің нәтижесінде – қазақ кино өнерінің тууына тікелей себепкер болған тұңғыш кинорежиссер ретінде тарихта аты қалды. Ш. Айманов – қазақ киносында алғашқы ұлттық кино тарихын қалыптастырған хас тұлға. Ол өз фильмдерінде – ұлттық бейнелер қазақ қариясын, анасын, батырларының бейнесін суреткер ретінде шебер жасай алды

Тірек сөздер: фильм, кино, театр, актер, режиссер, бейне, оператор, композитор, кинотану, роль.

А. Ч. Намазбекова¹¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)**ШАКЕН АЙМАНОВ – ОСНОВАТЕЛЬ АКТЕРСКОГО КИНО****Аннотация**

В статье говорится о творчестве Шакена Айманова – основателя казахского кино, первом режиссере. Основной целью Шакена Айманова в искусстве было развитие актерской сферы. Благодаря своему таланту и поиску новизны Айманов перешел из актерства театра в кино, из режиссуры театра в кинорежиссуру и мастерски владел двумя искусствами. В результате таких поисков его имя осталось в истории как первый кинорежиссер, который поспособствовал основанию искусства казахского кино. Ш. Айманов – личность, которая основала первую историю национального кино в казахском кино. В своих фильмах он сумел мастерски создать национальные образы казахского старейшины, матери, батыров как художник.

Ключевые слова: фильм, кино, театр, актер, режиссер, образ, оператор, композитор, киноведение, роль.

A.Ch. Namazbekova¹

*¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)*

SHAKEN AIMANOV - FOUNDER OF ACTING

Annotation

The article talks about the work of Shaken Aimanov - the founder of Kazakh cinema, the first director. The main goal of Shaken Aimanov in art was the development of the acting sphere. Thanks to his talent and the search for novelty, Aimanov moved from theater to film acting, from directing the theater to filmmaking and masterfully managed two arts. As a result of such searches, his name remained in history as the first film director who contributed to the founding of the art of Kazakh cinema. Sh. Aimanov is a person who founded the first history of national cinema in Kazakh cinema. In his films, he managed to masterfully create national images of the Kazakh elder, mother, batyrs as an artist.

Keywords: *film, cinema, theater, actor, director, image, cameraman, composer, cinematography, role.*

Шәкен Айманов – қазақ кино өнерінің негізін қалаған тұңғыш режиссер. Қазақ өнеріне алғаш әуесқойлық қызығушылықпен келген Шәкен Айманов алғашқы қадамын ауылдағы клубтар мен мектеп өміріндегі шағын сахналардан бастаған. Бертін келе соғыс жылдары қазақ жеріне аударылған орыс киногогерлері мен шығармашыл топтардың тікелей әсерімен қазақ театр өнерін меңгерген өнерпаз, киноөнеріне де өз үлесін қоса бастайды. Шәкен Аймановтың өнердегі негізгі мақсаты – актерлік саланы дамыту болған. Бойында тұнып тұрған таланты мен жаңашыл ізденісінің нәтижесінде Айманов – театр актерлігінен – киноға, театр режиссурасынан – кинорежиссураға бет бұрып, егіз өнердің қос ағымында қатар алып жүреді. Осындай ізденістерінің нәтижесінде – қазақ кино өнерінің тууына тікелей себепкер болған, тұңғыш кинорежиссер.

1954 жылы жарық көрген «Махаббат туралы аңыз» фильмі - ұлттық режиссураның алғашқы қарлығашы. Ш. Айманов - кино саласында да ұлттық ұстанымдарын шебер пайдалана білді. «Махаббат туралы аңыз» 1954 ж, «Дала қызы» 1954 ж, (К. Гаккельмен бірге), «Біз осында тұрамыз» 1957 ж, «Біздің сүйікті дәрігер» 1957 ж, «Бір ауданда» 1960 ж, «Ән шақырады» 1961 ж, «Жол торабы» 1963 ж, «Алдар Көсе» 1964 ж, «Атамекен» 1966 ж, «Тақиялы періште» 1968 ж, «Атаманның ақыры» 1970 жылдары түсірген фильмдері қазақ кино өнеріне көркемдік төлтумалық дарытқан өміршең туындылар.

Шәкен Аймановтың шығармашылық өсу жолы қазақ киносының басты кезеңдерімен тұтастықта қарастырылады. Кеңес

кезеңі киносының көпұлттық киносы тарихынан режиссура шеберлігіне сатылай келген Шәкен Айманов өзінің үздік туындылары арқылы қазақ ұлттық кинорежиссура мектебін қалыптастырды. Жалпы 1960-1970 жылдар қазақ киносының тарихында «алтын дәуір» болып саналады. Себебі бұл кезде Ш. Айманов сияқты талантты режиссерлардың ірі мектебі болды. Тарихи биографиялық, комедия, балаларға арналған фильмдер мен жанрлық жаңарудың, актерлік өнердің кәсіби мектебі де қалыптасқан кез болды.

Ш. Айманов фильмдері арқылы ашылған қазақ киносының дарынды актерлары: Елубай Өмірзақов («Атамекен» - қарт), Әмина Өмірзақова («Тақиялы періште» - Тана ана), Нұрмұхан Жантурин («Атаманның ақыры» - полковник Абылайханов), Зәмзәгүл Шәріпова («Дала қызы»), Асанәлі Әшімов («Бір ауданда», «Атаманның ақыры» - Қасымхан), Фарида Шәріпова («Жол торабы»), Бибігүл Төлегенова – («Дала қызы», «Біздің сүйікті дәрігер», «Тақиялы періште»), Ермек Серкебаев – «Біздің сүйікті дәрігер», «Тақиялы періште», Мұрат Ахмадиев - «Атамекен», «Тақиялы періште» фильмдеріндегі эпизодтық рөлдері.

1964 жылы жарық көрген «Алдар Көсе» фильмінде бас кейіпкер Алдар Көсені актер, фильмнің қоюшы режиссері Ш. Айманов өзі сомдады. Айманов қазақ театрының сахнасында кесек-кесек рольдерді сомдаса, оның кинода да актерлік ерекшелігі болды. Ұлы Ч. Чаплин жасаған комедия көбіне пантомимаға негізделсе, Аймановтың Алдар Көсесі қарапайым ғана қазақы қалжың мен ұлттық болмысқа құрылған. Актер ойыны қалың көрермен ойына сінді, себебі Айманов жасаған ерекшелік – қазаққа тән табиғи нәрсе, ұлттық күлкі болды.

«Алдар» деген біздің ұғымымызда көрінген күлкі қылатын, сайқымазақ болып қалыптасып кеткен. Бірақ шын мәнісінде олай емес. «Алдар» деген Алланың бір аты. Теңсіздің кегін алып берген, біреудің есесін қайтарған, озбырды тәубасына келтірген, жоқты бар бар қылуға тырысқан жан.

«Алдар Көсе» - XI ғасырда пайда болған аңыз. Ол екі халықта – қазақ пен түрікте ғана бар. Ш. Айманов осы теріс түсінікті түзетті. Сайқымазақ Алдардан үлкен ақылды шығарды. Трагедия жасады». [1, 3] – деді драматург Қалихан Ысқақ.

1966 жылы түсірілген «Атамекен» картинасының орны тіптен бөлек. Актер Елубай Өмірзақовтың сомдауындағы қария соғыс біткеннен бір жылдан соң немересімен Ленинград түбіндегі ауылға жерленген солдат ұлының мүрдесін туған жеріне, қазақ даласына алып келіп жерлеу үшін сапарға шығады. Алайда онда жеткен соң

олар біріне ұл, біріне әке азаматтың зиратта әскери жолдастарымен бірге жерленгенін білген соң ойларынан қайтады. Өйткені, қаза тапқандарды бүкіл халыққа ортақ қайғы мен бүкілхалықтық ерлік мәңгілікке туыстырған. Сол уақытта саясаттың қысымына қарамастан, экранда Аллаға бес уақыт құлшылық ететін қария бейнесін суреттеуі, автор мен режиссердің кеңес заманы тұсындағы өз еліне, ата-бабасына деген сенімін жоғалтпаған жандардың азаматтық борышы деп қабылдадық. Фильмдегі бас кейіпкер қарияны сомдаушы актер – Елубай Өмірзақов өз кейіпкерінің бейнесін ашуда – қазақ қарияларының ұлттық болмысын жан-жақты суреттеген.

«Ш. Айманов «Атамекен» фильмі арқылы көрерменді патриоттық сезімге тәрбиелеуді мақсат тұтса, келесі туындысы «Тақиялы періште» фильмін барша көрерменге арнап түсірді.

Киношығарманың оқиға желісі – ауылда тұратын ананың қаладағы салт басты ұлына келіп, соған қалыңдық іздейтіні. Ұлының өзі епелейсіз, ұялшақ. Содан да қыздарға барып, батып сөйлесе алмайды. «Бұлай болмайды» деп шешесі іске кіріседі. Талай қызықты, күлкілі оқиғалар болады. Александр Зацепин жазған жан тербейтін әуезді саздар, Марк Беркович жарқыратып – жалқындатып түсірген Алматының, Алатаудың ғажап көркем көріністері – бәрі тамаша! Басты рөлдегі Әмина Өмірзақова да ғажап! Комедияға сусап отырған жұрт оны жылы қарсы алды.

«Өзім және өнерім туралы» деген кітабында Шәкен ертеректе түсірілген «Біздің сүйікті дәрігер» және жаңа ғана біткен «Тақиялы періште» кинокомедияларын талдай – бағалай келіп, олардың режиссерлік, актерлік, операторлық, музыкалық, бейнелеу жақтарының жоғары, мықты болғандықтарын айтады да «бұлардың ең осал жері – сценарий еді» деп тоқталады. Жалпы оқиға желісінің жеңілдеу болғанын, әрекет – қимылдардың кездейсоқтау көрінетінін айтып, тағы да біткен істен мін тауып тұрады. Дегенмен, оларға сонша еңбек кетіргеніне еш өкінбейтінін айтады. Өз сөзінің қорытындысында: «Киноны бар халық – ерлер де, әйелдер де біледі, білгесін сынайды» - деген [2, 72].

Қазақ киносында ана бейнесімен танылған талант иесі – Ә. Өмірзақованың шығармашылық жолында жарқ еткен рөлінің бірі Ш. Аймановтың «Тақиялы періште» фильміндегі Тана бейнесі. Әмина Өмірзақова қазақ театр және кино өнерінің алғашқы негізін қалаушылардың бірі. Ә. Өмірзақова өзінің бір естелігінде: «киноөнеріндегі режиссер А.Карпыковтың «Ана туралы аңыз» фильміндегі басты рольден кейін, күндердің бірінде Шәкен әзілдей тұрып, мен үшін комедиялық роль жазылып жатқанын айтты.

Содан кейін ойын – қалжыңсыз «Тақиялы періште» туындысының сценарийімен танысып шығуды ұсынды. Бұл мені қуантты, әрі қобалжытты, өйткені комедиялық ролдье ойнап көрмеп едім. Шәкең көңілімді демеп, «сен сан алуан типаждар жасауға жаралғансың» [3, 61] - деп күлді. Осы тұрғыдан сипаттар болсақ Ш. Аймановтың өз фильмдеріндегі кейіпкерлерге актерді тағайындауда аса бір ұқыптылық пен көрегендік қасиетін шебер қолданғанын байқаймыз. Осы ұтымдылығын «Тақиялы періште» фильміндегі көрерменді баурайтын нәрсенің біріншісі комедияға тән табиғилық болса, екіншісі – сол әзіл-қалжыңды бермен қарай жеткізуші актерлік шеберліктің мықтылығы болды. Ә. Өмірзақованың керемет сомдауындағы Тана жеңгей, сүйікті ана бейнесі сол уақытта көрерменге қажет болғаннан туған кейіпкер. Ауылдан қалаға келген Тана ана баласы Тайлақтың бойдақтығына төзбей, «ер бала жалғыз тұра алмайды, оның қасында қолдаушы-анасы, және сүйікті әйелі болу керек» -деген ұранмен қала ішінде келін іздеп, баласына жеңгетай болады. Бірақ, анасының таңдауындағы қыздарға көңілі толмаған Тайлақ жар болатын сүйіктісін, өзі іздеп табады. Баласына жар іздеймін деген Тана апай өзінің алғашқы махаббатымен бірнеше жылдан соң кездеседі. Ол ғашығы Тайлақтың болашақ жары Айшаның әкесі – Тайыр еді. Шытырман оқиғалар мен естеліктерге арналған фильмнің соңы сәтті кездесу, қос тойдың қуанышымен аяқталады. Бодандықтың құрсауындағы түрлі ұлттар араласқан кеңестік кезеңде туса да, фильмдегі Тайлақ пен Тана – ұлттық шеберханадан туған бейнелер.

«Тақиялы періштедегі» актриса ойнаған Тана ролі көпшілікке Тайлақтың анасы ретінде есте қалып, әрі қалың жұртшылықтың махаббатына әлі күнге дейін бөленіп келе жатқан фильм.

1970 жылы жарық көрген «Атаманның ақыры» атты детективінде – Н. Жантурин, А. Әшімов, Н. Ықтымбаев сынды қазақ киносының жарық жұлдыздары бас қосқан кезекті фильм. Фильм жиырмасыншы ғасырдың 20-шы жылдары аумалы да төкпелі заманының дүрбелеңіндегі Қазақстандағы оқиғаны қамтиды. Оқиға өмірден алынған болса да, басты назарын Ш.Айманов тарихи факті оқиға желісіне емес, керісінше, сол замандағы адамдар санасына, олардың бір-біріне деген қарым – қатынасына аударады. «Әр ойдың – замысельдің басында автормен бірге бірден болашақ режиссер тұрса, ол ой «жетім» қалмай іске асып, қайтсе де фильмге айналатынын кино өнерінің тарихы талай дәлелдеген. Бұл жолы «Атаманның ақыры» ой – идеясының басында Шәкеннің өзі болды. «Атамекен» мен «Тақиялы періштеден» кейін ол енді әрі жұрт қызыға, құмарта көретін, әрі

мағна – мазмұны салмақты бір келелі де күрделі дүние жасасам деп ойланып жүрген. Шәкеннің жіті көзі осы материалдан сондай фильм шығатынын бірден көрді.

Жалпы, актерлер құрамын Шәкен өте жақсы іріктеген. Ең залым да, ең арам Ионаның ролінде белгілі артист В. Иванов (авторлар сол Ионаны да біз осылай елестеткен едәк дейді кейін), Кривенко ролін тамаша артист В. Гусев, орындады. Ол бұрын да Шәкеннің фильмдеріне талай түскен. В. Авдюшко мен Ю. Саранцев милиция бөлімінің бастығы Суворин мен сол бөлімнің қызметкері ролін атқарды. Абылайханов ролінде белгілі актер Н. Жантурин өзін – өзі тағы бір көрсетті. Қосалқы, көмекші рольдерді атқарушы актерлер де ансамбльге біртұтас еніп, жарасып тұр» - деген пікірін, осы киноның шығуына тікелей қатысқан кино тарихшы К.Смаилов. [2, 44]

Қазақ киноөнерін дамытуда орыстың кәсіби мамандарымен шығармашыл байланыста бола отырып, ұлттық кино мен қазақ актерлік мектептің негізін қалауда Ш. Айманов осындай ұтымды қызметтерді атқарды.

«Атаманның ақыры» – ұлы режиссердің соңғы да соқталы жұмысы болды. Кезінде Кеңес Одағындағы киномамандардың назарына ерекше ілінген туынды Айманов шығармашылығының ең шарықтау кезеңіндегі өткір сюжетті, фильмдегі актерлік құрамның шебер іріктелген ансамблі бар көркем деңгейдегі кинотуынды болды. Өз уақытында аталмыш фильм қоғам қайраткері Д. Қонаевтың тікелей тапсырмасымен дүниеге келген еді.

Шәкен Айманов – актер ретінде алдымен кейіпкерінің жан дүниесін ашуға және соған лайықты ұтымды әрекет қимылдар жасау шеберлігімен ерекшеленсе, режиссер ретінде шығармаға көркемдік идеялық мазмұнын дарытуға, ұлттық ерекшеліктердің бояуын қанық етуге, заман мен қоғам туралы философиялық ой толғам жасауға айрықша мән бере білетін дарынды суреткер. Қазақ киноэкранында Ш. Айманов әр түрлі кейіпкерлер бейнесінің тұтастай галереясын жасауда бірнеше актерларды тұлға етіп қалыптастырды. Ағайынды Ғабдуллиндер, Е. Серкебаев, Б. Төлегенова сынды опера және эстрада жұлдыздарына өнерін экранда да актерлік мүмкіндіктерін көрсетуге жол ашты.

Режиссердың оператормен, композитормен, суретшімен жұмыс жасау ерекшелігінің де басым екенін фильмдеріндегі жұмыс нәтижесінде көрінеді. Ш. Айманов шығармашылық жолында тек бір топ актерларды танымал студент бөлек, киносценарийстер мен қоюшы оператор, суретшілердің де киноөнерінде тұлға болып

калыптасуына зор ықпалын тигізді. Атап айтсақ, олар – Олжас Сүлейменов, Марк Беркович, Эльдар Оразбаевтар.

Шәкен Айманов – қазақ өнерінің майталманы, жарық жұлдызы, классигі. Режиссер – Ш.Аймановтың өнердегі еңбектеріне кинотанушы Нөгербек Б: «Ш.Айманов - актерлік киноның негізін қалаушы. Ш.Айманов кинолары – ұлттық бағытта түсірілген фильмдер. Бұл кісі арнайы кинематографиялық білім алмаса да, осы өнерді жақсы меңгерді. Себебі ол кісі өнер жолын театрдан бастады. Театр – актерді көп нәрсеге баулып, өнердің қырсырына үйрететін мектеп. Ал бұл кісілердің ұлылығы сол – театрда жүріп үлкен өнерді жан-жақты түсінді. Ш. Аймановтың актерлік жұмысы «Жамбыл» фильмінен басталған, ол кезде актер 39 жаста болатын. Бірақ фильмде 90 жастағы қарияны ойнады. Ш.Айманов – өзі керемет актер. Импровизацияға өте шебер кісі. Мысалы, «Жамбыл» фильміне түскен кезде ол кісі бәрін бір дубльмен ғана ойнайды». Егер қажет деп тауып, қайта дубль жасай қалатын болса, ол алдыңғы ойынын мүлде қайталамай, басқаша ойнап шығады екен. Соған қарағанда ол кісі киноға түсу барысында өзін өте еркін сезінетін болса керек. Кез келген фильмін қарасаңыз, өзі актер болғаннан кейін ол актерлерінің бәріне еркіндік берген. Актердің табиғатын түсіне білу де – режиссер үшін үлкен өнер. Осы тұрғыдан алғанда, Шәкен аға актерлік киноның негізін қалаған деп ойлаймын. Актерлік шеберлік, актерді ойнату жағынан алып қарағанда осы өнердің ең биік шыңы дер едім. Ол кісінің «Атамекен», «Алдаркөсе», «Атаманның ақыры» секілді керемет туындылары бар. Бірақ солардың ішіндегі «Атамекен» мен «Алдаркөсе» фильмін ерекше кинолары деп атаған болар едім.

Екі фильмде екі түрлі жанрда түсірілсе де, терең философиялық ойға негізделген. «Біздің сүйікті дәрігер», «Тақиялы періште» - қазақ киносына қосылған классикалық туындылар. Ш.Аймановтың режиссерлік қабілетін айқын көрсеткен «Атамекен» фильмінің ерекшелігі сценарийінің мықтылығында. Оның сценарийі режиссердің тікелей тапсырысымен дайындалған. Фильмде ұлтқа қатысты көптеген мәселелер көтерілген. Бірақ олардың көпшілігі экранға жол тартар алдында кесіліп кетті. Әйтсе де өте мықты шыққан фильм. Фильмде қазақ қарияларының бейнесі керемет ашылған. Соғысты ғана емес, онда режиссер ұлттық мәселелерді де көтерген. Ұлының сүйегін өз жеріне әкеліп жерлегісі келетін ақсақалдың жан күйзелісі шебер берілген. Фильмдегі Елубай Өмірзақов кейіптеген қарияның әр қылығын үлкен ерлік деп айтуға болады. Ш.Айманов – қазақ киносында ұлттық тақырыптарды көтерген бірінші режиссеріміз. Аталмыш

жұмыстарының арқасында ұлттық сананың оянуына біраз еңбек сіңірді. Ш.Айманов – «Кино – елдің төлқұжаты» деп түсінді» - дейді кинотанушы Нөгербек Б.Р. [4, 43-44]

Ш. Айманов фильмдерінде басты кейіпкерлер «Атамекендегі» - қарт Елубай Өмірзақов пен «Тақиялы періштедегі» Тана ана, Ә. Өмірзақованың сомдаған бейнелерінен қазақтың қариясы мен ана бейнелерінің ұлттық болмысын көреміз. Оған дәлел режиссердің киноларын өміршең етіп түсіргендігі мен кейіпкерлерді сомдауда кәсіби актерларды ұтымды таңдай алуындағы шеберлігі десек еш қателеспейміз. Сол секілді режиссер шығармашылығындағы тағы бір ерекшелік - қазақ киносына өзге ұлт өкілдерінің де шеберлерін кейіпкер етіп енгізе білуіндегі көрегендігі.

«Шәкен Айманов көрегендігін, Айманов байқампаздығын, абыройлы суреткер алғырлығын айтқанда, сол, ұлттық кино өнеріміздің көсегесін көтеру жолында оның әр халықтың озық ойлы, тамаша талантты артистерін ортақ жұмысқа бір кісідей жұмылдыра білгендігін есте ұқсаған ләзім. Е.Я.Диордиев, Ю.Б.Померанцев, Е.В. Попов, Қ.Абдурасулов, И.Сетеков, А.Ли сынды республикамыздағы байырғы орыс, ұйғыр, кәріс өнерпаздары мен бірге Стрежельчик, Иванов, Любшин тақілеттес Ресейлік шеберлердің орындаушылық тәжірибелерін өз шығармашылық жұмысына әдемі пайдалана білді. Бұл сайып келгенде, қазақ өнерінің игілігі, халқымыздың рухани ырысы. «Біздің сүйікті дәрігер» (1958 ж), «Тақиялы періште» (1969 ж), «Атаманның ақыры» (1970 ж) фильмдерін көрген кісі осы айтқандарымыздың толық куәсі болатыны сөзсіз» - [5, 75] дейді, профессор Ә. Сығай.

Ш. Аймановтың режиссерлік қыры жайлы О. Сүлейменовтің: «Режиссер мамандығы – көркемөнердегі ең қиын мамандықтың бірі. Режиссер сөзді - ақынша, музыканы - композиторша, көріністі - суреткерше, ой – пікірді философша түсінуі керек. Осының бәрі жеке бір адамның басында болса, біз онда оның өз өнерінің машықтанған үлкен шебері екенін көрер едік. Шәкен Аймановтың бойында жалғыз режиссерлік емес, барлық суреткерлерге тән негіз бар еді» - дейді. [6, 266]

Актерлік шеберлік жайлы, режиссер Ш. Айманов тереңнен жан-жақты ойлар тұжырымдайды. Әрі актер – комедия, детектив, тарихи сынды киножарлардың бәрімен жұмыс жасау арқылы актердің әртүрлі характердегі бейнелерін ашуға ұмтылу шарттылық деген. Осыдан болар, Ш. Айманов фильмдеріндегі бір өзгешелік; оқиғасы-актеріне, табиғаты – мазмұнына, айтар ойына ұштасып, өмірді көркемдік тұрғыда шебер суреттеген режиссерлік

көзқарасының шеберлігінен байқаймыз. Ұлттық нақышта арнайы еңбек етіп, актерлар қауымын жете тәрбиелеген Айманов мектебі, ондағы:

Әмина Өмірзақова («Тақиялы періште» 1968 ж – Тана комедия жанрындағы кейіпкер)

Елубай Өмірзақов («Атамекен» 1966 ж, тарихи драма жанрындағы қарт бейнесінде)

Фарида Шәріпова («Жол торабы» 1963 ж, Ғалия)

Нұрмұхан Жантурин («Атаманның ақыры» 1970 ж, полковник Абылайханов)

Асанәлі Әшімұлы («Атаманның ақыры» 1970 ж, Қасымхан) сынды беделді актерлар, режиссер шығармашылығын асқақтатып, дәріс алған өнер иелері.

Өзі актер, режиссер, киноактер, кинорежиссер ретінде сахна мен экран өнеріне өзінің ептілігімен ғана емес, бойындағы дарындылығының табиғилығын пайдалана отырып, өнердің егіз саласында да аянбай еңбек етіп, алғаш қос өнердің кәсіби кірпішін қалаған майталман. Кино өнерінде актер, режиссер, көркемдік жетекші ретінде 19 фильм жасауға қатысқан. Қазіргі таңда Ш.Аймановтың есімімен еліміздегі басты «Қазақфильм» киноөндіріс орталығы аталады. Ш.Айманов қазақтың тұңғыш кинорежисері ретінде көптеген мәселелердің шешімін іздеуге мәжбүр болды.

1960-70 жылдар аралығында ұлттық кино өнерінің өсіп өркендеуіне айтарлықтай үлес қосқан режиссер ретіндегі ерекшелігіне: «Біздің сүйікті дәрігер» 1957 ж, «Бір ауданда» 1960 ж, «Ән шақырады» 1961 ж, «Жол торабы» 1963 ж, «Алдар Көсе» 1964 ж, «Атамекен» 1966 ж, «Тақиялы періште» 1968 ж, «Атаманның ақыры» 1970 ж, сынды он жыл аралығында түсірген фильмдері дәлел болады.

Қазақстанның ұлттық кино өнерінде де кинокомедия маңызды орын алады. 1970 жылға дейін жасалған көркемсуретті алпыс сегіз қазақ фильмдерінің оны комедия екенін айтсақ жетіп жатыр. Олардың ішіндегі сәтті шыққандары режиссер Ш. Айманов жасаған – «Біздің сүйікті дәрігер», «Тақиялы періште» фильмдері. «Біздің сүйікті дәрігер» лентасы адамдар арасындағы сыйлы достықты бейнелейді, ал «Тақиялы періште» фильмі семья қарым-қатынасындағы озық және тозық дәстүрлерді баяндайды. Сондай – ақ бұл фильмдер де музыка да, ән де әр мақсатта пайдаланылады.

Мысал ретінде Ш.Айманов жасаған фильмдерді алалық. «Біздің сүйікті дәрігер» фильмінде ән мен музыка фильм сюжетінің негізгі арқауы болса, «Тақиялы періште» фильмінде ән мен музыка

қосалқы сыпаттама (бияз семьясының талабы мен таланттылығын көрсететін) ретінде ғана қолданылады. «Біздің сүйікті дәрігер» фильмінде комедиялық оқиға ән мен музыка және әзіл мен қалжың әрқилы берілсе, «Тақиялы періште» фильмінде комедиялық оқиға адам характері, адамды күлдірмей қоймайтын қолайсыз қылықтары мен мінез-құлықтарын келекелеу, мазақтау арқылы өрістеледі. Творчестволық тәсілдерінің мұндай айырмашылықтарына қарамастан бұл екі кинокомедияны жақын ететін елеулі жағдай – екеуінің де бүгінгі заманның аса маңызды проблемаларын, атап айтқанда совет адамдарын коммунистік рухта тәрбиелеудің өзекті мәселелерін шешуде комедия жанрының әсерлі мүмкіндіктерін барынша пайдаланған – [7, 164-165] деп киносыншы Қ. Сиранов өз еңбектерінде сипаттап өткен.

Дегенмен Аймановтың өзіндік ерекшелігі көрініп-ақ тұрады. Егер Ч. Чаплин жасаған комедия көбіне пантомима мен гэгтарға негізделіп жасалынса, Аймановтың комедиясы қарапайым ғана қазақы қалжыңға құрылған. Ол ешбір күмәнсіз көрермен ойынан өтті, себебі біздің комедиядағы Айманов жасаған ерекшелік – тек бізге ғана тән табиғи нәрсе, яғни, ұлттық күлкі.

Ш. Айманов қазақ кино тарихында ұлттық режиссураны қалыптастырып, алтын қорға 14 фильмді, тарихты жасап кеткен суреткер. Ш. Айманов шығармашылығындағы актерлік өнер мен режиссурасындағы қолтаңбаларынан өнерге деген адалдық, махаббат, зор сүйіспеншілік пен рухани тереңдікті байқаймыз. Елінің өткеніне бас иіп, келешегі үшін күрескен Аймановтай азаматтың актерлік ойынынан, фильмдерінен, өзге актерлерді ойнатуынан адам бойындағы екі асыл қасиет адамгершілік пен қарапайымдылықты көруге болады.

Ш. Айманов – қазақ киносында алғашқы ұлттық кино тарихын қалыптастырған хас тұлға. Ол өз фильмдерінде – ұлттық бейнелер қазақ қариясын, анасын, батырларының бейнесін суреткер ретінде шебер жасай алды

Әдебиеттер:

1. Ысқақ Қ. Қазақ киносы. – Ақжол газеті. – 1997. – 10 маусым.
2. Смаилов. К. Фильм осылай туады. – Алматы: Өнер, 1981. – 120 с.
3. Өмірзақова Ә. Интернет желісі. «Азаттық радиосы», [//www.azattyg.org/](http://www.azattyg.org/) 10.04.2009 жыл. Ә. Өмірзақованың туғанына – 90 жыл.
4. Нөгербек Б.Р. Аңыз адам. – 2011. – №13(25).
5. Сығай.Ә. Актер әлемі. – Алматы: Ан – Арыс. – 2008.
6. Сүлейменов О. Айманов Ш. Фотоальбом. – Алматы: Өнер, 2004.
7. Сиранов. Қ. Кино туралы әңгіме. – Алматы: Жазушы, 1973.

FTAХР 18.67.01

Д.А. Чаргинов¹

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

КИНООПЕРАТОР АСХАТ АШРАПОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ АЛҒАШҚЫ КЕЗЕҢІ

Аннотация

Аталмыш мақалада қазақ киносындағы операторлық өнер мектебінің қалыптасуына зор еңбек еткен, белгілі кинооператор, қазақ КСР-нің еңбек сіңірген қайраткері – Аирапов Асхат Тазетдиновичтің шығармашылығы жайлы айтылады. Зерттеліп отырған мақаланың құндылығы сол, бүгінгі таңда кинооператор А.Аирапов туралы мұрағатта, республикалық басылым беттерінде немесе зерттелген дипломдық, магистрлік жұмыстарда ана тілінде жазылған ақпараттар легі жоқ. Сайып келгенде, А.Аирапов ұлттық киноның негізін қалаушы Ш.Айманов, С.Қожықов, М.Бегалин, В.Пусырманов сынды режиссерлермен етене жұмыс жасап, бүгінде алтын қорда сақтаулы классикалық фильмдердің бас операторы болып қызмет атқарған. Сол еңбекті ескерсек, оператор А.Аирапов шығармашылығын зерттеп, зерделеу өз маңыздылығын еш жойған емес.

***Түйін сөздер:** оператор, кинооператор, фильм, режиссер, суретші, камера, план, түстік шешім.*

Д.А. Чаргинов¹

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

ПЕРВЫЙ ЭТАП ТВОРЧЕСТВА КИНООПЕРАТОРА АСХАТА АШРАПОВА

Аннотация

В данной статье говорится о творчестве Аирапова Асхата Тазетдиновича, который является заслуженным деятелем казахской ССР, известным кинооператором, внесший вклад в формирование операторской школы искусства в казахском кино. Ценность данной статьи заключается в том, что мы не имеем информацию об А.Аирапове в архиве, на страницах республиканских издательств или в исследуемых дипломных и магистерских работах на родном языке. А.Аирапов тесно сотрудничал с основателем национального кино Ш.Аймановым, с такими режиссерами, как С. Кожыков, М. Бегалин, В. Пусырманов, работал главным оператором классических фильмов золотого фонда. Учитывая его вклад, изучение творчества А.Аирапова является немаловажной задачей.

***Ключевые слова:** оператор, кинооператор, фильм, режиссер, художник, камера, план, решение.*

D.A. Charginov¹

¹ *Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov
(Almaty, Kazakhstan)*

ASKHAT ASHRAPOV'S FIRST STAGE OF WORK

Annotation

This article deals with the work of Askhat Ashrapov Tazetdinovich, who is a well-deserved figure of the Kazakh SSR, a famous cameraman who contributed to the formation of an operator's art school in Kazakh cinema. The value of this article is that we do not have information about A. Ashrapov in the archive, on the pages of the republican publishing houses or in the researched diploma and master's works in the native language. A. Ashrapov worked closely with the founder of the national cinema Sh.Aimanov, with such directors as S.Kozhykov, M.Begalin, V.Pusyrmanov, worked as the main operator of classical films of the gold fund. Given his contribution, the study of A. Ashrapov's work is an important task.

Keywords: *operator, cameraman, film, director, artist, camera, plan, solution*

Көп жылғы жинақталған шығармашылық тәжірибе көрсеткендей көпшілік көрермен үшін фильмдегі актер ойыны қашан да алдыңғы қатарда тұрады. Есте қаларлық сәтті туындылардың өзін тек рөлді сомдаған актер арқылы еске түсіріп жататын сәттер де жиі кездеседі. Шындығында сол актер сомдаған экрандық кейіпкердің мінезін ашуда «кинооператор» маманының алар орны ерекше екендігі қарапайым көрермен қауымға беймәлім. Кинооператорға актер сынды танымал болу бұйырмаған. Өкінішке орай, белгілі бір фильмді көбіне қоюшы-режиссері, басты рөлде сомдаған актерлер арқылы ғана танып білу санамызда қалыптасқан. Ал кинотуындыны кәсіби тұрғыдан бағалайтын мамандар үшін фильмнің өндірістік дайындығынан түсірілім алаңына дейінгі ұзақ жолда бірлесе жұмыс істейтін негізгі үш маманның шығармашылық үйлесім тапқандығы маңызды. Олар: қоюшы режиссер, суретші және оператор. Осы үштіктің ортақ пікірін саралай келіп, таспа бетіне көркемдік шешім арқылы бейне түсіретін шебер – кинооператор.

Қазақ кино өнерінің қалыптасу жылдары мен даму, өрлеу кезеңдерінде ұлттық режиссура мектебімен қатар ұлттық операторлық өнер бағыты да қалыптасты. Бүгінгі күнге дейінгі жинақталған ұлттық киномыздың озық үлгілері мысалында операторлық шеберлік тәжірибесін мол мұра етіп қалдырған өнер майталмандарын мақтанышпен айта аламыз. XX ғасырдың ғажайыбы болған кино өнерінің қазақ даласына кештеу келгеніне қарамастан, ұлттық кино мектебінің қалыптасуына атсалысқандар

катарында алғашқы операторлардың үлесі мол болды. Оған бірден бір себеп – кино саласына қызмет етуге даяр келген алғашқы буын өкілдерінің зор ынтасы еді. Операторлық өнерде шеберлігін шет елдерде шыңдап келген жас мамандар қызмет ете бастады. Қазақ киносындағы операторлық мектептің алғашқы қалыптасу жылдарына тұспа-тұс келген Е. Тынышбаев, А. Ашрапов, М. Аранышев, М. Беркович, Ә. Қастеевтер сынды мамандардың шығармашылығы кейінгі буынға жол ашып берді десек те болады. Бірінші болу қашан да қиын, алғашқы буын оператор мамандығының иелеріне шығармашылық ізденіс бағытында үлкен жүк артылды, десек те, еңбектің соншалықты ауыртпалығын көре тұра, мамандыққа деген қызығушылықтарын олар еш жоғалтпады. Осы бір ұстаныммен келген бұл киномамандардың ұлттық киноның даму жолында атқарған қызметтері аз емес.

Жоғарыда атап өткен операторлардың ішінде қазақ кинооператорлық өнерінің қалыптасуына өзіндік қолтаңбасын қалдырған белді еңбек ері, қазақ КСР-нің еңбек сіңірген қайраткері – Ашрапов Асхат Тазетдинович. 1931 жылы 15 сәуір Башқұрт АССР-на тиесілі Макаров ауданының Куияков ауылында дүниеге келген бала Асхат жастайынан алғырт, зерек болып өседі. Оқушы Асхаттың мектептегі үлгерімі үздіктер қатарында болған. Жақсы үлгерімін байқаған әке-шешесі оны Уфа қаласында ашылған интернатқа жіберуді жөн көреді. Кішігірім ауылды тастап, жас бала үлкен қалаға аттанады. Өзінің естеліктерінде Асхат Ашрапов: «Мен интернатқа аттанарда әкемнің сырқаттанғанына байланысты пойызбен Уфаға жалғыз баруға тура келді. Осы бір кезден өз бетімше шешім қабылдап, алдыда кездесер түрлі белестерді әкемнің көмегінсіз өткеруіме тура келетінің сезгендей едім» – дейді. Интернаттағы оқуын үздік тәмамдаған Асхат Ашраповтың ендігі мақсаты өзі қалаған жоғарғы оқу орнына түсу еді.

Д. Өмірбаевтың «Жаңа фильм» журналында жарық көрген сұхбатында оператор А. Ашрапов жастық шағында кино жайлы түсінік қалыптаспағанын, дегенмен кино түсіру процесіне бала кезінде куәгер болғанын жасырмай айтады: «Таң атысымен әкем ерте тұрып, атын ерттеп жолға шығып кететін. Бұл әрекеті күнделікі дағдыға айнала бастады. Әкемнің таң бозымен қайда кететіні бізге белгісіз болатын-ды. Кейінірек түсіндік, біздің ауылдың маңында кішігірім фильмнің түсіру процесі қызу жүріп жатыр екен. Ауыл маңы режиссер Я. Протозановтың «Салават Юлаев» фильмнің түсіру алаңына айналған болу керек. Түсірілім

барысында әкемнің атты әскердің қатарында жүріп фильмге түскені мені өзінше бір қуантты. Ауылдастарымның қуанышы тіпті, өзгеше болды. Себебі олардың көбі фильмнің массовкасына шақырылды. Киноны экран бетінен тамашалап үлгермеген қарапайым ауыл халқы үшін көз алдарында бұл ғажайып, қолжетімсіз дүниелер болып жатты. Фильм аяқталып, түсіру тобы Мәскеуге кеткеннен кейін де ауылда олар жайлы жақсы естеліктер ұзағынан айтылды» [1, 18-19]. Жас баланың киноға деген қызығушылығы оянады. Туған ауылының маңындағы түсіру алаңын барып, онда жұмыла еңбек еткен киномамандарын көрген сәттен бастау алады. Бұндай жерде еңбек етудің өзі қызыққа толы екені оны одан бетер еліктіре түссе керек-ті. Мәскеудегі Бүкілодақтық Кинематография институтына тапсыруды көздеген бозбала А.Ашрапов «Операторлық» факультеттің беделді аға оқытушылары Тиссэ Эдуард Казимирович пен Гальперин Александр Владимирович шеберханасына оқуға түседі. А.Ашраповқа ұстаздық еткен екі шебердің бұл өнер жолына келуі кеңес одағындағы кино өнерінің өрлеу кезеңіне тұспа-тұс келгені тарих беттерінен белгілі.

А.Ашрапов студенттік жылдардан бастап операторлық өнердің әртүрлі қырларын жетік меңгеруге тырысты. Кинематографиядағы операторлық өнердің басты заңдылықтарына бағына отырып, мейлінше жаңа операторлық қолданыстарды меңгерді. Суденттік жылдарында үнемі ізденіс үстінде жүрген ол соңғы курстың өзінде-ақ өзіндік қолтаңбасын қалыптастыра бастады. Қажырлы еңбек пен талантының арқасында оқу қабырғасында жүріп көзге түскен. Соның нәтижесінде А.Ашраповтың «На берегу Оки» атты дипломдық жұмысы Канн кинофестивалінің студенттік фильмдер қатарына қатысып, алтын медальға ие болған. Аталмыш фильм әрі А.Ашраповтың шығармашылығы жайлы кинорежиссер Т.Теменов: «Бұл лента бөлек поэтикалық әңгіме іспеттес. Қызықтыра, құштарландыра Ока өзенінің әдемілігін жеткізеді. Бұл жерлер атақты суретшілер К.Коровин, В.Поленов, сонымен қатар сол мекеннің сұлулығын жырлап өткен қыл-қалам шебері К.Паустовскийдің туып өскен жерлері. Ұстазы Эдуард Тиссэ Асхат Ашраповтың дипломдық жұмысын көре отырып «Егер фильмнің әр кадры картина болып ұсынылса, сөзсіз мен бәрін сатып алар едім» [2, 5] – деп айрықша атап өтеді. А.Ашрапов фильмдерінің алды болып есептелетін бұл фильм беделді режиссерлердің тарапынан жоғары бағаға ие болып

жатса, ол оператордың аз уақытта жеткен жетістігінің көрсеткіші деп білеміз. Оператордың табиғаттың кербез сұлулығына ерекше көңіл бөліп, жоғарыда айтылғандай әрбір кадрды өзінше бір картина етіп жасауы, көрерменнің есінде біраз уақытқа дейін сақталатыны хақ. Бұл оператор А.Ашрапов шығармашылығындағы басты ұтымды қолданыстардың бірі.

Оқуын бітірісімен кәсіби маман атанған өнер иесі Қазақстанға жол тартады. Оған бірден-бір себепкер болған белгілі режиссер Шәкен Кенжетайұлы Айманов. Ол жайлы А.Ашрапов: «Қазақ өнеріне еңбек сіңірген көрнекті қайраткер Шәкен Аймановпен қоян-қолтық жүріп, қызметтес болған жылдарымды өмірімнің жарқын беттерінің бірі деп есептеймін. Сонау Москвада оқып жүрген шағымда, дәлірек айтқанда, 1955 жылы Шәкен ағамен таныстым. Сол таныстығымыз достыққа ұласып араласып кеттік. Үлкенге іні, кішіге аға бола білген Шәкен аға менің Қазақстанға келуіме себепкер болды. Шәкен ағаға дейін шоқ жұлдыздай жарқыраған әйгілі режиссерлер – С.Қожықов, А.Қарсақбаев, Қ.Әбусейітов барлығы «Алматыға кел» деп қолқалаумен жүретін. Мен тек Шәкен ағамен кездескеннен кейін ғана ойымды бекітіп, келісімді бердім» [3, 3]. А.Ашраповтың әрдайым қасынан табылған өмірлік ұстазы Шәкен Кенжетайұлы екеуі арасындағы алғашқы тандем осылайша өз бастауын алады.

Жас оператордың мамандық саласындағы тәжірбиесін арттыру мақсатында режиссер Ш.Айманов А.Ашраповты белгілі оператор М.Берковичпен таныстырып, түсіру алаңына екінші оператор ретінде жұмысқа алған. Жылдар бойы Шәкен Кенжетайұлымен жақсы әріптес болған кинооператормен бір алаңда жұмыс істеуге мүмкіндік алған А.Ашрапов үшін бұл үлкен сынақ алаңына айналды. Оқу қабырғасында алған теориялық білімін практикалық тұрғыда қолдана отырып, шеберлігін түсірілім алаңында көрсете бастайды. Ш.Айманов тарапынан туындаған қамқорлық, кәсіби кинооператор М.Беркович операторлық шеберліктің ерекшелігін операторға үйретуі оған деген сенімділіктерінің көрінісі болса керек.

Түсіру алаңында режиссермен оператордың белгілі бір көріністі түсіруде туындаған сауалдары болып тұратыны анық. Осындай тұста жас маман сәті келгенде өзіндік пікірін білдіруден жалтармаған. Жас оператордың тың жобаларға дайын екендігіне Шәкен Кенжетайұлы нақ сенді. А.Ашраповтың: «Шәкен аға ең соңғы «Атаманның ақыры» деп аталатын көркем суретті фильмін

маған «түсіресің» деп түбегейлі шешті. Шынында, бұл кезде ол режиссерлік бабына келіп, томағасын сыпырған бүркіттей жұтынып тұрған кезі-тін. А.Кончаловский мен Э.Тропининнің ықшам да мазмұнды сценарийі талғампаз режиссердің көңілінен шыға кетті. Сондықтан болар кино өтте сәтті шықты. Басында бір сериялы болады деп шешілген фильм оқиғасы екі серияға созылып кетті. Бүкіл әлемді аралап кеткен бұл фильм Шәкен ағаның кинематографияда сүбелі де жаңа тіл тапқанын паш етті» [3, 3].

Бұл аралыққа дейін толық метражды алты фильмнің түсіру алаңында қоюшы-оператор болып жұмыс атқарған А.Ашрапов, жетінші туындысының жұмысына толықтай кірісті. «Шәкен Айманов кино әлеміне тосыннан дүбірлетіп, атой салып оята келді, ұлттық киноның даму-өрлеу процесін тездетті. Қазіргі жас режиссерлердің Шәкен ағадан алатын тағлымы мол-ақ! Тек, ұлы суреткердің өмір жолына, шығармашылық соқпақтарына жіті назар аударса болды» [3, 3] – деп өз пікірін қалдырған.

А.Ашрапов шығармашылығының алғашқы кезеңіне назар аударсақ әлемдік кинематографияның алғаш қалыптасуынан қалған ақ-қара түсті фильмдер кезеңімен қатар, уақыт екпінімен келген түрлі-түсті фильмдердің кезеңінде де жұмыс істеп үлгергенін аңғарамыз. Операторлық еңбек жолында: «Егер біздің әрқайсымыз» (реж. С.Қожықов, 1961), «Ана туралы аңыз» (реж. А.Карпов, 1963), «Тұлпардың ізі» (реж. М.Бегалин, 1964), «Шындағы Шынар» (реж. С.Қожықов, 1965), «Ел басына күн туса» (реж. М.Бегалин, 1967) – ақ-қара түсті фильмдердің қоюшы-операторы болып жұмыс істеді. Ақ-қара түсті фильмдер кезеңі жалпы әлемдік кинематографиялық тарихта елеулі кезеңнің бірі болғандығын көрсетеді. Осы кезеңнің операторлары фильмнің мән-мағынасына демеу берер түстік шешімнің кинематографияға келерін біле қойған жоқ. Сондықтан да ақ-қара түсті фильмнің бар мүмкіндіктерін қолданумен шектелді. Осы бір кезеңнің фильмдерінде оператор бар мүмкіндікті актер ойынына арнады. Себебі оқиға желісінің өрбуі тек актер айналасында ғана жүзеге асты. Оператор түсірілім алаңында түрлі жасанды жарықпен жұмыс істей отырып, ақ-қара түстің контрасты арқылы оқиға желісіндегі біркелкі жайсыздық пен қуанышты қатар бере біледі. Мәселен, оператор А.Ашрапов «Ана туралы аңыз» фильмінде ақ-қара түстің контрасты көмегімен қарт ананың бейнесін жасап шығарды. Жарық пен ақ-қара түстің ортақ үйлесімін тауып, қосалқы техникалық мүмкіндіктердің арқасында,

фильмге арқау болар, сұрапыл соғысқа жалғызын жіберген ананың келбетін алып шығады. Киномамандар арасында күні бүгінге дейін сөз қозғалатын ана бейнесін жасап шыққан оператор, ана келбетінің авторына айналды. «Ел басына күн туса» (реж. М.Бегалин, 1967) фильмі де сұрапыл соғыс жылдарын суреттейді. Волокаламск түбіндегі ұрыс алаңын көрсету мақсатында оператор жалпы планды қолдана отырып ауқымдылықты көрсетеді. Оператор ақ-қара түстің үйлесімінен пайда болған сұр түсті фильмнің негізге түсіне айналдырады. Себебі оператор соғыс майданының суық атмосферасын беруді көздейді. Камера объективі сұр түстен пайда болған Генерал Панфилов пен Бауыржан Момышұлы сынды жарқын бейнелердің келуінен жігер алған соғыс сарбаздарының ерлігін баяндайды.

Сол бір уақыттың замандас бейнесін көрсеткен «Тұлпардың ізі» (реж. М.Бегалин, 1964) фильмінде кейіпкерлер арасындағы күрделі қарым-қатынасты суреттейді. Оператор бас кейіпкер Жауһазды көрсете отырып, екі кейіпкердің қарама-қайшы мінезділігін, ақ-қара түстегі жарық пен түрлі пландарды салыстырмалы түрде қолдана отырып береді. Оператор А.Ашраповтың Бүкілодақтық кинематография институтында білім алған кезеңі ақ-қара түсті фильмдер кезеңімен сәйкес келгендіктен, ұстаздардың берер білімі де соған негізделді. Түрлі-түсті фильмге жинақтаған тәжірбиесін оператор «Атаманның ақыры» (реж. Ш.Айманов, 1970) мен «Қыз-Жібек» (реж.С.Қожықов, 1970) фильмдерінде кеңінен қолданады. Оператор «Қыз-Жібек» фильмінде нағыз түстік шешіммен жұмыс істейді. Оператордың талғамы ең басты үш түске келіп тоқтайды, олар: ақ, қара, қызыл. Ол осы бір түстердің көмегімен фильмнің драматургиясын ашуды көздейді. Ақ түс – кемел болашақ пен жарқын күндердің белгісіне айналса, қара түс – жаугершілік заманның зардабы мен кеселін көрсетсе, қызыл түс фильмдегі басты трагедияны суреттейді.

Әдебиеттер:

1. Омирбаев Д. Асхат Ашрапов лента памяти //Новый фильм. – 1988 - №3. – 18-19 б.
2. Теменов Т. Оператор Асхат Ашрапов //Новый фильм. –1982. – №7. – 5 б.
3. Ашрапов А. Ұстаз, аға, дос Шәкен //Қазақ әдебиеті. – 1994. – №10. – 3 б.

МРНТИ 18.41.01

Г.М. Таниева¹

¹Нижегородский педагогический университет им. К.Минина
(Нижний Новгород, РФ)

МУЗЫКА КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ У МОЛОДЁЖИ

Аннотация

Самоидентификация личности на основе музыки имеет многоуровневый характер. Она может протекать на сознательном и подсознательном, на профессиональном или социокультурном уровне. Разные стилистические и жанровые направления в музыке детерминируют её многофункциональную сущность как социокультурного явления, о масштабе которого мы задумываемся очень редко, несмотря на то, что она стала феноменом повседневности. В статье предпринята попытка установить связь между музыкальными предпочтениями и самоидентификацией молодёжи в социальном пространстве. Цель статьи – определить роль музыки и музыкальной деятельности в процессе самоидентификации.

Ключевые слова: Музыкальная идентификация, музыкальные предпочтения, музыкальная идентичность.

Г.М. Таниева¹

¹К. Минин атындагы Нижний Новгород педагогикалық университеті
(Нижний Новгород, Ресей)

МУЗЫКА ЖАСТАР АРАСЫНДАҒЫ ӨЛЕУМЕТТІК БІРЕГЕЙЛІКТІ ҚАЛЫПТАСТЫРУ ФАКТОРЫ РЕТІНДЕ

Аннотация

Тұлғаның музыка негізінде бірегейленуі көпсатылы процесс болып келеді. Ол саналы әрі санадан тыс түрде, кәсіби немесе социомәдени деңгейде жүзеге асады. Музыканың әр түрлі жанрлық бағыттары оның социомәдени құбылыс ретінде көп функциялы екенін анықтайды. Мақалада жастардың музыкалық қалаулары мен әлеуметтік кеңістікте өзін-өзі анықтауы арасында байланыс орнатуға әрекет етілді. Мақаланың мақсаты – өзін-өзі анықтау ПРОЦЕСІНДЕГІ музыка мен музыкалық қызметтің рөлін анықтау.

Кілт сөздер: Музыкалық идентификация, музыкалық артықшылық, музыкалық бірегейлік.

G.M. Tanieva¹

¹K. Minin Nizhny Novgorod Pedagogical University
(Nizhny Novgorod, Russia)

MUSIC AS A FACTOR FOR FORMING SOCIAL IDENTITY IN YOUTH

Annotation

The identity of the individual on the basis of music is multilevel in nature. It can occur on both the conscious and subconscious, professional or socio-cultural level. Different stylistic and genre of music determine its multifunctional nature as a

sociocultural phenomenon, on the scale which we think is very rare, despite the fact that it became a phenomenon of everyday life. In article attempt to establish a connection between music preferences and self-identification of youth in the social space. The purpose of this article is to define the role of music and musical activities in the process of self-identification.

Keywords: *Music identification, musical preferences, musical identity.*

Introduction.

Воздействие музыкального произведения на слушателя изучал Т. Адорно, который считал задачей социологии музыки «познание отношений между слушателями музыки как обобществлёнными индивидами и самой музыкой» [1]. Как музыкант и как социолог, он понимал тесную связь музыки с процессом социокультурной идентификации личности. Т. Адорно, изучая влияние музыкальных жанров в искусстве на развитие социальной структуры, считал, что «для социологии музыка должна означать нечто большее, нежели...осознанность ее структур и чисто информативное знание музыкальных феноменов» [2]. Он предполагал, что социологическое прочтение музыки заключается в конкретной расшифровке пути немusicalного в музыку и конкретной расшифровке музыкального как социального.

Необратимый процесс исторического и общественного развития заставляет взглянуть на музыку не только как на явление искусства, размывающее границы между различными культурами, историческими эпохами, областями знаний, расширяющее зоны соприкосновения между людьми, но и как основание социальной идентификации и самоидентификации личности на любом этапе её культурного развития.

Methods.

В современной социальной теории идентичности присутствует два подхода: социально-психологический и собственно социологический. Социально-психологический подход к теории идентичности развивал Э.Эриксон. Обретение идентичности он связывал с процессом социальной адаптации личности, разрешением юношеского кризиса, возникшего из-за смешения идентичностей в период приобщения молодого человека к системе общественной идеологии, а также с развитием и разработкой убедительной картины мира и нахождения в ней места для самого себя. «Главное в этом процессе обретения идентичности, – писал Э.Эриксон, – заключается в совпадении между персональными переживаниями и внешними обстоятельствами» [3]. По мнению Э.Эриксона, понятие идентичности «помимо личной тождественности, неизменности в пространстве подразумевает также целостность, преемственность личности во времени, следовательно, идентичность мыслится не только как персональная, но и как групповая» [4].

Представители символического интеракционизма (У.Джеймс, Д.Мид), рассматривали социальное взаимодействие как взаимодействие двух автономных систем – личности и общества, – приходя к выводу, что их изучение должно происходить на микроуровне, чтобы выявить закономерности частного и общественного. С одной стороны, общество определяет идентичность индивида, задавая нормы, законы существования; с другой стороны, индивид сам задает собственное определение в выборе целей и ценностей: «Избавляя мир от четко определяемых сообществ, мы создаем пространство для большей дифференциации, в котором индивиды способны к самоопределению» [5]. Центральным понятием микроуровня остается самость как синтез истории общества и биографии конкретной личности, «наивысшая мера развития самости – обретение способности к социальной активности и социальному взаимодействию» [6].

Literature Review.

Социологическая форма обсуждения теории идентичности заключается в понимании идентичности как личного источника значений и опыта. Харви Фергюсон, шотландский социолог из университета в Глазго в своей монографии «Самоидентичность и повседневность» трактует идентичность как относящуюся к тому, что реализуется, что мыслится реализующимся и как к чему-то, просто существующему [7]. Идентичность имеет широкий спектр разнообразных форм, имеющих внутренние противоречия или противоположности единственного и множественного, объективного и субъективного. Х.Фергюсон делает вывод о том, что «конструирование идентичности как источника значений и опыта включает следующие этапы: сходство; различие и эмпатия» [8]. Сходство, различие и эмпатия являются не только формами взаимодействия группового и личностного начал, но и современными формами обретения идентичности как отдельной личности, так и целых групп в различных социокультурных контекстах. Эмпатия или сопереживание является наиболее распространенным способом идентификации в современной повседневной жизни. В отличие от фундаментальных форм идентичности, таких как национальность, пол, идеологии и другие, «эмпатия представляет собой заимствование на относительно короткое время таких элементов как, например, стиль в одежде, предпочтение в каком-либо виде искусства, религиозное верование, язык, чтобы «примерить на себя» то одну, то другую идентичность,

существующую в современном обществе. Такие манипуляции не ограничены ни во времени, ни в пространстве и могут быть связаны с фактическим или фиктивным объектом» [9]. Эмпатия, по мнению Антони О'Гера, «может быть использована в качестве методологического принципа понимания истории, как своеобразный способ постижения ситуации других людей, существующих в другом социальном и культурном контексте» [10]. В качестве примера эмпатии можно привести музыкальную сказку Прокофьева «Петя и волк», в которой каждый персонаж наделён ярким музыкальным образом, и музыкальный спектакль с участием вымышленных героев, представляющий вымышленный мир вызывает чувство сопереживания, эмпатии, желания включить себя в происходящее действие у молодых зрителей, и дарит новые впечатления.

В процессе реализации обрётённой идентичности личность действует как социальный агент, принимающий во внимание действия других людей. Автором теории коммуникативного действия, способствующего социальной эволюции человека с развитыми когнитивными способностями, является Ю. Хабермас. Учитывая рациональность миропонимания современного человека, он трактовал его социальную эволюцию как развитие познавательных способностей. Эволюция «жизненного мира», по Ю. Хабермасу, приводит к тому, что со временем человеческий опыт, включающий познание и социальное взаимодействие, дифференцируется, и в нём постепенно выделяются три относительно независимые сферы: объективная, социальная и субъективная. Таким образом, каждое социальное действие должно обладать комплексным характером, учитывающим объективные факты, социальные нормы и личностный опыт.

Идентичность не существует вне механизмов социальных связей, она социальна по своей природе. Музыка как один из таких механизмов обладает социально-дифференцированным характером, поэтому может выступать особым идентификатором, в том числе в молодёжной среде. Определенные факторы процесса социализации, которые отвечают за приобретение индивидуальной музыкальной идентичности, объединяются в понятие «музыкальная социализация». В музыкальной социализации существует множество факторов. Музыкальная социализация – это «процесс возникновения и развития, связанных с музыкой признаков личности, в зависимости от социального и материального окружения, которые в той или иной степени связаны с музыкой» [11]. Например, на вкус и отношение к музыке молодого

поколения влияет музыкальная активность родителей; от их социального статуса зависит музыкальная активность молодежи и её знание о музыке. Формирование музыкального вкуса и музыкальной идентичности у молодёжи также происходит посредством внешних факторов (сверстников, одноклассников, сокурсников, друзей, СМИ). Важнейшим аспектом является связь музыкальной социализации и идентификации у молодёжи. Кроме родителей, ближайшего окружения и СМИ на музыкальную социализацию и идентификацию молодёжи влияют такие факторы, как социально-демографические и жизненные условия, опыт музыкальной социализации в школе, группе по интересам. Процесс музыкальной социализации и состояние личностного развития молодого человека определяют условия использования музыки в дальнейшей жизни [12]. Музыкальная социализация и состояние личностного развития у молодёжи взаимосвязаны и находятся под влиянием специфического общепринятого жизненного опыта. Об этом пишет Т. Мюнх в своём исследовании «Музыка, СМИ и развитие в подростковом возрасте» [13]. Он приводит следующую таблицу, в которой сопоставляет задачи личностного развития и форм музыкальной деятельности. В таблице, приведённой нами, подробно описаны задачи развития личности и соответствующие каждому из этих задач формы музыкальной деятельности. Мы считаем, что данная таблица достаточно наглядна и не нуждается в дополнительных разъяснениях и комментариях.

Таблица 1. Взаимосвязь между потребностью развития личности и музыкой.

	Задача развития личности	Функции музыки
1.	Установление дружеских отношений, социальной солидарности. Формирование навыков к единению.	Совместное увлечение музыкой интенсивным общением, например, членство в фанклубе или панк-группе.
2.	Начальное самоутверждение личности.	Развитие собственных музыкальных предпочтений в противоположность музыкальным предпочтениям, сформированным в родительском доме.

3.	Период профессиональной подготовки.	Общение с музыкой как профессиональная цель (музицирование, музыкальная публицистика, обучение музыке).
4.	Формирование политической ориентации.	Приобретение политических знаний из текстов песен и их интерпретация; политическое позиционирование с помощью музыки.
5.	Формирование способности ориентации в будущем взрослого человека.	Товарищество, основанное на связи с молодёжной музыкальной культурой и интерпретация её как образца для выполнения взрослой роли личности.
6.	Формирование идентификации на основе ориентации по отношению к определённому жизненному стилю.	Товарищество, основанное на связи с молодёжной субкультурой как возможный проект идентичности.
7.	Зрелость личности.	Поворот к «взрослой музыке» и к соответствующим музыкальным пристрастиям.
8.	Групповая интеграция.	Адаптация музыкальных предпочтений к определённому дружескому кругу, совместное музицирование.
9.	Физическая зрелость.	Экстенсивный телесный опыт посредством обращения к музыке, движение в танце.
10	Формирование сексуальной зрелости.	Первый опыт контакта со звёздами, модераторами; влюблённость в музыкальную интерпретацию, имеющую гендерный аспект.

Из таблицы, составленной немецким социологом, исследователем музыки Томасом Мюнхом, мы видим, что происходит развитие групповых и индивидуальных музыкальных предпочтений у молодого человека в социальном обращении с музыкой в противоположность музыкальным предпочтениям, сформированным в родительском доме. Таким образом, в результате анализа функций музыки, связанных с задачами развития личности, Томас Мюнх выделяет следующие ориентации молодёжи в социальном обращении с музыкой: родительские, группы ровесников, индивидуальные.

Обращает внимание на себя факт, что такие типы групповой идентичности как межпоколенные, социально-стратификационные, гендерные, конфессиональные, этнические влияют на музыкальную идентичность, обеспечивая взаимовлияние и взаимосвязь личностного и группового аспектов в определении музыкальной идентичности.

Conclusions

Обзор литературы по теме влияния музыки на личность молодого человека и анализ присутствующих в литературе мнений привел нас к следующему определению понятия социальной идентичности, основываясь на сходстве теорий Э. Эриксона и Г. Мида. «Музыкальная идентичность – это осознание человеком неповторимости своих музыкальных качеств». При этом в музыкальной идентичности выделяются три степени её проявления: интерес к музыке, музыкальный вкус (интерес или равнодушие к определенным музыкальным стилям); музыкальные навыки и знания о музыке (игра на музыкальных инструментах и пение, а также определенные теоретические знания о музыке); способы обращения с музыкой (особый подход, использование и понимание функционирования музыки)» [14].

Три степени восприятия человеком собственных музыкальных возможностей можно сравнить с «тремя столпами» преподавания музыки: слушать – знать – делать».

Литература:

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. / Т. Адорно – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – 208 с.
2. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. / Т. Адорно – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 145.
3. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис/Э. Эриксон. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. – С. 17.

4. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис/Э. Эриксон. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. – С.18.
5. Mead G. H. Mind, Self and Society/ G. H. Mead. – Chicago, 1976. – P.167.
6. Цитировано по Полюшкевич О.А. Основы анализа гендерной специфики социальных представлений. – Иркутск: ИГУ, 2009. – С.33.
7. Баразгова Е. С. Американская социология (традиции и современность)/ Е. С. Баразгова. – Екатеринбург, 1997. – С.83.
8. Ferguson H. Self-identity and everyday life/ H. Ferguson. – Routledge, London and New York, 2009. – P.15.
9. O’Hear A. Verstehen and Humane Understanding/ A. O’Hear. –Cambridge: Cambridge University Press, 1996. –P.156.
10. Harnitz M. Musikalische Identitat Jugendlicher und Konflikte im Musikunterricht./R.Muller [et al.] //Wozu Jugendliche Musik und Medien gebrauchen. –Juventa Verlag Weinheim und Munchen, 2002. –P.185. (Перевод автора Г.М.Т.)
11. Harnitz M. Musikalische Identitat Jugendlicher und Konflikte im Musikunterricht./R.Muller [et al.] //Wozu Jendliche Musik und Medien gebrauchen. –Juventa Verlag Weinheim und Munchen, 2002. –P.185. (Перевод автора Г.М.Т.)
12. Bunke K. Musik,Median und Entwicklung im Fugendalter/R.Muller[et al.]//Wozu Jendliche Musik und Medien gebrauchen. – Juventa Verlag Weinheim und Munchen, 2002. (Перевод автора Г.М.Т.)
13. Muunch T. Musik, Median und Entwicklung im Fugendalter//R.Muller[et al.]// Wozu Jendliche Musik und Medien gebrauchen. – Juventa Verlag Weinheim und Munchen. 2002. –P.73-74. (Перевод автора Г.М.Т.)
14. Harnitz M. Musikalische Identitat Jugendlicher und Konflikte im Musikunterricht./R.Muller [et al.] //Wozu Jendliche Musik und Medien gebrauchen. –Juventa Verlag Weinheim und Munchen, 2002. – P.184. (Перевод автора Г.М.Т.)

MPHTI 18.41.09

Cemile KINACI¹

¹Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü
Türkiye Cumhuriyeti, Afyon şehir

**KAZAKİSTAN VE ANADOLU'DAN YÜKSELEN İKİ SES:
SÜYİNBAI ARONULI VE ÂŞİK SEYRANİ**

Özet

Bu makalede Kazak edebiyatının tanınmış akını olan Süyinbay Aronuli ile Anadolu âşıklık geleneğinin hiciv ustası Âşık Seyranî karşılaştırılmıştır. Her iki ozanın yaratıcılıklarına değinilmiştir. Makalede biri Kazak yurdunda, biri Anadolu'da yaşamasına rağmen, çağdaş olan bu iki ozanın yaratıcılıklarının ve eserlerinin birbirine ne kadar çok benzediği sonucuna varılmıştır.

Джамия Кынаджи¹

¹Газу Университеті, Әдебиет факультеті, Заманауи түркі тілдері және әдебиеті кафедрасы, Түркия, Афьон қаласы

**ҚАЗАҚСТАН МЕН АНАДОЛЫ ҮНДЕРІ:
СҮЙІНБАЙ АРОНҰЛЫ МЕН АШЫҚ СЕЙРАНЫ**

Аннотация

Бұл мақалада қазақтың танымал ақыны Сүйінбай Аронұлы мен Анадолы сатира шебері Ашық Сейраны шығармашылығы салыстырылған. Аталған екі ақын да жаңашылдығымен танымал. Бірі Қазақстанда, бірі Анадолыда өмір сүргеніне қарамастан, бұл екі ақынның шығармаларында және олардағы жаңашылдығында көптеген ұқсастықтар байқауға болады.

Jamilya Kynaji¹

¹Gazi University, Faculty of Literature, Department
of Modern Turkic Languages and Literatures,
Republic of Turkey, Afyon city

**TWO SOUNDS FROM KAZAKHSTAN AND ANATOLIA:
SUYINBAY ARONULI AND ÂŞİK SEYRANİ**

Annotation

In this article, Suyinbay Aronuli, a well-known poet of Kazakh literature, was compared with the satirist of Anatolian minstrel tradition Âşık Seyranî. The creativity of both poets has been touched upon. Despite the fact that one of them lives in Kazakhstan and one lives in Anatolia, the creativity of these contemporary two poets and similarities in their works can be observed.

Süyınbay Aronulı, 1815 yılında, şu anki Almatı şehrının Jambıl bölgesinde, Karakıstak ırmağının doğusundaki Kulansaz yaylasında doğmuştur. Akın, 1898 yılında, 83 yaşında yine Kulansaz yaylasında

dünyaya gözlerini kapamıştır [1, 88]. Süyinbay Aronulı, Kazak halkının büyük, tanınmış bir akını ve atışma sanatının ustasıdır.

Geleceğin meşhur akını küçük yaştan itibaren yoksulluğun acısını derinden yaşamıştır. Küçük yaşında yetim kalan Süyinbay, zenginlerin hayvanlarına bakarak geçimini sağlamıştır. Bu konuyu kendisi de şiirlerinde zaman zaman dile getirmiştir. Akın Kocahmet Turlıbayulı, bir şiirinde:

Süyinbay on yaşında kaldı yetim,
Gözyaşı dökmekten iki yanağını çil basmış.
Yetimi yetiştirip, yörük eden

Allah'ın görmüyor musun kudretini, diyerek Süyinbay'ın çocukluğuna dair önemli bilgiler vermiştir ve Turlıbayulı yetim ve kimsesiz bir çocuğun içindeki güçlü akınlık yeteneğine dikkat çekmiştir

Süyinbay Aronulı, tıpkı Anadolu âşıklık geleneğinde olduğu gibi kendisinin akın oluşunu da rüya motifine bağlar. O, Şüybek adlı zengin hayvanlarına bakıp geçimini sağladığı dönemde, bir gün rüya görüp, uykusunda türkü söyleyerek uyanmış ve daha sonra da akınlık yapmaya başlamıştır. Hem Anadolu'daki âşıklık hem de Türk Dünyası akınlık geleneğinde büyük akınların çoğunlukla âşıklık ve akınlık yeteneklerini rüya motifine dayandırdıkları görülür. Rüya motifi, büyük akın olmanın önemli bir işaretidir. Bu bakımdan Aronulı da, yeteneği rüya motifi ile perçinlenmiş büyük bir Kazak akınıdır. Ayrıca Süyinbay Akın'ın soyuna bakıldığında, dip atasının Küsep adlı Akın olduğu görülür ki, Küsep kopuz sanatçısıdır. Dayısı Kaban'a bakıldığında ise o da Yedisu'daki akınlık ve jırvalık sanatının temsilcilerinden biridir. Süyinbay Akın da gençlik döneminde dayısının yanında olup, onun yanında bulunmuştur. Böylece Süyinbay Akın, on üç on dört yaşından itibaren akınlık mesleği ile uğraşmaya başlamıştır. Eski devirlerden kalan jır ve destanları, efsane ve kıssaları çeşitli meclislerde hem ezberinden okuyup hem de kendi eserlerini icra etmiştir¹.

Süyinbay Aronulı'nın iki temel vasfı, onun 19. yüzyıldan günümüze kadar hiç eskimeden, unutulmadan gelmesinde ve ona bu gün bile büyük bir kıymet verilmesinde etkili olmuştur. Süyinbay'ın bu iki vasfından biri, halkçılığı, diğeri ise unvanlara, paraya, mala mülke değer vermeksizin, bütün bunların kulu olmadan, canı pahasına bile olsa gerçeği ve yalnızca gerçeği dile getirmesidir. Bu iki temel vasfından dolayı Süyinbay Akın, Kazak edebiyatında «ot avızdı» (ateş ağızlı, keskin dilli ve doğrucu), «orak tildi» (keskin dilli) akın Süyinbay olarak bilinir [2]. O, güçlü akınlık yeteneğiyle birlikte, sözünü çekinmeden, korkusuzca ve cesaretle söylemesiyle ünlenmiştir.

¹Aytıs Akın Tili-Narkesken

<http://www.kazaitys.kz/kz/article/view?id=1151> (son erişim 14.05.17); Aytıs Akın Tili-Narkesken

<http://www.kazaitys.kz/kz/article/view?id=1151> (son erişim 14.05.17)

Tertemiz bir gönüle sahip olan Süyinbay Aronulı, küçük yaşından başlayıp ömrünün son demine kadar kendi halkının kaderi ve geleceği için mücadele etmiştir. O, sıradan, emekçi halkın arasından çıkmış, onları canından çok sevmiş, bütün ömrünü, sanatını onlara adamıştır. Bir şiirinde sıradan ve fakir halkın koruyucusu olduğunu şöyle dile getirir:

Halkı dil ile korudum,
Söz gerçeğe geldiğinde,
Başımı kesseler de dönmedim.
Kurtulup fakirler gidene kadar,
Zorbaları sözlerimle hapsedtim [1, 86].

Halkına büyük bir sevgi duyan ve kendi varlığını Kazak halkına adayan Süyinbay Akın, 19. asırdaki Hokand Hanlığı'nın Kazak halkına yaptığı zulüm ve baskıyı, kanlı saldırıları ve ihanetleri dile getirir. Eserlerinde, Hokand Hanlığı'nın Kazakların sahip olduğu ne varsa ona el uzatıp zorbalıkla almaya çalışmasını tenkit eder. Kazaklara zulmeden Hokand Hanı Kudiyar (Hüdayar Han) ile ilgili korkusuzca sözler söyler:

«... Hokand Hanı Kudiyar, zorbalıkla aldığı çok sayıda hayvanı,
Andican'a sürdürdü.
Elini ayağımı zincirleyip,
Ona boyun eğmeyen yiğitleri bağlattı.
Henüz el değmemiş,
Güzellerine dokundu.
Araya giren hiç kimse yok,

Senin halkını işte böyle aşağıladı» diyerek cesurca Hokand Hanı Kudiyar'ı eleştirmiştir ve ona karşı çıkmıştır. Akın, bahsettiği bu olayların hepsini kendi gözüyle görmüş ve o dönemde yaşanan olayların kendisi de içinde bulunmuştur. Sıradan halkın içinden çıkan bir kişi olduğu için, o dönemde yaşananlara doğrudan tanıklık etmiş ve şiirlerinde bunları dile getirmiştir, halkının sözcüsü olmuştur. Süyinbay Akın, devrinin olumsuzluklarını ve Hokand Hanı gibi adaletsiz idarecilerini şiirlerinde sert bir dille tenkit etmiştir.

Kazak halkının derdiyle dertlenen, fakirliğine üzülen, Kazak halkı tarafından sevilen ve saygı gören kişileri, bahadır ve yiğitleri dile getirip, onların fedakârlıklarını, kahramanlıklarını, dirençliliklerini, halkına olan merhametlerini öne çıkarıp, Kazak halkına onları örnek olarak sunmuştur. Bu şekilde kendi halkına, halkın içinden olan kişilere büyük kıymet vermiş ve Kazak halkının kendine olan güveninin gelmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Halkının bahadırlarını bir övünç kaynağı olarak değerlendirmiştir. Böylece Süyinbay Akın, milleti ve erliği, birlik ve beraberliği, adalet ile adaletsizliği, iyilik ile kötülüğü şiirlerine konu edip, büyük bir vatan evladı olarak doğduğunu ve kendi milleti yoluna baş koyduğunu ömrünün sonuna kadar göstermiştir [2].

Süyinbay Aronulı'nın bir akın olarak dileği, yurduna adaleti yerleştirmek için çaba sarf etmek ve emek sahibi insanı mutluluğa

eriřtirmektedir. Onun amacı, birlik ve beraberlik içinde olan bir toplumu, milletinin yoluna baş koyan kişileri örnek olarak gösterip, fakir halkı âdil bir yola götürecektir. O, milletin birliğinde dirlik olduğunu hatırlatıp, özellikle de dış düşmanlara karşı mücadele edebilmek için, milletin tek yürek, tek bilek olmasının gerekliliğine dikkat çekmiştir. Süyinbay Akın, halkı bir ve beraber olmaya, korkmadan, doğru yoldan ayrılmadan, tereddüt etmeden, gücünü toplamaya, düşmanla mücadele etmeye çağırıp, alevli, ateşli, vatansever bir anlayışla vatansever ruhla dolu şiirler yazmıştır [2, 87].

Düşman halkı basar
Yönetici iyi değilse.
İnsanları mal gibi sürüp
Yersiz bir şekilde güç gösterirse.
Ağa düşen balık gibi
Çırpınarak çıkamazsın,
Adaletli biri olmazsa
Güneşi kapatır,
Gökyüzünü bulut kaplarsa.
Halkın bahtı açılır
Adalet yerini bulursa.

Süyinbay Akın, hem avunaylık hem de biylik görevi yapmıştır ve bu görevleri nedeniyle o, Kazak halkının sosyal meseleleriyle doğrudan ilgilenmiştir. İdarecilik görevleri yapan Süyinbay Akın, devrinde Kazakların yaşadığı zor durumlara, Kazak sosyal ve siyasî hayatına, ekonomik durumuna, halkın yaşayışına son derece vakıf bir Kazak akınıdır [2].

Süyinbay Akın devrinde, bazı akınlar, bolıslar ve biyleri överek, onları neredeyse ay ve güneşe denk tutarak, onların himayesinde, gölgesinde rahatça yaşamışlar ve akınlık geleneğinin ruhuna aykırı davranmışlardır. Buna karşılık Süyinbay Akın, hiçbir zaman gerçek ve doğru olandan ayrılmamış, kendine gerçeği ve doğruyu daima yön olarak seçmiş, halkının derdini kendine dert edinmiş, halkının menfaatini gözetmiş, halkı ağladığında onu teselli etmiş, halkının cesareti kırıldığında, ona destek olup halkını cesaretlendirmiştir [1, 90].

Süyinbay Akın toplumsal aksaklıkları fark etmiş, halk içindeki «yağcı» datkaların, satılmış, ikiyüzlü, güçsüz biylerin ve bolısların, idarecilerin zavallılığını gözler önüne sermiş, hiç çekinmeden onların yüzlerine vurmuştur [2].

Süyinbay Aronulı'nın özellikle sistem eleştirisi yaptığı, hanları, biyleri, bayları, manapları tenkit ettiği şiirleri onun şöhretinin geniş bir alana yayılmasında önemli bir işlev görmüştür. Aşağıdaki şiir bu tarz şiirlerinden biridir:

«Han değilsin, dertsin,
Kalabalık halkı sürüp yiyip bitiren,

Derine güçlkle sığıyorsun,
Hırsız, arsız, zalimin,
Yanına her şeyi yığmışsın...
Dünyayı yutsa doymayan,
Dipsiz bir oyuksun,
Kıymetin yok halk nezdinde,
Akan su gibi soğuksun»

Süyinbay Akın, özellikle atışmalarda kınından sıyrılmış bir kılıç misali parlayan bir atışma ustasıdır. Onun herkes tarafından bilinen ve yine sistem eleştirisi içeren Tezek Töre'ye söylediği sözler ve Kırgız Akını Katagan ile olan atışması onun ne kadar güçlü ve cesur bir akın olduğunu ispatlayan atışma örnekleridir. Bu atışmalarda Süyinbay, sosyal meseleleri işlemiş, lafları tam gediğine koyarak, atışmadaki kıvrak zekâsını ve dili ustaca kullanışını gözler önüne sermiştir.

Süyinbay Akın'ın Ulu Cüz'ün ağasultanı Tezek Töre ile görüşüp sohbet ettiği sırada söylediği şiir, bu güne kadar gelmiştir ve Kazaklar arasında çok iyi bilinir. Tezek Töre ile Süyinbay Akın'ın atışması iki akının atışmasından çok, toplumdaki iki sosyal sınıfın temsilcisinin tartışması gibidir. Bu atışmada Süyinbay akın halkın tarafında olup, halkçı bir anlayışı savunurken, kendisi han sülalesinden gelen bir töre olan soylu Tezek Töre ise kendi mensup olduğu asilleri savunmuştur [3, 210]. Fakir fukara halka güvenerek söz söyleyen Süyinbay Akın, hiç çekinmeden sözlerini söylemiş, Tezek Töre'yi sözlerinin gücüyle alt etmiştir. Hatta Süyinbay, bu atışmasında komşu Kırgız halkı içindeki han soyluları da yermiş ve cesaretle onların uygunsuz işlerini de halkın gözü önüne sermiştir. Aronulı, Han soyluların uygunsuz davranışlarını, doğrudan Tezek Töre ile atışmasında Tezek Töre şahsında onların yüzlerine vurmuştur. Onun keskin ve cesur dili sayesinde han soylular ve aristokrat zümre bile sesini çıkaramamış ve sinmiştir.

Süyinbay Aronulı'nın atışmalarında eleştiri baskındır. Sultan, töre ve zenginler, zalimlikleri ve fakir halkı ezdikleri için, onun keskin dilinden nasibini almışlardır. Süyinbay'ın şiirlerinde, bu soylu ve idareci zümre yırtıcı hayvanlara benzetilmiştir. Süyinbay, bunların sahip olduğu zenginliklerin alın teriyle kazanılmış zenginlikler olmadığını, hırsızlık ve cebirle, halkın sırtından elde edildiğini açıkça ve korkusuzca dile getirmiştir. Süyinbay Akın'ın, halkın hayatını çekilmez hale getiren ve halkın derdine dert katan yöneticilere karşı şiirlerinde isyan bayrağını açtığı gözlemlenir. Süyinbay Akın, aynı zamanda bu zengin idarecilerin sözünden çıkmayıp, onların sözcülüğünü yapan, halk içindeki bozguncuları da hırsızlar olarak nitelendirir ve atışmalarında onları da eleştirir [3, 211].

Süyinbay Aronulı sadece Kazaklar arasında değil, komşu Kırgız halkı arasında da tanınmış bir Kazak akınıdır. Çünkü Süyinbay Aronulı, Kırgızlar ile de yakın ilişki içinde olup, onlar arasında da sayılıp

sevilmıştır. Akın, dili, kültürü ve fizikî özellikleri benzer olan kardeş Kırgız halkı ile iyi ilişkiler geliştirmiştir. Özellikle Süyinbay Akın ile Kırgız akını Katagan'ın Atışması, tarihe mal olmuş ve Türk Dünyası edebiyatları arası edebî ilişkileri örneklediren ilginç bir atışma örneğidir [4, 129].

Süyinbay Akın ile tanınmış Kırgız akını Katagan'ın atışması da tıpkı Süyinbay'ın Tezek Töre ile sosyal içerikli olarak yaptığı atışmaya benzer. Kırgız akını manapların, zenginlerin sözcülüğünü yaparak, onları övmüş ve yüceltmıştır. Bu bir bakıma dünyanın doğal seyridir, çünkü dünyada zenginlik, mal mülk en kıymetli değer olarak görülmektedir. İnsana da zenginliği oranında değer verilmektedir. Buna karşın, yoksul ve fakirler değersiz görülmekte, kimse tarafından onlara saygı duyulmadığı gibi, üstelik kimse onların tarafını da tutmamaktadır. Oysa Süyinbay Akın, hiçbir zaman bireysel ve sıradan konularla ilgilenmediği, tam aksine o, önemli sosyal, millî ve insanî meseleleri şiirlerinde işlediği ve terennüm ettiği için, Kırgız Akını Katagan'a karşı da fakir halkın tarafında olmuş ve atışmada onların savunuculuğunu yapmıştır. Süyinbay Aronulı, atışma sonunda dağdan akan bir akarsu gibi taşıp, Katagan'ı güçsüzleştirip, akıntısına katıp adeta suyun kıyısına getirip atmıştır [1, 90]. Süyinbay ile Katagan atışmasından alıntılanan aşağıdaki şiirde, Süyinbay'ın zenginlerin tarafını tutan Kırgız Akını Katagan'a karşı atışmadaki sert üslubu görülmektedir.

Elime bir fırsat geçti, Allah seni elime düşürdü
Şimdi kıpırdama Katagan
Oyarım iki gözünü!
Ben bir meşe ağacıyım,
Kessen de kırılmam!
Kılıçla karşılaştın,
Senin kökünü kurutmadan bana rahat yok!
Söze başlayan bir bülbülüm,
Grubumun başında olan söz ustasıyım.
Sudan çıkan kamışın köküyüm,
At yarışının en hızlısıyım!
Çıkartma Katagan sesini,
Unutma düştüğün, kanadının kırıldığı günü.
Kırgız, Kazak toplanmış,
Gücünü göstermeye çalışma. [2].

Atışma sonucunda ileri gelenler atışmanın galibi olarak Süyinbay Aronulı'nı ilan etmişlerdir.

Süyinbay Akın son derece haysiyetli, gururlu ve cesur bir akındır. Onun bu karakter özellikleri söylediği şiirlere de yansımıştır. Onun aşağıdaki dörtlüğünde bunu gözlemlemek mümkündür:

Börülü bayrak altında,
Çekinip sinecek kişi değilim!
Börü gibi yola çıkıp gidildiğinde,

Bölünüp kalacak kişi değilim [1, 88].

«Ot avızdı», «orak tildi» akın Süyinbay Aronulı, hem sağlam karakter özellikleri bakımından hem de güçlü sanatçılığı yönünden Kazak edebiyatında ve Kazak kültür tarihinde çok önemli bir şahsiyettir. Onun yaşadığı 19. yüzyıl dikkate alındığında, ondan uzak bir coğrafyada, Anadolu'da, Süyinbay Akın ile tanışmalar da ona çok benzeyen bir Türk şairi de vardır. Anadolu'nun «haşin ruhlu», «sert dilli» halk âşığı Seyranî, çağdaşı Süyinbay Aronulı ile hem karakter bakımından benzerlik göstermektedir hem de tıpkı Süyinbay Akın gibi güçlü bir sanatçısıdır.

Türk halkları nasıl ki aynı kökten geliyorsa, onların edebî gelenekleri de ortak bir kaynaktan doğar ve birbirine benzer. Türk halkları arasındaki en önemli ortak edebî geleneklerden biri, akınlık geleneğidir. 19. asır Türkistan halkları arasında akınlık geleneğinin oldukça geliştiği bir dönem olmuştur. Aynı şekilde 19. asırda Anadolu'da da âşıklık geleneğinin oldukça gelişme gösterdiği ve büyük halk âşıklarının yetiştiği bir dönemdir. 19. asrın Anadolu'daki tanınmış halk şairleri Erzurumlu Emrah (ölm. 1854), Dertli (1772-1847), Bayburtlu Zihni (ölm. 1858), Seyranî (1807-1866) ve Dadaloğlu'dur (Timurtaş 1997: 335). Bu âşıklar da tıpkı Süyinbay Akın gibi, halk dili ve halk zevki ile şiirler söylemişler ve yaşadıkları dönemde halkın sevgisini, saygısını kazanmışlardır. Yine bu dönemin halk âşıkları, Süyinbay Akına benzer şekilde sosyal meseleleri şiirlerine konu edip, sosyal eleştiriyi üslûp olarak benimsemişlerdir.

19. yüzyıl Anadolu âşıklık geleneğine bakıldığında, Süyinbay Akın ile en çok benzerlik gösteren halk âşığının Seyranî olduğu görülür. Farklı coğrafyalarda yaşasalar da Süyinbay Akın ile Âşık Seyranî, buldukları çevrede, 19. yüzyılın çalkantılı olaylarına tanıklık etmiş iki güçlü şairdir. İki şairin hem hayatları hem de sanatlıkları birbirlerine çok benzer.

19. asırda Osmanlı Devleti savaşlarda mağlup olmaya başlamış ve maddî sorunlar ortaya çıkmış, akabinde de bunun bir yansıması olarak Osmanlı toplumunda sosyal problemler baş göstermiştir. 19. asrın sorunlarının kimi doğrudan devlet kaynaklı, kimi de bireylerden kaynaklanan sorunlardır [5, 158]. Dolayısıyla 19. yüzyıl âşığı Seyranî'nin şiirlerinde de hem devlete hem de bireylere yönelik eleştiriler vardır. Ancak Âşık Seyranî'nin eleştirilerinin daha çok, tıpkı Süyinbay Aronulı gibi iktidarı elinde bulunduran, maddî imkânları serbestçe kullanan yönetici zümreye yapılan eleştiriler olduğu görülür.

Çalkantılı bir devir olan 19. yüzyılın şairi Seyranî'nin asıl adı Mehmet'tir ve 1800 yılında Kayseri'nin Develi ilçesinde doğmuştur. Seyranî de tıpkı Süyinbay Aronulı gibi yine doğduğu topraklarda, Develi'de 1866 yılında vefat etmiştir [6, 215]. Babası cami imamı Cafer Efendi'dir. Yüzyılın ikinci çeyreğinde İstanbul'a gitmiş ancak dönemin

saray ileri gelenlerini hicvettiği ve tenkit ettiği kişilerin oklarını üzerine çektiği için, İstanbul'dan uzaklaşmak zorunda kalmıştır. Bir süre değişik yerleri dolaşsa da ölünceye kadar Develi'de ömür sürmüştür. Seyranî, döneminin en önce gelen hiciv ustasıdır.

Kazak akını Süyinbay Aronulı gibi fakir bir ailede dünyaya gelen Seyranî de, Mehmet olarak başladığı hayatına, gördüğü rüyadan sonra Seyranî mahlasıyla çalıp söyleyerek devam etmiştir. On üç on dört yaşından itibaren akınlık mesleğini icra etmeye başlayan Süyinbay Akın gibi Seyranî de on beş yaşından, yani ergenlik döneminin başından itibaren yaşadığı ilginç rüya olayının ardından, Seyranî olarak âşıklık sanatını ömrünün sonuna kadar icra etmiştir. Onun sıradan bir kişiyken âşık Seyranîliğe geçişi şu şekilde olmuştur: Asıl adı Mehmet olan Seyranî'nin babası imam Cafer, bir gün uyuyakalır ve sabah namazı için camiye açamaz. Sabah namazı için gelen cemaat caminin kapalı olduğunu görünce öfkelenir ve cami imamının kapısına dayanır. Telaşlanan imam, kendisi hazırlanıncaya kadar camiye açıp kandilleri yakması için oğlu Mehmet'i gönderir. Mehmet kandilleri yakmak için camiye açtığı anda, kandillerin zaten yandığını ve düzenli saflar bağlayan yeşil kavuklu, ak sakallı, iri cüsseli ve nur yüzlü bir cemaatle karşılaşır. Mehmet orada bayılır. Babası Mehmet'i camide gördüklerinden bir hafta sonra Develi'nin bağlarında baygın bir hâlde bulur. Kendine geldiğinde tuhaf bir hâldedir ve artık o, âşıklık mertebesine erişmiştir. Mehmet kendine geldiği andan itibaren Mehmet adını değil, artık Seyranî mahlasını kullanmaya başlar. Seyranî, bu ilginç rüya olayından sonra çevresi tarafından âşık olarak kabul edilir ve saygı görür [7, 9-10]. Seyranî, klasik edebiyatta hiciv, halk edebiyatında ise taşlama adını alan tenkit içerikli türde çok başarılıdır. Taşlamalar, bir kişi veya topluluğu yermek, toplumun aksayan yönlerini eleştirmek amacıyla yazılır. Taşlamalarda konu olarak kişi ya da kurumlar aksayan yönleriyle ele alınır. Taşlamalarda kuvvetli bir sosyal tenkit hissedilir. Seyranî'nin mizacı da taşlama türünde şiir söylemeye çok uygundur. Genellikle haksızlığa karşı sessiz kalamayan, günlük hayatta karşılaştıkları olumsuz ve gülünç durumları halka anlatma gereği duyan âşıklar, bu türde şiirler söylemeyi tercih ederler [8, 146]; [9, 139]; [10, 66]. Tanpınar'ın deyişiyle «haşin ruhlu», «sert dilli» Seyranî'nin mizacına en uygun tür de taşlamalar olmuştur.

Âşıklar yaşadıkları dönemlerin tanığı ve aynası durumundadırlar. Bu bakımdan Seyranî'nin şiirlerinde de 19. yüzyılın siyasî, sosyal ve ekonomik hayatını gözlemlemek mümkündür. 19. yüzyılda devletin ekonomik sıkıntıları, halka da yansımıştır. Halk ağır vergiler altında ezildiğinden geçimini sağlayamaz hâle gelmiştir [11, 155]. 19. yüzyılın bu çalkantılı ortamı Seyranî'nin şiirlerine olduğu gibi yansımıştır. Özellikle Tanzimat ve Islahat hareketleri sonucunda ülkenin düştüğü durum, sarayın gereksiz yere yaptığı harcamalar, halkın yeniliklere ayak uyduramaması, bizzat padişahların bir batılı gibi davranması, kadıların

rüşvet olarak adalet mekanizmasının çökmesi Seyranî'nin şiirlerinde hicvedilmiştir [8, 145, 150, 152]. Seyranî, gözlemlediği kötülöklere, yaşadığı haksızlıklara karşı hiçbir zaman suskun kalmamış, tepkisini her fırsatta ve her zeminde dile getirmiştir.

19. yüzyılda gereksiz şekilde yapılan harcamalar nedeniyle öлке ekonomisi çökme durumuna gelir. Böyle olmasına rağmen padişah ve saray erkânı harcamalarda sınır tanımaz. Daha elzem ihtiyaçlar olmasına rağmen, Batılı tarzda yeni saraylar ve köşkler yaparak içlerini de yine Batılı tarzda döşeme telaşına girerler. Yıldız Sarayı ve Dolmabahçe Sarayı (1856) Sultan Abdölmecid devrinde o dönemde yapılan şaşalı saraylardır [10, 69]; [8, 150]. Sert dilli Âşık Seyranî fütursuzca harcamalar yaparak yeni köşkler ve saraylar inşa ettiren ve ölkede ekonomik sıkıntılarını iyice artmasına neden olan ve kendini halkın üzerinde gören Sultan Abdölmecid için şunları söyler:

Herkes belasını azdı da buldu
İnsanda evvelki sadakat noldu
Eski sarayları beğenmez oldu
Yere sığmaz oldu sultan olanlar [8, 150].

Seyranî şiirlerinde Süyinbay Aronulı gibi halkın tarafında olarak, âdeta halkı haraca bağlayan devlet görevlileri, özellikle de sadrazamlar hakkında sert üslûpla taşlamalar yazmıştır. Abdölmecid devrinin gözde sadrazamı olan Mustafa Reşit Paşa'ya devrin diğer şairleri övgü dolu şiirler yazıp, onu «medeniyet resulü» olarak göklere çıkarırken, Seyranî Mustafa Reşit Paşa'nın ismini zikretmeden onu ağır şekilde yermiştir:

Küçük lokma ile dolmaz avurdu
Ne yaman insanı kasdı kavurdu
Cihanın külünü göğe savurdu
Geçti sadârete hayvan olanlar [8, 151].

Seyranî, devrin sadrazamlarının buldukları makamları hak etmediğini hakaret boyutundaki hicivleriyle dile getirir. O, sadrazamları eleştirdiği şiirlerinde «hayvan» ve «köpek» gibi hakaret içeren ifadeleri çekinmeden kullanır:

Buğday unu beğenmiyor enikler
İplikten aşağı düştü ipekler
Hep sedire geçti köpekler
Hânedan ayakta hizmet ediyor [8, 151].

Seyranî, bir başka şiirinde yine dönemin bozulan düzeninden şikâyet ederek sadrazamlık makamı üzerinden doğruluk, adalet, güven gibi değerlerin yitirildiğini hicveder:

Bitmez oldu harmanların eyisi
Hurma tadı verir erik kayısı
Sadrazam etsen eğer seyisi
Ölmüş eşek arar nalın sökecek [10, 70].

Seyranî'nin şiirlerinde yalnızca kötü oldukları için sadrazamlar hicvedilmez, ona göre, devlet makamında bulunan bütün idareciler, merhametsiz ve şeytana uymuş kişilerdir. Seyranî'nin taşlamalarında bunlara yönelik eleştiri de dile getirilir:

Müşkülüm halledin ehl-i zamirler
Tutar mı altunun yerini demirler
Merhametsiz olan ülü-l-emirler
Korkarım şeytanın iltizâmında [8, 152]

Seyranî'nin şiirlerinde eleştirilen sosyal gruplardan biri de kadılardır. Seyranî, Osmanlı devlet yönetiminde görülen aksaklıklarla birlikte iyice bozulan adalet işlerini ve kadılık müessesini şiirlerinde işler. Kadıların rüşvet alması, adaleti tesis etmek yerine, ayrımcılık yaparak adam kayırmaları, davalarda rüşvet alarak haklıyı haksız, haksızı haklı çıkarmaları Seyranî'nin şiirlerinde hicvedilen toplumsal sorunlardandır [6, 159]; [8, 152]

Rüşvet ile yazar hakim hücceti
Hüccet ile alır kadı rüşveti
Halk bilmiyor dini, şer'i, sünneti [8, 152]

Başka bir dörtlükte Seyrânî şeriat hükümlerinin uygulanmadığını ve kadı ile müftünün rüşvet aldığını dile getirir:

Niçün garîb oldu hükm-i şeriat
Kadının müftünün yediği rüşvet
İçkide zinada cahile nevbet
Vermiyor hafız-ı Kur'an olanlar [8, 152-153]

Seyranî doğruluk ve adaletten şaşan kadı ve müftüleri doğrudan «yalancı» ve «şeytan» olarak nitelendirir:

Hiç kimse kimsenin gayretin gütmez
Anınçün Hak sözün dutub işitmez
Meyhaneye gider camiye gitmez
Kadısı müftüsü şeytan olanlar [8, 153]

Seyranî, o dönemde devletin başı olan padişahla bile adalet kalmadığını açık bir şekilde dile getirir:

Pâdişah-ı dîn-i devletde adâlet kalmadı
Arzuhâlim sunmağa bende cesâret kalmadı [8, 153].

Seyranî her zaman halkın, fakirin yanındadır ve şiirlerinde onların durumunu dile getirerek onların haline üzülür:

Eyvah fukaranın beli büküldü
Meded ticaretin gücüne kaldık
Eyiler alemde göçtü çekildi
Bizler zamanenin piçine kaldık [8, 153]

Seyranî'nin şiirlerinde ferden sıkıntısı değil, daima toplumun sıkıntısı, sosyal sıkıntılar söz konusu olmuştur. Seyranî daima dik başlı ve mağrur bir şair olarak şiir söylemiştir. Dili keskin, eleştirileri ağırdır. Seyranî devrin padişahı Abdülmecid'i bile korkusuzca hicvetmiştir. Devrin padişahı Abdülmecid'in yaptırdığı Dolmabahçe Sarayı'nı israf

olarak gören Seyranî, bunu ağır bir dille tenkit ettiği için İstanbul'u terk etmek zorunda bile kalmıştır. Yaşadığı dönemde halkın tarafında olup, gördüğü toplumsal aksaklıkları ve devlet erkânını hicvetmek yerine, sorunları görmezden gelip, toplumsal duyarlılık göstermeyip, devlet erkânının yanında, onlara övgüler düzerek rahat ve huzurlu yaşayabilecekken, o, onurlu bir duruşla, halkın yanında olmuş, devlet makamında olan kişilere «yağcılık» yapmamış, dik duruşunu bozmadan «haşin ruhlu», «sert dilli» Seyranî olarak Türk kültür tarihi içinde yer almıştır.

19. yüzyılda Türk Dünyasının iki farklı coğrafyasında yaşayan iki büyük şairi farklı coğrafyalarda yaşamalarına rağmen, ortak dertlerle dertlenmiş, halkın çilesini, sıkıntısını içlerinde hissetmiş, devrin idarecilerinin kötü yöneticiliği ve zulmü karşısında susmamış, şahsî menfaatleri için doğruluktan ve gerçekten asla ayrılmamış, mağrur duruşlarını daima korumuş ve Türk kültür tarihinde her ikisi de milletin hafızasında «keskin dilli» hiciv şairi olarak yer etmişlerdir [12, 109].

19. yüzyılın biri Kazak, biri Anadolu Türkü olan bu iki şairinin farklı coğrafyalarda olsalar bile birbirlerine ne kadar çok benzediğini aşağıdaki tabloda özet olarak gözlemlemek mümkündür.

İki Sanatkârın Karşılaştırması	«Ot avızdı», «orak tildi» Kazak Akın Süyınbay Aronulı	«Haşin ruhlu», «sert dilli» Âşık Seyranî
Devir	19. yüzyıl	19. yüzyıl
Dünyaya geldikleri sosyal çevre	Fakir	Fakir
Doğdukları ve vefat ettikleri yer	Doğduğu yer olan Kulansaz'da vefat etmiştir.	Doğduğu yer olan Develi'de vefat etmiştir.
Rüya motifine dayanan sanatkârlık	Gördüğü rüyadan sonra akınlık mesleğini icra etmeye başlamıştır.	Gördüğü rüyadan sonra halk âşığı olmuş ve Seyranî mahlasını almıştır.
Kullandıkları dil	Halk dili	Halk dili
Konu	Sosyal içeriklidir.	Sosyal içeriklidir.
Üslûp	Hiciv ustası, keskin dilli	Taşlamacı, keskin dilli
Halka karşı tavrı	Halkçıdır, halkın tarafındadır.	Halkçıdır, halkın tarafındadır.
Düzene karşı tavrı	Düzenden şikâyetçidir.	Düzenden şikâyetçidir.
İdarecilere karşı tutum	İdarecilerin halkı ezerek adaletsiz ve haksız yönetimlerine karşıdır.	İdarecilerin halkı ezerek adaletsiz ve haksız yönetimlerine karşıdır.

Doğruluk anlayışı	Sonucu ne olursa olsun korkusuzca doğrunun savunucusudur.	Kendisine zararı dokunsa da doğruyu söylemekten çekinmez.
Adalet anlayışı	Daima adaletin yanındadır, adaletsizliği hicveder.	Daima adaletin yanındadır, adaletsizliği hicveder.

Kaynaklar:

1. Oraz Nurgali, (2015), «Süyinbay akın tuvralı lektisiya», Doğumunun 200. Yılında Süyinbay Aronulı, s. 85-92, Türksoy-Bengü, Ankara.
2. Smanov Baktiyar, (2015), «Jır süleyi süyinbay».
3. Koç Kenan-İŞİNA, Almagül-KORGANBEKOV, Bolat, (2007), Kazak Edebiyatı (Kazak Folkloru ve Sovyet Dönemi Öncesi Kazak Edebiyatı) 1, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
4. Tebegenov Temirhan, Sakaulı, (2015), Elaralık-ultaralık akındar sayıstarının jane süyinbay men katagan aytınsının tarihiy-tanımdık, körkemdik tağılımı», Doğumunun 200. Yılında Süyinbay Aronulı, s. 127-131, Türksoy-Bengü, Ankara.
5. Arvas Abdüselam, (2012), «XIX. YY. Osmanlı Sosyo-ekonomisinin Âşık Edebiyatına Yansımaları Hakkında Bir Deneme», A. ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü 48, Erzurum, s. 155-164.
6. Sakaoğlu Saim, (1989), «Türk Saz Şiiri», Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı III (Halk Şiiri), sayı 445-450, Ocak-Haziran 1989, s.110-250.
7. Günay Umay, (1985), «Develi'li Seyranî'nin Riya Motifinin Tahlili», H. Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi, s. 9-14.
8. Akman Eyüp, (2012), «Tanzimat Hareketleri Karşısında Âşık Seyrânî», Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3, Summer 2012, s. 145-155.
9. Balkaya Âdem, (2007), «Türk Halk Kültüründe Taşlamaya Küçük Bir Örnek», Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları Volume 2/3 Summer 2007, s. 138-147.
10. Saraç Ömer, (2014), «Âşıkların Dilinden 16-19. Yüzyıl Devlet Müesseselerine Eleştiri», Studies of the Ottoman domain, Cilt:4, Sayı:7, Ağustos 2014, Issn: 2147-5210, s. 65-77.
11. Umagan Suat, (2002), «Hikmet ve Hiciv Şairi Olarak Seyrânî», A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 19, Erzurum 2002, s. 153-169.
12. Kinaci Cemile (2015), « «Ot Avızdı», «Orak Tildi» Kazak Akımı Süyinbay Aronulı ve Anadolu'daki «Haşin Ruhlu», «Sert Dilli» Çağdaş Seyranî Üzerine Bir Karşılaştırma», Doğumunun 200. Yılında Süyinbay Aronulı, s. 93-110, Türksoy-Bengü, Ankara.
13. Timurtaş Faruk K., (1997), Tarih İçinde Türk Edebiyatı, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
14. Aytıs Akın Tili-Narkesken (son erişim)

FTAHP 06.39.41

A.S.Кулмаганбетова¹

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

АРТ-МЕНЕДЖМЕНТТИҢ ӨНЕР ЖӘНЕ МӘДЕНИЕТТИ БАСҚАРУДАҒЫ РӨЛІ ЖӘНЕ МАҢЫЗЫ

Аннотация

Мақала мәдениет және өнер саласын басқарудағы арт-менеджменттің мәні мен рөлін анықтауға арналған. Мақалада нарықтық қатынастар жағдайында арт-менеджменттің пайда болу қажеттілігі, оның ерекшеліктері мен бағыттары, мәдениет және өнерді басқару жүйесі ретінде арт-менеджменттің мәдени ұйымдар қызметінің институционалдық мәселелері қарастырылған. Зерттеулер нәтижесінде басқару жүйесі ретінде арт-менеджменттің құрылымы, түрлері мен қызметтері, «Арт-менеджмент» категориясының ерекшеліктерін ашатын және оның маңыздылығын, функциясы мен механизмін көрсету үшін параметрлер анықталып, жүйеленген. Сонымен қатар арт-менеджментті дамытудың негізгі бағыттары нақтыланған.

***Тірек сөздер:** арт-менеджмент, мәдениет және өнер, мәдени өнім, мәдени өнімдер нарығы, мәдениет ұйымы, арт-менеджмент түрлері, арт-менеджмент функциялары.*

A.S. Kulmaganbetova¹

*¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)*

ROLE AND IMPORTANCE OF ART MANAGEMENT IN THE MANAGEMENT OF THE SPHERE OF CULTURE AND ARTS

Annotation

The article is devoted to the definition of the essence and role of art management in the sphere of culture and art. The necessity of art management in the conditions of market relations, its features and directions, institutional problems of art management of the organization of culture as a system of management are considered in the article. As a result of the research, the structure, types and functions of art management as a management system, parameters determining the specificity and importance of the category «Art Management», its functions and mechanism are determined and systematized. The main directions of development of art management are also revealed.

***Keywords:** Art management, culture and art, cultural product, cultural products market, culture organization, types of art management, art management functions.*

А.С.Кулмаганбетова¹

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

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА В УПРАВЛЕНИИ СФЕРОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Аннотация

Статья посвящена определению сущности и роли арт-менеджмента в управлении сферой культуры и искусства. В статье рассмотрены необходимость возникновения арт-менеджмента в условиях рыночных отношений, его особенности и направления, институциональные проблемы арт-менеджмента деятельности организации культуры как системы управления культурой и искусством. В результате исследования определены и систематизированы структура, виды и функции арт-менеджмента как системы управления, параметры, определяющие специфику и важность категории «Арт-менеджмент», его функции и механизм. Также выявлены основные направления развития арт-менеджмента.

Ключевые слова: *арт-менеджмент, культура и искусство, культурный продукт, рынок культурных продуктов, организация культуры, виды арт-менеджмента, функции арт-менеджмента.*

Кіріспе

Арт-менеджменттің ролі мен маңызын зерттеу мәдениет және өнер саласының біртіндеп нарықтық қатынастарға өтуіне байланысты ерекше өзекті болып табылады. Сонымен қатар нарықтық қатынастар әлеуметтік-мәдени қызметтерді позициялау және жылжытуда басқару механизмдерін ғылыми талдау және теориялық жалпылауды талап етеді.

Осыған байланысты басқару қызметінің бір түрі ретінде арт-менеджменттің міндеті әлеуметтік-мәдени және көркемдік бейіндегі білім беру мекемелерінің қызмет ету және дамуындағы көптеген мәселелерді шешуге мүмкіндік беретін технологиялар мен әдістердің теориялық маңыздылығы мен практикалық қолданылуын арттыру болып табылады.

Мәдениет және өнер саласының ерекшеліктерімен байланысты менеджменттік білімнің теориялық және тәжірибелік қағидаларын тікелей көшіріп алу осы саладағы ұйымдарда қолдануды біршама күрделендіреді. Сол себепті ғылыми және тәжірибелік айналымда «арт-менеджмент» терминінің пайда болуы ең алдымен мәдениет және өнер саласындағы ұйымдарды басқарудың ғылыми менеджментке негізделген қызмет ретінде қажеттілігімен байланысты болды.

Ресурстар жетіспеушілігі кезінде мәдениет саласындағы кадрларды даярлауды тиімді басқару және реттеу жүйесі арт-менеджменттің құралы ретінде қарастырылады, өйткені ол мәдени-әлеуметтік білім кеңістігіндегі көркемдік құндылықтарды дамытуға

қолайлы жағдайларды қалыптастырудың технологиялық құралы болуы тиіс.

Сәйкесінше зерттеу мақсаты әлеуметтік-мәдени басқару құрылымындағы қағидалар, функциялар, әдістер мен технологиялардың кешенді жүйесі ретінде қазіргі кездегі арт-менеджменттің ерекшелігі мен маңызын анықтау болып табылады.

Осы саладағы менеджменттің спецификасы мәдениет пен өнердің сала ретіндегі маңызды ерекшеліктерімен анықталады.

Зерттеу әдістері

Қолданыстағы ғылыми зерттеу әдістері (талдау, синтез, бақылау, қорыту, құжаттардың контент-талдануы, нақтылау, жүйелеу және жіктелу) дәйекті теориялық тұжырымдамалар жасауға мүмкіндік береді.

Жұмыс қазіргі заманғы теориялық-әдістемелік және тәжірибелік-қолданбалы зерттеулерге негізделген.

Мәдениет және өнерді басқару жүйесі ретінде арт-менеджментті мәдени ұйымдардың қызметінің институционалдық мәселелерін анықтайтын келесідей негізгі үш аспектіде талдау жүргізу арқылы зерттеуге болады [1]:

- Мәдени өнім
- Мәдени өнімдер нарығы
- Мәдениет ұйымы.

Мәдени өнім – бұл жинақталған ұғым ретінде мәдени және эстетикалық құндылықтарды жасайтын қасиеттері бар өнім болып табылады. Дәстүрлі өнімдерге қарағанда мәдени өнімнің ерекшелігін анықтайтын басты үш факторды қарастыру қажет: мәдени өнімді тұтыну жағдайы, мәдени өнімді жасаушының ролі және географиялық орналасуының ықпал етуі.

Басқару объектісі ретінде мәдени өнімдер нарығы өте күрделі нарық болып табылады. Сондықтан осы тұрғыдан басқарудың негізгі міндеті – салалық нарықтардың шектері мен сегменттерін анықтау болып табылады. Мәдени өнімдер нарығының басты үш ерекшелігін атап көрсетуге болады:

1. Бәсекелестіктің табиғаты, яғни дәстүрлі нарықтардағы алмастыру мүмкіндігінің мәдени өнім нарығында шектеулі болуы бәсекелестіктің дамуын да шектейді;

2. Нарықтық шектеулер – мәдени ұйымдардың шығындарын толық жабатындай қаржы әкелмейтіндігі бір жағынан «мүдделер қақтығысына», екінші жағынан «не табыс алуды не мәдени құндылықты жасауды көздеу дилемасын» ұстануға итермелейді;

3. Сыншылар мен эксперттердің ролі, яғни мәдени өнімді тұтынушылық қажеттілікке байланысты емес, өте жоғары деңгейде арнайы мамандар мен эксперттердің көзқарасына тәуелді болап табылады. Өнер саласындағы сыншылдық жалпы дамыту элементі

ретінде мәдени өнімнің нарықта өтуі үшін маңызды құрал болып табылады.

Мәдени ұйым қызметінің негізі - басқа салалардағы ұйымдармен салыстырғанда мәдени құндылықты жасау және оны жасаушыға бағытталу, яғни мәдени ұйымның қызметі тұтынушылардың сұранысына байланысты емес, ол өндіретін өнімге сұранысты қалыптастыру қажеттілігімен анықталады. Сондықтан мәдени ұйымдар қызметінің басты үш ерекшелігі бар:

1. Ұйымдағы өнім жасаушының ролі, мәдени ұйымдардың қызметінің мәдени өнімдерді жасайтын арнайы білімі мен дағдылары бар адамдарға жоғары деңгейде тәуелді болуы басқару тұрғысынан өте күшті ынталандыру жүйесін құруды қажет етеді;

2. Меншік қатынастары, бұл мәдениет және өнер саласын бақсару қажеттілігі мәдени құндылықтар мен коммерциялық пайданың қақтығысының орын алуымен байланысты екендігін білдіреді, сол себепті мәдениет ұйымдарын қаржыландыру көздерінің көптүрлілігі меншік қатынастары мәселесін туғызады.

3. Желілік дамудың ықпалы, бұл мәдени ұйымдардың өте ауқымды желілердің бір бөлігі ретінде қызмет етуі, мұндай желілер құрылтайшылардан, қамқоршылардан, қоғамдық ықпал ету топтарынан және т.б. тұрады. Сондықтан арт-менеджменттің маңызды міндеті – олардың мүдделері мен қызметтерін сәйкестендіру болып табылады.

«Арт-менеджмент» категориясы өзіне оның ерекшеліктерін ашатын және бір уақытта оның маңыздылығын, функциясы мен механизмін көрсету үшін бірнеше параметрлерге сүйенеді. Ол параметрлер мен бағыттарға мыналар жатады [2]:

- Сыртқы және ішкі ортаға талдау: бұл мүдделі жақтардың өзгеріп тұратын қызығушылықтары, қажеттіліктері мен күтімдерімен байланысты тәуекелдерді анықтау, бағалау және реттеу үшін ұйым қызметін жүзеге асыру жағдайларын мониторингілеу;

- Миссия және пайымдау: мәдениет және өнер мекемелерінің философиясы мен қызмет етуінің мәнін көрсету, олардың әлеуметтік-мәдени қызметінің негізгі базалық принциптерін алға жылжыту және орнықтыру;

- Алдыға мақсат қою және жоспарлау: өскелең ұрпақтың білім алу, мәдениет, өнер және демалыс салаларындағы өмірлік маңызды құқықтары мен мүдделерін қорғауға қоғамның қажеттіліктерін көрсететін әлеуметтік-мәдени және көрсемдік шараларды жасау және жобалау, олардың жан-жақты дамуы үшін қажетті жағдайларды қалыптастыру;

- Басқарудың субъектісі: бұл ұйым қызметінің белгілі бір салаларында басқару шешімдерін қабылдауда өкілеттіліктерді орындау қызметі жүктелген арт-менеджерлер;

- Басқарудың объектісі: алға қойылған мақсаттарға тиімді қол жеткізу үшін басқару субъекттерінің ықпалы бағытталған әр түрлі қызмет атқарушы өзара байланысқан құрылымдық бөлімшелердің (бөлімдер, департаменттер, секторлар және т.б.) жиынтығы;

- Басқару қызметінің жүйесі: басқару мақсаттарын, міндеттерін және қызметтерін іске асыру процесін, мәдениет және өнер саласындағы басқару шешімдерін дайындау және іске асыруды қамтамасыз ететін механизмдер жиынтығы;

- Ұйымдастыру формалары мен мазмұны: елдің әлеуеті, әлеуметтік-экономикалық, білім беру және мәдениет салаларының дамуы үшін, тұтынушыларды әлеуметтендіру, мәдениеттендіру және өзін-өзі көрсету үшін қажетті жағдайлар мен мүмкіндіктерді жасауға бағытталған басымдықтар мен бағыттардың кешені;

- Персоналдық менеджмент және кадрлық саясат: ұйымның кадрлық әлеуетін сақтау, нығайту және дамытуға бағытталған персоналмен жұмыстың басты стратегиясы мен тактикасын анықтайтын принциптер, технологиялар, әдістер мен формалардың жиынтығы;

- Ақпараттық-коммуникациялық кешен: бұл сақтау, өңдеу және жөнелудің объектісі болып табылатын мәліметтерді беру жүйесі және ол келесідей өзара байланысқан элементтерден тұрады: адресант, тарату каналдары, кодтау және декодтау процесі, мазмұн, хабарламалар, тиімділік, бақылау, адресат;

- Стратегиялау: күтілетін даму нәтижелерін болжауға және сыртқы орта факторларын талдау негізінде таңдап алынған мақсаттан болжамды нәтижелердің ауытқуын жоюға бағытталған шаралар кешені ретінде перспективті жоспарлауды жасау және іске асыру процесі;

- Қағидалар: ұйымның тиімді қызметін және дамуын қамтамасыз етуге бағытталған қызмет етудің негізгі және басқарушы ережелері;

- Функциялар: басқару қызметін бөлу және интеграциялауға негізделген және басқарудың субъектісі мен объектісіне ықпал етудің оптималдығымен, күрделілігімен, біртұтастығымен және тұрақтылығымен сипатталатын іс-әрекеттер жиынтығы;

- Этика және ұйымдық мәдениет: ұйым қызметкерлерінің ойлау стилі мен мінез-құлқын саналы түрде қалыптастыратын құндылықтардың, белгілердің, символдардың, нормалардың, идеялардың жиынтығы;

- Инфрақұрылым және ресурстар: бұл басқарудың қысқа және ұзақ мерзімді мақсаттарына қол жеткізу үшін қажетті жағдайлар мен мүмкіндіктер;

- Ұйымдастыру мен жүзеге асырудың әдістері мен технологиялары: басқару қызметін іске асырудың, мақсаттар мен міндеттер қою және оларға қол жеткізудің, әр түрлі әлеуметтік-мәдени мәселелерді шешудің әдістері мен механизмдері, шығармашылық, рекреативтік, анимациялық, білім беру жобалары мен бағдарламаларын жасау, сынау және көркем өнер тәжірибесіне енгізу құралдары;

- Арт-маркетинг: арт-менеджменттің спецификалық қызметі, өнім арқылы тұтынушылардың қажеттіліктерін қанағаттандыруға бағытталған іс-әрекеттердің және әлеуметтік-мәдени өнімді жасаумен, өткізумен және тұтынумен байланысты бірқатар факторлардың жиынтығы;

- Тиімділік критерилері: бұл арт-менеджменттің нәтижелілігін, өміршеңдігін және тиімділігін бағалаудың, анықтаудың немесе жіктеудің негізі болып табылатын көрсеткіштер мен индикаторлар.

Арт-менеджменттің осы негізгі бағыттары бір-бірімен тығыз байланысты және олардың әрқайсының артықшылықтары мен ерекшеліктерін кешенді пайдалануға негізделген бір тұтас процесті құрайды.

Зерттеу нәтижелері

Өнер мен көркемдік тәжірибені басқару саласында соңғы жылдардағы мемлекеттік құжаттарды талдай отырып қабылданған және анықталған процестердің мазмұнына қарап, қазіргі арт-менеджменттің мақсаттары туралы мынадай негізгі ерекшеліктері мен приоритеттерін анықтауға болады:

- Қоғамда өнердің қызмет ету және даму процесін ұйымдастыру, көркемдік-шығармашылық іс-шараларды жасау және іске асыру (фестивальдер, концерттер, спектакльдер, қойылымдар, көрмелер, байқаулар, шеберлік сағаттары т.б.)

- Әлеуметтік-мәдени мақсатты жобалар мен бағдарламаларды тиімді іске асыруға бағытталған шығармашылық-өндірістік және жарнамалық-маркетингтік қызметті қамтамасыз ету;

- Қоғамның әлеуметтік-мәдени ортасына өнер туындыларының әсер ету процесіне ықпал ету;

- Көркемдік-тарихи құндылықтарға жататын өнер мен мәдениет ескерткіштерін насихаттау;

- Кәсіптік, әлеуметтік және ағартушылық жолмен жеке тұлғаның көркемдік-эстетикалық құндылықтарын, идеалдары мен көзқарастарын қалыптастыру;

- Қоғамдық даму және жастарды дамыту мақсатында жастардың инновациялық әлеуетін іске асыру;

- Мәдениет пен өнер саласындағы мамандардың жеке-кәсіптік қалыптасуы мен дамуы үшін жағдайлар туғызу;

- Өнерді дамытудың, әлуметтік-мәдени орта қалыптастырудың, көркем білім мен тәрбиенің мәселелері бойынша дәйекті шешім қабылдауды қамтамасыз ету.

Өнер саласындағы қазіргі басқару тәжірибесін жүйелі талдау негізінде арт-менеджменттің негізгі түрлерін анықтап, құрылымдауға болады (кесте 1).

Анықталған құрылымға сәйкес арт-менеджмент түрлерін келесідей негізгі екі топқа бөлуге болады:

1. Орындаушылық және сахналық өнер менеджменті
2. Визуалды өнер менеджменті.

Өз кезегінде орындаушылық және сахналық өнер менеджменті келесідей бес түрге бөлінеді:

- Музыкалық менеджмент
- Театр менеджменті
- Хореографиялық менеджмент
- Цирк менеджменті
- Концерттік-фестивальдік және гастрольдік менеджмент.
- Визуалды өнер менеджменті келесідей үш түрге бөлінеді:
- Кино және телевидение менеджменті
- Көркемсурет және декоративті-қолданбалы өнер менеджменті
- Мұражай және галерея-көрме менеджменті.

Келтірілген арт-менеджмент түрлерінің қысқаша сипаттамасы 1-кестеде берілген.

Кесте 1 - Арт-менеджменттің түрлері

Арт-менеджменттің түрлері	Сипаттамасы
1. Орындаушылық және сахналық өнер менеджменті	
Музыкалық менеджмент	Мәдениет саласындағы музыкалық өнімдерді ұйымдастыру, жоспарлау және басқару процесстері арқылы жарыққа шығару, дыбыс жазу индустриясы, теле және радио таратылымдар, клубтың дамуы, продюссерлік жұмыс. Шоу-бизнесітегі маркетингтік стратегияның тиімділігі мен бәсекеге қабілеттілігін техникалық-экономикалық есептеудің жүзеге асырылуы және негізделуі.
Театр менеджменті	Театрлық-ойын-сауық ұйымдарында шығармашылық өндірістік процесті материалдық-техникалық, қаржылық, кадрлық қамтамасыз етуге бағытталған басқарудың жоспарлау, ұйымдастыру,

	ынталандыру және бақылау процестері. Театр ғимараттары мен сахналық жабдықтарды пайдалануды басқару.
Хореографиялық менеджмент	Басқару жүйесінің хореографиялық қойылымдарды шығармашылық қызметін қамтамасыз ететін және технологиялық процестерді дайындау, қою, жылжыту және прокатка беру түрі.
Цирк менеджменті	Цирк программасын және оның тұтынушыларға көрсетілімін көркемдік-шығармашылық процестегі жоспарлау мен басқару арқылы құрастыру.
Концерттік-фестивальдік және гастрольдік менеджмент	Көшілік іс-шараларды, спектакльдерді, театралдық қойылымдар мен мерекелерді, концерттерді, шоу және көркемдік программаларды прокатка беруді продюссерлеуге бағытталған ұйымдасқан басқару.
2. Визуалды өнер менеджменті	
Кино және телевидение менеджменті	Фильм, телесериал, телебағдарламалар, телехабарлардың түсірілім барысын дайындау және іске асыру. Кинотеатрлардығы көрсетілімдерді ұйымдастыру.
Көркемсурет және декоративті-қолданбалы өнер менеджменті	Көркем суреттерді, инсталляцияларды, зергерлік бұйымдарды, сәндік қолданбалы өнер туындыларын туындату, сақтау және жылжыту қызметін жоспарлау мен ұйымдастыру.
Мұражай және галерея-көрме менеджменті	Арт-жобаларды, арт-өнімдерді мұражайлық бизнес және арт-индустрия саласында жобалау және реализациялау: аукциондар, арт-дилерлер, эксперттер, коллекционерлер, мұражайлар, көркем галереялар. Әртүрлі бағыттағы көрмелерді ұйымдастыру және өткізу, перформанстар, хэппенингтер, шоу-көрсетілімдер және басқа да инновациялық тәсілдер және мұражай-көрме мазмұнындағы көрсетілім формасы.

Осы тұрғыдан арт-менеджменттің маңызды қызметінің бірі күрделі мәдени, көркемдік және білім беру процесін басқару. Философиялық-мәдени тұрғыдан өнер және көркем тәжірибе

саласындағы маманның тұлғалық, әлеуметтік және кәсіби дамуын басқарудың ашық жүйесі ретінде өнер менеджментін зерттеу өзекті болып табылады.

Арт-менеджменттің мәні оның қызмет ету процесінде көрінеді. Арт-менеджменттің әдістемелік негіздеріне сүйене отырып, оның қызметтерін көркемдік мәдениеттің дамуын қамтамасыз ететін басқару процесінің қасиеттерін іске асыру ретінде қарастыруға болады (кесте 2).

Белгілі бір басқару процесі ретінде арт-менеджменттің функциялары дәйекті түрде белгілі бір тәртіп бойынша жүзеге асырылатын іс-әрекеттер тізбегі болып табылады. Ол басқарудың негізгі қызметтерін қамти отырып, мақсат қоюдан бастап, жоспарлау, ұйымдастыру, ынталандыру және бақылау қызметтерінен тұрады.

Кесте 2 - Арт-менеджменттің функциялары

Арт менеджмент функциялары	Сипаттамасы
Мақсат қою	Өнер саласын болжалды идеалды бейнесі ретінде және оның іске асырудың көркем практикада объективті-шынайылық салдарын қарастыру мақсаттың қалыптастыру процесі.
Болжау	Белгілі деректерді талдаудың негізінде өнердің өткенін және сайма-сай жұмыс істеуі мен өзгерістері арқылы оның тенденцияларын, перспективаларын және даму стратегияларын анықтау.
Жоспарлау	Көркемдік мәдениет және өнер саласындағы жобалар мен бағдарламалардың мақсаттарын, міндеттерін, көрсеткіштерін, қарқынын, мерзімін анықтауға бағытталған процесс. Сонымен қатар әлеуметтік-мәдени жүйе мен олардың кмпонентерін ескере отырып, оңтайлы даму бағытының ресурстары мен факторларын мақсатты реттеу.
Шешім қабылдау	Әлеуметтік-мәдени жағдайды және ақпараттық қамтамасыз етуді негізге ала отырып, тапсырмалардың шешімін немесе мәселерінің біріне ғылыми негізделген таңдау жасау.
Ұйымдастыру	Тұтас дүниенің бөліктерінің арасындағы білімге жетекшілік ететін және жетілдіретін

	процестердің немесе іс-әрекеттерінің жиынтығы; өнер саласының жұмыс істеуі және дамуының бірыңғай жүйедегі көркем процестерінің қызметінің субъектілерінің мәліметтері.
Іске асыру	Көркемдік тәжірибенің жоспарын, жобасын, бағдарламасын, ойларын, ниеттерін жүзеге асыру мен өткізу.
Үйлестіру	Мәдени мекемелердің, өнердің, кәсіби орындаушылардың, шығармашылық топтардың және мақсатқа жету құралдарының қызметтерінің функционалды өзара тәуелділігін белгілеу және келістіру.
Реттеу	Басқарушыға арналған көркемдік процестегі баланста ұстауға және оның реттеуіштерді (нормалар, ережелер, мақсаттар, байланыстар) енгізу арқылы дамытуға бағытталған процесс.
Мотивация	Көркем қызметтің жағдайының субъектісін мотивтерді негізге ала отырып болжамды нәтижелері мен қалыптастыруымен олардың мінез-құлықтардың әр түрлі моделдерін таңдау және бағалауды түсіну.
Ынталандыру	Субъектінің көркемдік қызметінің іс-әрекеттерін ояту процесі, сыртқы қызметін жандандыру.
Бақылау	Әлеуметтік-мәдени жүйеге сәйкес қабылданған ережелер мен нормалардың жұмыс істеуі мен даму мақсатын қамтамасыз етуге бағытталған қадағалау мен мониторинг.
[2] [3] көздер негізінде автор құрастырған	

Осылайша, қазіргі арт-менеджмент мәдениет пен өнер мекемелерінің миссиясына сәйкес тактикалық және стратегиялық сипаттағы шаралар кешенін жасау және іске асыруды қамтамасыз ететін мәдени-әлеуметтік қызметтегі мақсаттар, қағидалар, функциялар мен технологиялар жүйесін көрсетеді.

Қорытынды

Жалпы мақалада қарастырылған мәселелер арт-менеджментті белгілі бір принциптерге және технологияға сай жүзеге асырылатын өз алдына жеке қызмет ретінде бөліп қарастыру қажеттігін анықтайды.

Арт-менеджменттің басты мәселесіне мәдениет және өнер саласындағы ұйымдарды басқаруда жалпы менеджмент қағидаларын қолданудың келесідей мәселелері жатады: маркетинг және тұтынушылармен өзара әрекет ету, нарыққа және ішкі ұйымдастырушылық процестерге бағытталу, қызметті жоспарлау және стратегия, персоналды басқару, инновациялық әлеуетті пайдалану және т.б. Сонымен қатар зерттеу нәтижелері бойынша арт-менеджменттің мәдениет және өнер ұйымдарына әсерін анықтайтын мәселелер ретінде мыналарды қарастыру қажет:

- Стратегия ретінде жобалық басқаруды қолдану, өйткені көптеген мәдени өнімдер (кинофильмдер, фестивальдар, музыкалық топтар және т.б.) «жобалық сипатта» болады;

- Персоналды басқарудағы көшбасшылық және мотивация, көптеген мәдениет ұйымдарын ұжымды басқарудың ерекше типіне сай харизматикалық көшбасшылар басқарады;

- Материалдық емес активтерді қаржылық бағалау, мәдени өнімдерге тән заттай мазмұнының жоқтығы, субъективтілік активтердің есебін жүргізуде қиындықтар туғызады;

- Маркетинг және тұтынушының мінез-құлқы, яғни мәдени өнімдердің «сапалық емес» қасиеттерінің (бедел, сән) басымдығы және күшті әсері.

Мәдениет және өнер саласын басқарудың бөлінбес бөлшегі ретінде арт-менеджмент ғылымында қалыптасқан көзқарастарды жалпылай және жүйелей отырып, қазақстандық қоғамдағы әлеуметтік-экономикалық проблемалар көркем мәдениет пен білім берудің мазмұнына әсер ете алмайтынын түсіну қажет. Сондықтан басқару қызметінің тұжырымдамасы мен стратегиясы тарихи-мәдени объектілерді және көркем өнер мұраларын, өнер туындыларының жинақтарын сақтау, пайдалану және насихаттаудың ғылыми-тәжірибелік және мәдени-ағартушылық бағдарламаларын іске асыру механизмдерін жасауға бағытталған болуы тиіс.

Әдебиеттер:

1. Платонов М.Ю. Арт-менеджмент: предмет и границы дисциплины // Известия Санкт-Петербургского государственного экономического университета. – 2015. – № 6 (96). – С. 61-68.

2. Костылев С.В. Арт-менеджмент как комплексная система управленческой деятельности в области культуры, искусства и образования // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 1.

3. Копцева Н.П., Лозинская В.П. Музыкальное искусство в системе ценностей культуры: Монография. – Красноярск: Изд-во Сиб. федер. ун-та, 2009. – 115 с.

МРНТИ 03.20

А.М. Муханова¹

¹ҰҒПББСО «Бөбек» «Өзін-өзі тану» Адамның үйлесімді дамуы гуманитарлық колледжі (Алматы, Қазақстан)

ҚАЗАҚ ЗИЯЛЫЛАРЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ АВТОНОМИЯНЫ САҚТАУ ЖОЛЫНДАҒЫ КҮРЕСІ

Аннотация

Мақала ХХ ғасырдың 20 жылдарындағы кеңес үкіметінің қалыптасуы мен нығайы барысындағы қазақ зиялыларының ұлт мүддесі үшін автономияны сақтап қалу мақсатындағы қызметтеріне арналған. Мұрағат құжаттары, мерзімді баспасөз материалдары мен ғылыми зерттеулерге сүйене отырып, автор ХХ ғасыр басындағы қазақ зиялыларының идеялы-саяси көзқарасының қалыптасуына әсер еткен әлеуметтік-экономикалық және қоғамдық-саяси жағдайды жан-жақты қарастыруға тырысады. Бұл кезеңде орын алған кеңес үкіметі мен оны құрудағы зиялылардың қызметі өлкеге келген Ф.И.Голощекиннің есімімен тікелей байланыстыра көрсетіледі. Сондай-ақ, жұмыс барысын межелеу, жергіліктендіру, астананың Қызылорда қаласында бой көтеруі тәрізді өзекті мәселелерді алға тартады.

Тірек сөздер: интеллигенция, интернационал, межелеу, жергіліктендіру, «ұлтшиылдық», «уклонист», автономия, қазақыландыру, өлкелік партия, «садуақасовиылдық».

А.М. Муханова¹

¹Гуманитарный колледж «Самопознание» гармоничного развития человека ННПООЦ «Бөбек» (Алматы, Казахстан)

БОРЬБА КАЗАХСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ЗА СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ АВТОНОМИИ

Аннотация

В статье рассматривается борьба казахской интеллигенции за сохранение автономии в 20 годы ХХ века, при становлении и укреплении советского правительства. Основываясь на архивных материалах, периодическую печать и научные исследования, автор всесторонне рассматривает социально-экономическую и общественно-политическую обстановку начала ХХ века, повлиявшую на формирование идейно-политических взглядов деятеля. На этот период деятельность казахской интеллигенции непосредственно связано с именем Ф.И.Голощекина пришедший к руководству края. Также в ходе работы ставится актуальные вопросы как, коренизация, локализация, смена столицы в Кызылорду и т.д.

Ключевые слова: интеллигенция, интернациональный, межесвание, локализация, национализм, уклонист, автономия, казахизация, краевой партии, «садуакасовщина».

*A.M. Mukhanova*¹

*¹Humanitarian College «Self-knowledge» of harmonious human development
NNPPOTS «Bubek» (Almaty, Kazakhstan)*

STRUGGLE OF KAZAKH INTELLECTUALS FOR THE CONSERVATION OF NATIONAL AUTONOMY

Annotation

The article deals with the struggle of Kazakh intellectuals for the conservation of autonomy in the 20s of the 20th century, with the establishment and strengthening of the Soviet government.

Based on archival materials, periodic press and scientific research the author studies the socioeconomic and sociopolitical situation at the beginning of the 20th century that influenced on the formation ideological and political views of the figure. For this period activity of the Kazakh intelligents is connected with the name F.I. Goloschekin who came to the mastership of the province.

Also, in the course of the work, topical issues are posed as rooting, localization, the replacement the capital in Kyzylorda etc.

Keywords: *intelligentsia, international, land surveying, localization, nationalism, objector, autonomy, kazakhization, edge party, 'saduakasovshina'*

XIX ғасырдың соңы XX ғасырдың басында өмірге келіп, халық қамымен саяси өмірге араласқан ұлт интеллигенциялары өздерінің табанды қызметтері арқылы халықтың назарын өзіне аудара білді. Интеллигенция өкілдері топтық, интернационалдық мүдделерді ұлттық мүддеге қарсы қойған орталық билікпен және халық мүддесімен санаспаған жергілікті басшылықпен қарсы күресіп, ұлт мүддесін көздеуде өз ұстанымдарын берік қойып, сол бағыттан айнымады.

Өмірдегі барлық құбылыстардай саясаттың да өз түп төркіні, сабақтастық байланысы бар. Қазақ Өлкелік Комитетін 1925-1933 жылдары басқарған, іс жүзінде осы мезгілде Қазақстанның жеке дара әміршісіне айналған Ф.И. Голощекиннің ұстанған саяси бағытын дәл түсіну үшін оған тарихи тұрғыдан қарау орынды болар еді.

Қазақ зиялылары әркез ұлтының болашағы мен бостандығы аңсап келді. Сол үшін де үнемі күрес үстінде жүрді. Бұған дәлел ретінде сол уақыттағы мұрағат беттеріндегі мәліметтерден белгілі болып отырғаны Сұлтанбек Қожанов «Қырғыз – қазақ бірлігі һәм саясатшылдық» атты мақаласында: «1920 жылы Әулиеатада болып өткен қырғыз – қазақ кедейлерінің сиезі бірлі – жарым бірігу мәселелерін қарап өтіп, екі жақтағы қырғыз – қазақ халқының түпкілікті бірлесуін һәм бірігетінін ескеріп екі жақтың хукіметіне билеу һәм қырғыз – қазақ шаруасына тиісті шаруа істері бір жөнімен жүргізілсін; Түркістан қырғыз – қазақтары Қазақстанға қосылсын, бірақ жер реформасы жүргізілейін деп тұрғанда, алаң

болмас үшін қосылу уақыты ашылып айтылмасын һәм оны шешу Қазақстан кіндік атқару комитетінің жалпы жиналысының қаулысы бойынша қайтадан жарыққа шығып отыр [1] – деп, қазақтың басын қосу талабы мәселесі алға қойылды.

Осы мәселені шешу жолдарын қарастырған құжатта «Қырғыз халқының біртұтас ұлттық денесін бөлшектеген КССР мен ТССР арасындағы жасанды шекара тұтасқан ортақ экономика мен өндірістік қатынас тұрғысынан қарастырғанда да бір территорияны екіге бөлу мәдени және экономикалық дамуға қалыпты жағдай туғызуға мүмкіндік бермейді» - деп көрсетілген еді [2].

Шындығында да, Әулиеатада басталған бұл мәселені 1922 жылы ақпан айының аяғында ашылған Қазақстан Орталық атқару тәртібіне кіргізіп, екі облыстың Қазақстанға қосылуын кезекті мәселенің қажеттісі деп дәлелдеді. Мәселенің үлкен де, қиын шаруа екенін аңғарған Сұлтанбек Қожанов өзінің «Қырғыз – қазақ бірлігі» мақаласында бұл мәселені жан жақты пысықтай түседі. «Сөзді ұзаққа сілтеп, жұртты түгелімен қырғыз – қазақ екі облыс түпкілікті Қазақстанмен қосылуы керек пе, керек емес пе деп отырудың орны жоқ. Қырғыз – қазақ халқы бірігіп, бір республика болып, Русия федерациясына басқа ұлт мемлекеттері қатарында кіруі тиіс екеніне тұрмыс – тіршілігі жағынан да, тіл жағынан да, нарық жағынан да болса дәлел көп. Бұған ешкім дауласып, есеңгіреудің орны жоқ», - деген пікірінің шын мәніндегі мазалаған мәселесі: Қашан бірігу керек? Қайтіп бірігу керек? [2, 97].

Ұлт мәселесі қай кезде де шиеленісіп келген еді. Кеңес үкіметі орнағаннан кейін де, жаңа қаулы – қарарлар, үндеулер шығып жатқанымен де, ескіден қалыптасқан империялық көзқарас өзгере қоймады. 1924-1925 жылдары Түркістан Кеңестік Республикасы өмір сүруін тоқтатты. АКСР құрамына Алматы, Талдықорған, Жамбыл, Шымкент, Қызылорда, Қарақалпақ автономиясы облыстары енгізіліп, Орынбор губерниясы Қазақстаннан бөлінді. Таңдалған қаланы мемлекеттің саяси, экономикалық, мәдени орталығына айналдырудың өте күрделі мәселе екендігін Қызылорданың 1925-1929 жж. тәжірибесі айқын көрсетеді. Қазақ автономиясының астанасы Орынбордан Қызылордаға 1925 жылы сәуірде Кеңестердің 5-ші съезінің шешімі бойынша ауыстырылды. Алайда бұл шешім бірден қабылданған жоқ.

Тарих беттерінен белгілі болып отырғандай, «1924 жылғы 10 наурыздағы 1 Кеңесте күн тәртібінде Түркістанның ұлттық – территориялық межеленуі тұрды. Түркі дүниесіне өзгеріс әкелген бұл жағдай да талас – тартыс пен қайшылықтарға толы болса да, Қазақстанға Жетісу мен Сырдария облыстары қаратылған еді. Түркістан КП Орталық Комитетінің хатшысы А.Рахымбаев елдегі

саяси жағдайға тоқталып, көп ұлтты халықтар арасындағы түсініспеушілік пен кереғар ұлттық қақтығыстар туғызып отырғанын айта келіп» Түркістан Республикасының беделін көтеру үшін, жоғарыдағы кемшіліктерден арылу керек. Ол үшін біз Орта Азия құрамында бір өкіметтік ұлттық республикалар құрамыз... Бір ғана жол – ұлттық белгілерге байланысты Орта Азияны межелеу керек», - деп атап көрсетті [3]. Бұл баяндама бойынша пікірталаста бірнеше көзқарастар орын алды. Оны Н.Айтақов, С.Асфендияров, Қ.Атабаев сияқты қайраткерлер қолдаса, Орта Азиялық экономикалық кеңестің төрағасы М.С.Паскуцкий мен С.Қожанов межелеу ісіне келіспеді. С.Қожановтың көзқарасы, ол экономикалық және саяси әкімшілік жағынан біртұтас Орта Азия Федерациясын құруды жақтады. «Түркі тайпалары бірыңғай тілдес халықты құрайды, оны жасанды түрде айыруға болмайды», - деді [3, 16]. Бұл Түркістан халықтарының орыс империялық саясатына қарсы тұру әдісі еді. 1924 жылы 17 тамыздағы Орта Азия республикаларын межелеу туралы ұлттық – территориялық комиссияның стенографиялық есебінде қазақ зиялыларының өз халқының болашағы ойландырып, жаңадан қаралатын социалистік республикалар құрамында өз елінің тағдыры не газетінде жарияланған «Орта Азияны ұлттық республикаларға межелеу жайлы әңгіме» атты мақаласында қазақ аудандарының Қазақ Республикасына қосылуы жайлы ұсынысты қолдай отырып, осы республикалардың экономикалық біртұтастығын қалады. Оның болжауы бойынша, бұл біртұтастық жамандыққа әкелмей, ұлттық – территориялық межеленудің мәнін түсірмей, қайта жаңа республикалар тарихында шешуші роль атқаруы мүмкіндігі туралы айтады.

Қазақстанда ұлттық мемлекетті жасау мәселесі әлі толық шешіле қоймағанын С.Қожанов ашық айтты. Өзінің Қазкрайкомдағы қызметінде астананың орталықтануына да өзінің үлесін мол қосқанын айтатын болсақ, С.Қожановтың: «Орталықтың Қызыл Ордадан көшуіне әрекет жасап, орталықтың жабдық алған соң тездету керектігі» жайлы сөйлегені оның еліміздің қазіргі кездегі орталығы оны сол кезде – ақ уайымы болғанын көрсетеді. Ол бірінші кезекте астананы Орынбордан қалың қазақтың ортасына, яғни орыстардың ішінен алып кету керек, қазақтар ортасына көшіру керек екендігін айтып отырды.

Орта Азияны ұлттық межелеу қарсаңында қырғыздармен шекарада тұрғындардың ұлттық құрамды былайша көрсетуге болады:

	Абсолютті	%
Қазақтар	1 903074	46,0
Татар	110648	3,7
Ұлы орыстар	1 485658	35,7
Украиндықтар	53129	12,8
Европалық ұлт өкілдері	1 072647	2,6
Барлығы	4 137 941	100%

Кестеден көріп отырғанымыздай қазақ халқының құрамы 46% - дан аз санды құрап отыр. Ұлттық межелеу барысында Қазақстан территориясына Сырдария және Жетісу губерниясы, Қарақалпақ автономиялық облысы енген болатын. Сонымен бірге ҚазАКСР – інен Орынбор губерниясы алынып, Ресейдің құрамына берілді. Осының нәтижесінде жергілікті халық, яғни қазақтармен өзге ұлт өкілдерінің сандық құрамы төмендегіше өзгерді.

Ұлт өкілдері	Сандық құрамы	Пайыздық құрамы
Қазақтар	2 929156	55,6
Өзбектер	186006	3,6
Қарақалпақтар	67697	1,3
Қара қырғыздар	41665	0,8
Тараншылар	58501	1,1
Татарлар	74261	1,4
Шығыс ұлт өкілдері	13647	0,2
Орыстар	1 331221	25,3
Украиндықтар	472469	9,0
Европалық ұлт өкілдері	90457	17
Барлық тұрғындар	5 256300	100%

Межелеудің нәтижесінен көріп отырғанымыздай, қазақ халқының құрамы 46,0 % - дан 55% - ке дейін өсіп отыр. ЦСУ – дың берген мәліметі бойынша, тұрғындардың 90 % жер шаруашылығы мен мал шаруашылығымен айналысатындарды құрады. Ал осы тұрғындардың 14,3% сауаттыларды, 85,7% сауатсыздарды құрады [4] Сауатсыздардың көпшілік бөлігі қарақалпақтар мен қазақтар болса, татарлар мен орыс ұлт өкілдері сауаттылық жағынан басымдық танытып отыр.

1926 жылдың 5 қазанында Орталық Комитеттің Саяси Бюросындағы жиын барысында Қазақ АКСР – інен бөлініп алған жерлерге өзгертулер мен толықтырулар енгізу туралы мәселелер

қаралды. Ол бойынша Қостанай, Ақтөбе, Орал губернияларының кей болыстары көршілес жатқан қазіргі Орынбор губерниясын аймақтандыру мақсатында, Қазақ АКСР – ның солтүстігі мен орталық территорияларындағы ұлттық ерекшелік мәселелері ескерілмей бөлініп алынған еді [5]. Мұрағат құжаттарына сүйенетін болсақ, Қазақ АКСР өзінің солтүстіктегі территорияларынсыз өміс сүруі қиын мәселе. Сондықтан да РКФСР алдымен солтүстік шекараларды Орынбор губерниясына жақындатып алып, ал кейіннен түгелдей солтүстік губернияларды қаратуды мақсат еткен болатын. Төмендегі мына бір мәліметтерге зер салсақ:

1. Елек уезінің Орынбор губерниясына көшуі Орал губерниясындағы Орал қазақтарының көрінуіне, кейін біртіндеп түгелдей губернияның құлауына әкелу мәселесі тұрды;

2. Қостанай және Ақтөбе губернияларының Орынбор губерниясына берілу, бұл аймақтағы құнарлы жерлерден айырылған территориялық бірліктердің өмір сүруіне қиындық етуі ескерілді.

Қазақ өлкелік партия комитетінің бірінші хатшысы болып Ф.Голощекиннің тағайындалуы кездейсоқ болмады. Ол өзіне бірін – бірі жоққа шығаратын екі принципті: халықтардың жеке бөліну және орталықтандырылған мемлекет идиясын ұстана отырып, ұлттық мәселені сталиндік тұрғыдан түсінудің жоғарғы үлгісін байқатты. Құрылып жатқан біртұтас мемлекеттіліктің барлық талаптарына сай Қазақстанның бірінші басшысының алдына республика орталықтың тілегін жедел мүлтіксіз орындауға бейім мемлекеттік аппараты құру міндеті қойылды [2, 98].

Ф.Голощекин бастаған топтың осындай мақсатқа жету жолына ұлттық зиялылар, соның ішінде партияда жоқ және оған іштей қарсы бөлігі кесе көлденең тұрып, қарсылығын астыртын байқатуға тырысты. И.Сталин қазақ зиялыларымен жиі кездесіп, олардың ұлттық мемлекетті құру талаптарын ұғынған соң кейбір қазақ қайраткерлердің іс – әрекеттерінен «буржуазиялық» зиялылардың жікшілдігін байқады. Сол себептен де, Сталин осы «буржуазиялық зиялылардың» қазақ қоғамының дамуына ықпал етуге тиіс емес деп ұйғарып Голощекинге оларға қарсы күрес жүргізетін міндет жүктеді. Ол партияның басшылығымен Кеңестердің билігін түпкілікті орнықтыру, сөйтіп қазақ бұқарасын алашордалық зиялылар дейтіндердің ықпалынан аулақтату, осы мақсатқа «күш – жігерді аямай, құрбандықтардың алдына тоқтамай» жету үшін екіжүзділікпен жала жабу тәсілін қолданып, қазақ зиялыларын жаппай жазалау науқанын бастап кетті [2, 98].

1928 жылы қыркүйекте Қызылордаға келгенде Голощекин өзінің Қазақ өлкелік партия комитетінің басшысы болып тағайындалғанына қарсы топ бар, ол сол кездегі республика партия ұйымының екінші хатшысы Сұлтанбек Қожанов басқарады және оған «Еңбекші қазақтың» бас редакторы С.Сәдуақасов пен КазЦИК-тің төрағасы Ж.Мыңбаев кіреді деген әңгімені таратады. Ал негізінде ұлттық зиялылардың ішінде жақтырмағандар болғанымен, ешқандай да Голощекинге қарсы топ болған жоқ. Мұндай әңгіменің таралуы Голощекинге ең алдымен, республика басшылығындағы аса ықпалды және қабілетті қайраткерлерді қудалау үшін қажет болды. Осының салдарынан 1921 – 1923 жылдары Түркістандағы жер – су реформасы кезінде кеңінен танылған Сұлтанбек Қожановқа қарсы жала жабу тәсілі қолданғаны айқын болды.

Голощекиннің осындай құйтырқы саясатына қазақ арасынан шыққан С.Сәдуақасов, Ж. Мыңбаев сияқты зиялылар қарсы шығып қазақыландыру ісінің дұрыс жүргізілуіне күш салған болатын. Олар бұл іске қалай, қай бағытта жүргізілу керектігіне үлкен мән бере отырып мемлекеттік шенеуніктердің құрамы мен сапасын жақсарту мақсатында ауқымды шаралар жүргізуіне тура келген.

1925 жылдан бастап республикадағы барлық басқару орындарын қазақтандыру ісіне жетекшілік еткен Жалау Мыңбаев болды. Ол Голощекиннің қазақтандыру саясатын бұрмалап таптық арнадағы кеңестендіру шараларына қосып жіберуіне келісе қоймай, жергіліктендіру саясатына үлкен мән беруге тырысты. Ол: «Кеңестендіру аумағындағы ерекше орынды жергіліктендіру мәселесі алады. Ауылды кеңестендіру – қазақ ұлтының өзін-өзі айқындауындағы шешуші мәселе – тек қана ауыл тілінде (қазақ) және бұл салада жетістіктерге жеткен ауылдан шыққан адамдар арқылы сәтті жүргізе алады» [6] деген болатын.

1926 жылы 22 қыркүйекте болған өлкелік Партия Комитеті бюросының мәжілісінде Ж. Мыңбаевтың мемлекеттік аппаратты жергіліктендіру туралы ұсынысы қабылданды. Онда жоғарғы және төменгі қызметтерді мемлекет басшыларын қазақыландырып, жергілікті ұлттардың ерекшелігін, тілін білетін басшыларды қатарға тартуға шақырды. Осы маңызды құжатқа Ж. Мыңбаевтың табанды талап етуінің арқасында қаулы қабылданып, оған Голощекин амалсыз қол қойған. Мәскеуде болып өткен БОАК және КСРО Атқару Комитетінің ұлттық мүшелерінің мәжілісінде Қазақстан өкілдері Ж.Мыңбаев, С.Қожанов, С.Асфендияров елде болып жатқан жағдайды баяндап: «Республиканың әлеуметтік-экономикалық дамуы жағынан алға басуы баяу, экономикалық тоқырау үстінде Партия ұйымы басшыларында қазақтардың саны

4%-ды ғана құрайтыны жасырын емес» [7]. Халық комиссариаты кеңесінің төрағасы Н.Нұрмақов оларға қарсылық білдірді. Көріп отырғанымыздай, бұл жылдары қалыптасып келе жатқан әкімшіл-әміршіл жүйе деспоттық басқыншылармен қатар демократияны тұншықтырып, өтірік ақпарат, көзбаяушылық жұмысқа негізделіп келе жатты. Тоталитарлық жүйе сөз бостандығын, шындықты айтушыларды тұншықтыруға тырысты. О. Исаев: «Мыңбаев Қазақстанда Сот істері орыс тілінде жүреді деп қиналады, ал мен Сот істерінің қазақ тілінде жүргізілетіні туралы арнайы жоғары Соттан анықтама алдым десе, Голощекин берген мәлімет: «6 жыл ішінде ұлттық республика болып құрылды, территория көлемі 2 267 614 км², халық саны 5 064 803 адам, оның 55,6% қазақтар, 36% еуропалықтар, 13,4% шығыс халықтары» - дейді. Мемлекеттік аппаратты жергіліктендіру жөнінде мынадай фактілерді алға тартады: «Қазақ автономиялы ОАК президиумында қазақтың саны – 12, орыс – 2, қарақалпақ – 1, өзбек - 1» [6, 25]. Кімдікі дұрыс? Ж. Мыңбаев фактілерді растай отырып, бұған дейін орыстардың саны басым болғанын айтады. Фактілер дәл болғанымен саясат басқаша, 20 ж. бастап іс қағаздарын ұлттық тілде жүргізуді міндеттеген Заңдар қабылданса да, ол сөз жүзінде, қағаз түрінде қалып қойды.

Бюро мүшелігіне кандидат Оқу Ағарту Халкомы С. Сәдуақасовтың ұстанған позициясы: «Қазақтарды практикант ретінде қоюды ойластырып, олар белгілі бір тәжірибе жинақтаған соң орыс жұмысшыларын қазақтармен ауыстыру керек» [8]. Мұнда ол жергіліктендірудің мәнін басшы қызметкер сияқты қазақтармен таза механикалық алмастыру деп қараған жоқ. Мыңбаев пен Сәдуақасовтың идеяларына байланысты Голощекин Қазақстанда «Функционалдық жергіліктендіру» жүргізу жөніндегі мәселені биліктің жетекші органдарын халықпен жақындастыру, жергіліктендіру саясатының басты мақсаты бәрінен бұрын билік органдарына қызмет ететін техникалық персоналдарды (бухгалтер, іс-жүргізуші, хатшы т.б.) жергілікті ұлт өкілдерінен құру болды. Мұндай жергіліктендірудің функционалдық бағытын ол: «Дәл осы қызметшілер қызметі жағынан халық өкілдерімен көбірек қатынаста болуы керек болады» деп түсіндіреді [8, 163]. Ж.Мыңбаев «Шаруашылық ауылы жөнінде мәселе - болашақтың ісі» дей келе, алдымен қазақ ауылы үшін бүгінгі күні ең өзекті екі мәселені шешіп алу керек дейді: 1) көшпелі елді жерге отырықшыландыру 2) сауатсыздықты жою. Ауылдық және болыстық кеңестерге сайланғандардың әріп танымайтындығын көрсетіп (мысалға Жымпиты мен Адай уездеріндегі жағдайды келтіреді), «Жер-жердегілер орталықтан жіберілген нұсқауларды

оқып, пайдалана алмаса, олардан не күтуге болады біз төменгі кеңес аппаратының ең болмағанда үштен бір бөлігін сауатты етіп барып, ауылға ықпал етуді ойлауымыз керек. Бұл ең бірінші кезекте істелінетін шаруа, мұны істемей хозауылды әңгіме етудің өзі ерте» дейді. Кеңес орындарының төменгі буынының жұмысының керекті нәтиже бермеуінің негізгі себептері де осыларға байланысты деп атап көрсетті [9].

Ж. Мыңбаев 1925 ж. 6 қазанда ҚазОАК-нің II сессиясында жасаған «Қазақ АКСР-нің 5 жылдығы» атты баяндамасында 1920-1925 жылдардың басты қорытындысы – қазақ жерлерінің біртұтас болып бірігуінің аяқталуы деп атап көрсетіп, ендігі уақыттағы мақсат – қазақтың елдігін шын мәнінде орнықтырып, осы жолда қандай болмасын қиыншылықтарды жеңуге бел шешіп кірісу қажеттігі туралы өзінің тұжырымдамаларын ортаға салды. Ж.Мыңбаевтың ойынша, бірінші кезекте атқарылатын істер – қазақтың автономиялық мемлекетін баянды ету, ал ол үшін алдымен жергілікті жерлерде де, республика астанасында да әлі де айқын сезілетін отаршылдықтың іздерін жоюмен байланысты шараларды жүзеге асыру керек болды.

Ф. Голощекин мен БК(б)П Қазақ өлкекомы Ж. Мыңбаевты және Қазақ ОАК-ін өздеріне бағынышты етуде барлық шараны қолданды. Мәселен, 1925 ж. 30 қарашада ҚазОАК-нің төралқасы Ташкентте орналасқан Қазақстанның Орта Азиядағы өкілдігінің басшысы Т. Жүргеновтың баяндамасын тыңдады. Талқылау үстінде Жалау Мыңбаев өкілдіктің тек қана БК(б)П Қазақ Өлкекомы мен Қазақ АКСР-і Халком Кеңесімен бір рет те хат жазбай, оны басшы орган ретінде мүлде елемей келгендігін айтқан еді: «КазЦИК до сих пор не знал о существовании представительства в Ташкенте... Почему не информируется КазЦИК?» Дәл осы күні (30 қараша) БК(б)П Қазақ өлкекомының бюросы Т. Жүргеновтың баяндамасын қайта тыңдап, Голощекиннің өзі басқарған жұмысты мақұлдайды да, өкілдік бұрынғы тәртіппен Қазақ Өлкелік комитетіне ғана есеп беріп тұрса болды деген шешім шығарды. Бір айта кететіні, Ж. Мыңбаевтың айтқанындай, Қазақстанның Мәскеудегі өкілдігі Қазақ ОАК-не жүйелі есеп беріп келсе, Ташкенттегі өкілдік Қазақ Өлкелік комитетінің нұсқауымен өзінің қызметі туралы Қазақ ОАК-не хабарландыруды артық деп санап келген. Дәл, осындай, БК(б)П Қазөлкеком тарапынан Қазақ ОАК-нің басшылығын шектеу әрекеттері басқа мәселелерде де көрініс тапты.

Ж. Мыңбаевтың ОАК-індегі өзінің атқарған қызметіне қалай қарағанын оның кеңес құрылысының негізгі принциптерін төмендегідей қорытуынан көруге болады:

1. Кеңестер пролетар табы билігінің органы болып табылады;

2. Кеңестер социалистік орган болып табылады;
3. Кеңестер бір ұлттың екінші ұлтты қанауын жояды;
4. Кеңестер жұмысшылар мен шаруа еңбекшілерінің одағын қамтамасыз етеді [9, 23].

Ж. Мыңбаев мемлекеттік заңдарды жұрттың барлығының қалтқысыз орындауына қол жеткізуге тырысты. Ол заңдарды орындамайтындарға, тәртіпті бағынбайтындарға қатаң жаза беруді жақтады. Кеңес билігінің аппараттық орындарына кіріп кеткен түрлі алаяқтармен, паракор, қылмыскер, маскүнем, бюрократтармен аяусыз күрес жүргізуге шақырды. Мысал келтіріп кететін болсақ, Қазақ ОАК Кеңестік Қазақстанның 5-жылдығына орай кең көлемде кешірім жариялады (1925 ж. 4 қазан). Ж. Мыңбаевтың қолы қойылған осы құжат бойынша жаңсақтық жасап, қателікке ұрынған мыңдаған адамдар қамаудан босап шықты. Кешірімнің күші 30-шы жылдарға дейін сақталды.

1926 жылғы 2 қыркүйектегі Бүкілкеңестік Қазақ Өлкелік комитетіндегі қазақыландыру жұмысына байланысты баяндамада тыңдалды. Ол бойынша Ж.Мыңбаев Президиумда төмендегілерді алға тартты:

- Қазақ тіліне аударылуы тиіс кітаптар мен оқу құралдардарының тізімі жасалынды, алайда оған бөлінетін қаржы мәселесі шешімін таппады.

- 20 – тамызға дейін белгіленген қазақ тілінде жазатын баспа құралдарының қатары әлі де болса, есепке алынбады [10].

1926 жылғы Қазақ Өлкелік комитетінің 2 – ші пленумының кешкі жиылысында Голощекин жолдас қазақыландыру мәселесін қозғады. Голощекин: «... қазақыландыру мәселесінің олқы тұстары айтылып келеді, өзгертілуде, алайда менің ойымша қалыптасқан бұл жүйені түбірлі өзгерту қажет тәрізді. Қазақыландыруды теміржолға қатысты алға жылжытқан дұрыс. Себебі теміржол жұмысына қазақ жұмысшыларын тартып, қазақыландыру (жергіліктендіру) үрдісін алға бастауымызға болады» [11]. Бұл айтылғандарға қоса, Голощекин жолдас «қазақ ауылы әлі де болса, Қазан төңкерісінің иісін сезбеді» - дейді [12]. Бұдан келіп шығатын қорытынды Ф.И.Голощекин қазақыландыру үрдісін сылтау етіп, қазақ ауылында Кіші Қазан төңкерісін жүргізіп өтуді мақсат еткендігі көрініп–ақ тұр. Ал, Т.Рысқұлов С.Сәдуақсовтың пікірмен келіспей, оның мәселені асыра сілтеп тұрғандығын және Кіші Қазанды ол Ұлы Қазан деп түсініп отырғандығын алға тартты. Сөзінің соңында Т.Рысқұлов партияның ұлттық құрылысында кеңестік шығыста және шет елдік шығыста болсын, өзіндік тәжірибесі бар [13] екендігін білдірді.

Осы пленумда сөз алған С.Сәдуақасов: «Соңғы жылдары біз өндіріс орындарына көп назар аударып жүрміз. Менің айтқым келетіні өндіріс бізде жұмысшы күштерімен тығыз байланысты. Өндіріс болса, қазақ пролетариаты да болады. Қазір елде бар жұмысшыларға айтарым, өзіміздің өндірісімізді қалыптастырып, нығайтуда сіздер басты орындасыздар! ... Біз Өлкелік Комитетте біздің аппаратты қазақыландыру мәселесі жөнінде хат дайындаудамыз. Бұл мәселеде жұмысшыларды қазақыландыру бірінші орында тұр» [14]. Осы жылдың қараша айында өткен Қазақ Өлкелік Бюро комитетінің жабық жиылысында С.Сәдуақасов мектептер жүйесі, жергілікті халық арасынан қажетті жұмысшы кадрлар дайындайтын курстар ұйымдастыру, европалық жұмысшылар арасында қазақ тілін ендіру [15] мәселелерін бірінші кезектегі атқарылатын жұмыстар қатарына жатқызды. Бұл облыстардағы жұмыстар әлі толық шешілмеген еді, себебі мұның барлығы өлкелік бюджеттің есебінен шешілуі қажет еді. Ж.Мыңбаев осы жиында: «Қазақыландыруды қалай жүргізуге болады? Егерде басшылықта жергілікті халықтың тілін білмейтіндер отырса?» [16]. Осы пленумның стеннограмасында өлкедегі ұлттық сананың өсуі, партияда орын алғандығы айтылады. ҚазАКСР – ның дамуы жоғары қарқын алуда, алайда жастар арасындағы тоқырау бар. Ал бұл өз кезеінде қалыптасқан уклондарға күш береді [17].

Ақыр аяғында жергіліктендіру саясатының Голощекинше жеңіске жетуінің нәтижесінде, шынайы ұлт мүддесі үшін күрескен қазақ зиялыларының ой-пікірлері іске аспай, олар қатты қысымға алынып, қудалауға түсті. Сондықтан да бұл науқан қазақ ұлты үшін ешбір пайда бере алмай, біртіндеп «интернационалдандыру» науқанының астында жағдай түзелмей, одан әрі сорақылана түсті, билік орындарында еуропалықтар басым болып, іс-қағазды орысша жүргізу күшейді, орыс тілі бірден-бір ресми тілге айналды, қазақтың кең бұқарасымен байланыс күшейіп бекінбеді.

Голощекиннің Қазақ Республикасының қызметіндегі саясаты ұлттық істерден өзге, аумақтық мәселелерде анық көрініс тапқан еді. 1925 жылы ВЦИГ төрағасы Қазақ Орталық Атқару Комитетінің келісімсіз Ақтөбе губерниясының Елек ауданына РСФСР – дың Орынбор губерниясының құрамына беру туралы шешім қабылдады. Бұл мәселені Қазақ өлкелік партия ұйымы комитеті бюросының мәжілісінде талқылау қызу пікірталас туғызды. ВЦИГ шешімін ҚАССР ХКК төрағасы Н.Нұрмақов, ҚазЦИГ төрағасы Ж.Мыңбаев, Қазақ өлкелік партия комитеті бюросының мүшесі С.Қожанов және басқалар өткір сынға алды. Н.Нұрмақов бұл шешімнің Қазақ Республикасын оның ұлттық құрамын ескере отырып, жоюмен пара

– пар екендігін, қоныстандырудың қазіргі мынадай қарқынымен европалық халық үлесінің 70 пайызға жететін күннің де алыс еместігін атап өтті [2, 103].

1927 жылы қазан айында С. Сәдуақасов өзінің «О национальностях и националах» атты мақаласын ХҮ партия съезінің алдында «Правда» газетіне жариялауға жібереді. Алайда газет редакциясы уақтылы мақаланы шығармай, мақаланы «Большевик» журналына аударып, ол 1928 жылдың қаңтар айындағы санында жарық көрді. Сәдуақасовтың қарсыластары осыны пайдаланып, оған өткен партия съезінің шешімдеріне қарсы шығып отыр деген айыптар тақты. Сәдуақасов «Правда Востока» газетінде түсініктеме берседе, басшылық оның арыздарын қабылдамады. Ы. Құрамысов, О. Исаев және т.б. Сәдуақасовқа қарсы шықты. «Сәдуақасовшылдыққа» қарсы күрес ұйымдастырылып, «сәдуақасовшылдықтың» идеясын құрту мақсаты алға қойылды.

Шынына келетін болсақ, С.Сәдуақасовтың «О национальностях и националах» атты мақаласында Қазақстанның ұлттық мәселесі баса назарға алынды. С.Сәдуақасов қазақ жерінде ұлт істері мәселесінде үлкен қиындықтар бар екендігін ашына айтып, оны реттеуге мәселе қойды. [18]. С.Сәдуақасов өлкеде индустриаландыруды тек орталықта ғана емес, шет өлкелерде де жүргізу керек екендігін айтып өтті.

С.Сәдуақасов, О. Жандосов және 20 жылдардағы көптеген қайраткерлер Қазақстанның Орталықтан дербес көпсалалы экономикасын құру идеясын жақтады. Голощекин қазақ ұлт қайраткерлерін ұлтшыл – уклонизм деп айыптады.

1928 жылы 27 тамыздағы «Бай шаруаларды тәркілеу» туралы Қазақ АКСР-нің ОАК мен ХКК декретіне кеңестік партия қызметкерлерінің арасынан Т.Рысқұлов, С.Сәдуақасов, С.Қожанов, С.Сейфуллин, Н.Нұрмақов және т.б. заңсыз әрекеттеріне қарсы шықты.

III облыстық партия конференциясының 14 делегаты құрамында С.Сәдуақасов, С. Мендешев, С. Сейфуллин, Н. Нұрмақов және т.б. ЦК РКП(б) хат жолдады. Хатта: «С первого момента открытия III Всекиргизской партийной конференции наблюдается определенное течение, направленное к обвинению киргизских коммунистов в национализме. Это течение является ошибочным и не на чем реальном необоснованным и как результат неправильных толкований о проводимой киргизскими работниками – коммунистами политики в области внедрения коммунистических идея среди киргизских рабочих и бедноты, и из другой стороны,

вследствие колонизаторских выходов русских товарищей, старающихся посредством доносов, доставляемых карьеристами и неточного перевода киргизской печати очернить киргизских коммунистов перед партией, а, следовательно, перед категорически протестуют против предъявленных им обвинений в национализме»

1929 жылы Нығмет Нұрмақов әлеуметтік – экономикалық мәселерде Голощекинмен арасы шиеленіскен себептен Мәскеуге кетуге мәжбүр болды. Н.Нұрмақов 4 жыл 4 ай Қазақстанның Халық Комиссарлар Кеңесінің төрағасы қызметін атқарып, байларды тәркілеу туралы декретке қол қоюға мәжбүр болса да, ашық түрде аталған декреттің төңірегінде орын алған заңсыздықтар мен асыра сілтеулерге қарсылығын білдірді [18].

Осындай іс шаралардың нәтижесінде қазақ халқының азаюына алып келді. Көпшілік қазақ жерінен жер аударуға мәжбүр болды. 1926-1939 жылдары Қазақстанмен көршілес жатқан республикаларда қазақ халқының саны 2,5 есе өсіп, жалпы саны 734 мың адамға жетті. Шамамен 200 мың адам Қытай, Моңғолия, Иран және Түркия асып кетті

Қазақ халқының жаппай қоныс аударуының басты себебі ауылдағы кеңес үкіметінің жүргізген саясаты еді. Иран, Ауғанстан жеріне кеткен қазақтар көп қиындықтарды бастан өткізді. Қоныс аударушылардың көпшілігі жолда көптеген қиындықтарға душар болды. Соның бірі 1932 жылы қазақ – адайлардың жолдан адасып, судың жетіспеушілігінен қайтыс болды. Бұл үлкен қайғыны жергілікті халық есінде «тақыр қырғыны» деп атап кетті.

Көрші елдерге қоныс аударған қазақ халқының Қытайға көшуге шақырғандығы туралы бірнеше құжаттары сақталған. Солардың бірі:

«... В СССР коммунисты не дают возможности жить. ... Отбирают все до основания, затем сажают в тюрьмы и морят голодом до смерти. В Семипалатинске все тюрьмы и большие здания переполнены арестованными, коммунистов, которые высказываются против беззаконий, немедленно схватывают, обвиняют в правом уклоне и расстреливают» (Сводка 50 – го Погранотряда) [19].

«... Неужели Советская власть так и осталось навсегда ..., так жить невозможно ... Это разве жизнь? Каждый час ждешь, что вот придут и отнимут скот»; «Жизнь стала невозможно трудной. Советская власть нас всех баев начала грабить, надо переходить за границу в Китай» (мулла Мусекенов Тажи) [19, 210].

«Хлебозаготовки, конфискация – грабительство народа... Очень жалею, что раньше не могли узнать о проведении таких кампаний Советской властью, а то мы сумели бы заранее продать

свой скот и в Китай, ибо сейчас жить стало невозможно... Нас грабит и притесняет Советская власть»; «Советская власть хочет окончательно разорить население... Хлебозаготовки, самообложение, заем и прочие кампании не дают никакого жителя... Откочевка за границу является единственным спасением от Советской власти» (зажиточный Муханов); [19,17-18].

Миллиондаған еңбекшілер қауымы осындай жүргізілген элеуметтік «жаңашылдықтарға» дайын болмады. Отырықшылық, күштеп ұжымдастыру, бай кулактарды тәркілеу, ауыл шаруашылығындағы мемлекеттік саясаттың бәрі өлкеде халықтың ашығуына және кеңес үкіметіне қарсылыққа алып келді.

Жоғарыда аталған мәселелер қазақ интеллигенциясының басшыларын аландатты. Осы кезде қарсы шығушы қазақ интеллигенциясын арасынан 1932 жылы шілде айындағы Ғ.Мүсірепов, М.Ғатаулин, М.Даулетқалиев, Е.Алтынбеков, К.Қуанышевтардың «Бесеудің хаты», 1932 ж. тамыз айындағы ҚазАКСР ХКК төрағасы О.Исаевтың хаты, 1932-1933 жж. РКФСР ХКК төрағасының орынбасары Т.Рысқұловтың хаты республикада ұжымдастыру барысында орын алған оқиғаларды толық бейнелеп берді. Жазылған хаттар қазақ интеллигенциясының әміршіл-әкімшіл режимге қарсылығын көрсетеді.

Т. Рысқұлов Сталинге жолдаған хатында Қазақстанда ұжымдастыру барысында орын алған ауыр халді нақты цифрлармен көрсетеді. Осыған байланысты Т. Рысқұлов өлкедегі жағдайды жақсарту үшін бірнеше ұсыныстар берді: колхозшыларға малдарының жартысын қайыру, 25% немес 30% - дық мөлшремен маларын өздерінде қалдыру, көшпелі және жартылай көшпелі аймақтарда колхоздарды мүлдем тарату, жұмысқа жарамдыларын жұмыспен қамту, азық – түлік жағынан көмек беру және мал шаруашылығының дамуына көмек көрсету [20].

Т.Рысқұловтың басшылығымен РКФСР Халық Комиссарлар Кеңесі арнайы комиссиясының ұйымдастыруымен қоныс аударғандарды орналастыру жұмысы басталады. 1933 жылы Т. Рысқұлов Қырғыз және Башқұрт басшыларына жолданған телеграммаларда өлкеде орын алып жатқан тәртіпсіздіктерді қалпына келтіруді және қоныс аударған қазақтарды жұмыстан босатпау, тамақпен қамту орындарын шұғыл түрде ретке келтіруді талап етті [20, 346-347].

Біз қарастырған бөлімімізде ұлт қайраткерлерінің қазақ жерлерін межеллеу, жергіліктендіру (қазақыландыру) және тағы басқа ұлт мүддесі жолында атқарған істері «ұлтшылдық» тұрғысында бағаланып қарастырылды. Ұлтының бірлігі мен

дербестігі жолында күрескен қазақ зиялыларына сол кезеңде осы істері үшін «ұлтшыл», «ауытқушыл уклонист», «топшыл» деген айыптар тағылған еді. Алайда кеңес үкіметінің жапқан мұндай жалалары мен танымдары негізсіз болды. Бар болғаны қарастырып отырған кезеңдегі тоталитарлық режимге қызмет атқарып, жұмыс жоспарларында елінің бірлігі мен амандығын өздерінің ұстанымы етіп алды. Сонымен бірге автономияны сақтап қалу жолында большевиктік тәртіптің құрбанына айналды. Саяси қайраткерлер өздерінің өмірін, халқының ұлттық мақсат – көздейтін, саяси – экономикалық және рухани тәуелсіз ұлттық мемлекет құру жолына бағыттады.

Әдебиеттер:

1. Махат Д. Қазақ зиялыларының қасіреті. -Алматы: Сөздік-Словарь, 2001. – 304 б.
2. Хасанаева Л.М. Қазақстанда ұлттық мемлекеттілік идеясын жүзеге асыру шаралары (XX ғ. алғашқы ширегі) оқу құралы. – Алматы: Қазақ университеті, 2009. – 122 б.
3. Ж.Уәлиханова Сұлтанбек Қожановтың мәдени-ағартушылық және мемлекеттік-саяси қызметі: тарих ғыл.канд. ...автореф. 07.00.02. – А., 2002. – 24 б.
4. ҚР ПМ 141-қ., 1-т., 968-іс, 24-п.
5. ҚР ПМ 141-қ., 1-т., 506-іс, 1-п.
6. Серікбев С. XX ғасырдың 20-шы жылдарындағы Қазақстанның әлеуметтік-саяси өміріндегі Жалау Мыңбаевтың мемлекет қайраткері ретіндегі тарихи орны, тарих ғыл.канд. ...автореф. 07.00.02. – Алматы, 2000. – 31 б.
7. Т.Омарбеков Голощекиннің төңірегі: ол туралы не білеміз? // Ақиқат, - 1995, №9 26 б.
8. Садуақасұлы С. Екі томдық шығармалар жинағы. – Т.2. – Алматы: Алаш, 2003. - 213 б.
9. Рысқалиев.Ф. Ж.Мыңбаевтың өмірі мен қоғамдық саяси қызметі, тарих ғыл.канд. ...автореф. 07.00.02. – Алматы, 2000. – 29 б.
10. ҚР ПМ 141-қ., 1-т., 968-іс, 5-п.
11. ҚР ПМ 141-қ., 1-т., 483-іс, 83-п.
12. ҚР ПМ 141-қ., 1-т., 483-іс, 87-п.
13. ҚР ПМ 141-қ., 1-т., 483-іс, 140-п.
14. ҚР ПМ 141-қ., 1-т., 483-іс, 94-п.
15. ҚР ПМ 141-қ., 1-т., 490-іс, 389-п.
16. ҚР ПМ 141-қ., 1-т., 490-іс, 391-п.
17. ҚР ПМ 141-қ., 1-т., 490-іс, 48-п.
18. Садвокасов С. О национальностях и националах // Садвокасов С. Избранное. – Алматы: СП Атхан, Рауан, 1994. – 190 б.
19. Қойгелдиев М. Ұлттық саяси элита. Қызметі мен тағдыры (ХҮІІІ-ХХ-ғғ.) – Алматы: Жалын, 2004. – 400 б.
20. Рыскулов Т. Собрание сочинений в трех томах. Том 3. – Алматы Қазақстан, 1998. – 444 с.

АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТ:

1. **Гатауов Таир Талгатович** – Қазақ ұлттық хореография академиясының магистранты, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, «Астана Опера» мемлекеттік опера және балет театрының жетекші балет солисі;

2. **Недлина Валерия Ефимовна** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының аға оқытушысы, өнертану ғылымдарының магистрі, музыкатанушы;

3. **Макумова Анель** - Қазақ ұлттық хореография академиясының студенті;

Ізім Тойған Оспанқызы - ғылыми жетекші, ҚазССР еңбек сіңірген артисі, өнертану кандидаты, Қазақ ұлттық хореография академиясының профессоры;

4. **Усманова Нурия Абдул-Барыевна** - Қазақ ұлттық хореография академиясының «Хореография педагогикасы» кафедрасының, хореографиялық пәндер оқытушысы;

5. **Кабдусова Дина Ериковна** – Қазақ ұлттық хореография академиясының аға оқытушысы;

6. **Бельгибаева Амина** – Қазақ ұлттық хореография академиясының студенті;

7. **Сұлтанова Жаңагуль Сердәліқызы** – Қазақ ұлттық хореография академиясының «Әлеуметтік ғылымдар және өнер» факультетінің деканы;

8. **Исламбаева Зухра Усманбекқызы** – өнертану кандидаты, Қазақ ұлттық хореография академиясының доценті;

9. **Көпбаева Гүлім Көпбайқызы** - Қазақ ұлттық хореография академиясының «Арт-менеджмент» кафедрасының оқытушысы;

10. **Намазбекова Асем Чапайқызы** - Қазақ ұлттық хореография академиясының «Арт-менеджмент» кафедрасының аға оқытушысы;

11. **Чаргинов Дулат Амир-Санайұлы** – Алатау дәстүрлі өнер театрының «Кино» бөлімінің әдіскері, кинотанушы;

12. **Таниева Гульнара Маратовна** – әлеуметтану ғылымдарының кандидаты, К.Минин атындағы Нижегород педагогикалық университетінің аға оқытушысы.

13. **Джамиля Кынаджи** - Гази Университеті, Әдебиет факультеті, Заманауи түркі тілдері және әдебиеті кафедрасының профессоры;

14. **Кулмаганбетова Альмира Саркытбековна** - Қазақ ұлттық хореография академиясының «Арт-менеджмент» кафедрасының меңгерушісі м.а.

15. **Муханова Әсел Маратқызы** - «Бөбек» ҰҒПББСО «Өзін-өзі тану» Адамның үйлесімді дамуы гуманитарлық колледжінің оқытушысы.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS:

1. **Gatauov Taiyr Talgatuly** - master of Kazakh National Academy of Choreography, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Leading soloist of the ballet of the State Opera and Ballet Theater «Astana Opera»;

2. **Nedlina Valeriya Efimovna** – senior teacher of Kurmangazy Kazakh National conservatory, Master of Arts, musicologist;

3. **Makumova Anel** – student of Kazakh National Academy of Choreography;

Izim Toigan Ospankyzy – scientific supervisor, Honored artist of Kazakh SSR, candidate of Arts, professor of Kazakh National Academy of Choreography;

4. **Usmanova Nuriya Abdul-Baryevna** – teacher of special disciplines of Pedagogics of Choreography Department of Kazakh National Academy of Choreography;

5. **Kabdusova Dina Erikovna** – senior teacher of Kazakh National Academy of Choreography;

6. **Belgibayeva Amina** – student of Kazakh National Academy of Choreography;

7. **Sultanova Zhanagul Serdalikyzy** – dean of Social sciences and Arts Faculty of Kazakh National Academy of Choreography;

8. **Islambayeva Zukhra Usmanbekkyzy** – candidate of Arts, docent of Kazakh National Academy of Choreography;

9. **Kopbayeva Gulim Kopbaikyzy** – teacher of Art management Department of Kazakh National Academy of Choreography;

10. **Namazbekova Assem Chapaikyzy** – senior teacher of Art management Department of Kazakh National Academy of Choreography;

11. **Charginov D.A.** – metodist of Film Department of Alatau traditional arts theatre, film critic;

12. **Taniyeva Gulnara Maratovna** – Candidate of Social sciences, senior teacher of K.Minin Nizhegorod Pedagogical University.

13. **Jamilya Kynaji** - Professor of Gazi University, Faculty of Literature, Department of Modern Turkic Languages and Literatures;

14. **Kulmaganbetova Almira Sarkytbekovna** – Head of the Art Management Department of Kazakh National Academy of Choreography;

15. **Mukhanova Asel Maratovna** – teacher of «Self-knowledge» Humanitarian College of Scientific and Practical, Educational and Health center «Bobek».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

1. **Гатауов Таир Талғатұлы** – магистрант Казахской национальной академии хореографии, Заслуженный деятель Республики Казахстан, ведущий солист балета государственного театра оперы и балета «Астана Опера»;

2. **Недлина Валерия Ефимовна** – старший преподаватель Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, магистр искусствоведческих наук, музыковед;

3. **Макумова Анель** - студент Казахской национальной академии хореографии;

Ізім Тойған Оспанқызы – научный руководитель, заслуженный артист КазССР, кандидат искусствоведения, профессор Казахской национальной академии хореографии;

4. **Усманова Нурия Абдул-Барыевна** – преподаватель специальных дисциплин кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии хореографии;

5. **Кабдусова Дина Ериковна** – старший преподаватель Казахской национальной академии хореографии;

6. **Бельгибаева Амина** – студент Казахской национальной академии хореографии;

7. **Султанова Жанагуль Сердалиевна** – декан факультета «Социальных наук и искусства» Казахской национальной академии хореографии;

8. **Исламбаева Зухра Усманбекқызы** – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной академии хореографии;

9. **Көпбаева Гүлім Көпбайқызы** - преподаватель кафедры «Арт-менеджмент» Казахской национальной академии хореографии;

10. **Намазбекова Асем Чапаевна** – старший преподаватель кафедры «Арт-менеджмент» Казахской национальной академии хореографии;

11. **Чаргинов Дулат Амир-Санаевич** – методист отдела «Кино», Театра традиционного искусства Алатау, киновед;

12. **Таниева Гульнара Маратовна** – кандидат социальных наук, старший преподаватель Нижегородского педагогического университета имени К.Минина.

13. **Джамиля Кынаджи** - Университет Гази, Факультет литературы, профессор кафедры Современных тюркских языков и литературы;

14. **Кулмаганбетова Альмира Саркытбековна** – и.о. заведующей кафедрой «Арт-менеджмент» Казахской национальной академии хореографии;

15. **Муханова Асел Маратовна** – преподаватель гуманитарного колледжа гармоничного развития человека «Самопознание» ННПООЦ «Бобек».

«ARTS ACADEMY» ҒЫЛЫМИ ЖУРНАЛЫНЫҢ РЕДАКЦИЯЛЫҚ САЯСАТЫ

«ArtsAcademy» журналының редакциялық саясаты ғылыми қызметтің этикасына тікелей байланысты. Редакциялық саясатта ғалымдар өз жұмыстарына дайындық жасау барысында редакциялық саясатта басшылыққа алатын қағидаттар мен ұйғарымдар жиынтығы баяндалады.

«ArtsAcademy» журналының жоспары рецензияланатын, дәйексөз алынатын журналдардың қатарына ену. Бұл өз кезегінде редакция алқасын маңызды өнегелі-этикалық қағидаттарды және ұйымдастыру нормаларын сақтауға міндеттейді.

«ArtsAcademy» журналының редакциялық саясатының жалпы ережелері

Журналдың тақырыптық бағыты бар. Журнал беттерінде ғылыми мақалалар, шолулар, қысқаша хабарландырулар мен дискуссиялық мақалалар жарияланады.

Басылым өзекті мәселелерге:

- ✓ хореографиялық өнердің тарихына,
- ✓ хореография педагогикасына,
- ✓ өнертануға,
- ✓ қазіргі мәдениетке,
- ✓ өнер және білім беру саласындағы менеджментке,
- ✓ әлеуметтік-гуманитарлық ғылымдарға арналған.

Журналдың шығу мерзімділігі – тоқсан сайын.

Журналдың редакция алқасы – Қазақстан Республикасындағы, ТМД елдеріндегі және алыс шетелдегі білім беру және ғылыми-зерттеу ұйымдарының жетекші ғалымдары мен мамандары.

Ғылыми журналдың редакция алқасы түпнұсқаны, бұрын ешбір жерде жарияланбаған және бірмезгілде басқа басылымдарда басылуға арналмаған мақалаларды ғана қабылдап, қарастырады.

Басылымға арналған ұйымдастыру жарнасы 10000 теңгені құрайды (магистранттар мен докторанттар үшін – 4000 теңге). Жарна тек оң рецензия алынғаннан кейін және баспадан журналдың келесі саны шыққанға дейін төленеді. Журнал редакциясына келіп түскен барлық ғылыми мақалалар қатаң түрде рецензиялаудан өтеді.

Ғылыми журналдың редакциялық саясатының негізгі қағидаттары

Журнал редакциясы төмендегі заңдармен қорғалатын өз жұмыстарын басылымға жіберген авторлардың құқықтарына құрметпен қарайды:

1. Қазақстан Республикасының Конституциясымен (1995 жылғы 30 тамыздағы республикалық референдумда қабылданған)

(10.03.2017 жылғы жағдай бойынша барлық өзгертулермен және толықтырулармен);

2. Қазақстан Республикасының 2011 жылғы 18 ақпандағы № 407-IV «Ғылым туралы» Заңымен;

3. Қазақстан Республикасының 1999 жылғы 23 шілдедегі № 451-І «Бұқаралық ақпарат құралдары туралы» Заңымен;

4. Қазақстан Республикасының 1996 жылғы 10 маусымдағы № 6-І «Авторлық құқық және аралас құқықтар туралы» Заңымен (24.11.2015 жылғы жағдай бойынша барлық өзгертулермен және толықтырулармен);

5. Қазақстан Республикасының 2007 жылғы 27 шілдедегі № 319-III «Білім туралы» Заңымен (09.04.2016 жылғы жағдай бойынша барлық өзгертулермен және толықтырулармен).

«ArtsAcademy» журналының редакция алқасына басылымға ұсынылған авторлық құқық міндетті түрде келесі шарттарды орындауға негізделеді:

✓ зерттеудің құрылымына және концепциясына немесе мәліметтерді талдауға және түсіндіруге айтарлықтай үлес қосуға;

✓ мақаланың мәтінін жазуға немесе оған түбегейлі өзгерістер енгізуге;

✓ баспаға берілетін соңғы нұсқаны мақұлдауға.

«ArtsAcademy» журналына өз жұмыстарын ұсынатын авторлар өз тарапынан мақаланың келесі талаптарға сай болуына кепілдік беруі тиіс:

✓ түпнұсқалық болуы (басқа басылымдарда бұрын соңды осы формада немесе мазмұны жағынан ұқсас формада жарияланбаған);

✓ басқа баспалардың редакциясында қаралымда жатпаған және авторлық құқыққа және қарастырылып жатқан мақаланың жариялануына қатысты мүдделер жанжалы реттелген;

✓ қандай да бір авторлық құқықтар бұзылмаған, соған орай осыған ұқсас бұзушылықтар анықталған жағдайда баспагерге шығындарды өтеуге кепілдік береді;

✓ материалдарды қолдану саясатын жүзеге асыруға және материалдарды таратуға жағдай жасау үшін авторлар баспагерге, егер басқа да жағдайлар қарастырылмаған жағдайда, меншік құқығын береді.

Келесілер ғылыми этиканы бұзушылық ретінде қарастырылады:

✓ мәліметтерді жасырын түрде іріктеу арқылы оларды бұрмалау, фабрикациялау және суреттермен бұрмалау арқылы қажетсіз нәтижелерден бас тарту;

✓ қолдау алу үшін жазылған өтінімхаттағы немесе өтінімдегі қате мәлімдемелер (соның ішінде басылымға қатысты,

сондай-ақ басылымға қабылданған жұмыстарға қатысты жалған өтініштер);

✓ өзге автордың авторлық құқықпен қорғалатын жұмыстарына ғылыми жаңалықтарына, болжамдарына, зерттеу теориясына немесе әдістеріне қатысты интеллектуалдық меншік құқығын бұзушылық:

a) рұқсатсыз пайдалану, соның ішінде плагиат;

b) сарапшылардың пікірі бойынша біреудің зерттеу әдістерін және ойын заңсыз иемдену (ойын ұрлау);

c) ғылыми авторлықты немесе бірлескен авторлықты иемдену немесе оларды негізсіз иемдену;

d) мазмұнын өзгерту (бұрмалау);

e) әлі жарияланбаған жұмыстармен, жаңалықтармен, болжамдармен, теориялармен немесе ғылыми әдістермен танысуға бөгде адамдарға рұқсат беру және оларды рұқсатсыз жариялау;

✓ автордың келісімінсіз өзге адаммен бірлесіп автор болуға талпыну;

✓ зерттеу жұмысына кедергі келтіру (зерттеуге қажетті құралдарға нұқсан келтіру, бұзу, көшірмесін жасау);

✓ бірлескен жауапкершілік келесілердің нәтижесі болуы мүмкін:

1) ғылыми этиканы бөтен адамдардың бұзушылыққа белсенді қатысу;

2) өзгелер жасаған бұрмалаушылық туралы хабардар болу;

3) бұрмаланған басылымдарға бірлесіп автор болу;

4) бақылау міндеттерін ескермеу.

«ArtsAcademy» журналының редакциялық саясатына сәйкес келесілерге жол берілмейді:

✓ өзге автордың жұмысын, оның автор екенін көрсетпей, мәлімет алынған жерге сілтеме жасамай және жақшаға алмай, сөзбе-сөз көшіруге;

✓ өзге автордың шығармасын өзгертіп жазу, бір параграфта немесе мәтін бөлігінде бір сөйлемнен артық өзгертілсе немесе сөйлемдер алынған жерге сілтеме жасалмай олардың тәртібі ауыстырылып жазылса. Сөйлемдер алынған жерге сілтеме жасалмай, олар едәуір өзгертіліп жазылған болса онда ол сөзбе-сөз көшірілген болады;

✓ біреудің шығармашылық элементтерін авторын көрсетпей қолдану, мысалы, суреттің, кестенің немесе абзацтың қай жерден алынғанына, дереккөзіне сілтеме жасалмаса, жақшаға алынбаса. Авторлар шығарманың авторлық құқығы бар иесінен оның шығармалық элементтерін қолдану үшін рұқсат алуы тиіс;

✓ авторлар өз жұмыстарын алғаш рет жарияланып жатқанын көрсетуі тиіс.

Егер қолжазба элементтері бұрын басқа мақалада жарияланған болса, онда сол жарияланымға сілтеме жасалуы тиіс. Сондай-ақ

оның алдыңғы жұмыстан қандай айырмашылығы барын көрсете отырып, оның зерттеу нәтижелерімен және қорытындыларымен байланысын анықтау. Өз жұмыстарын сөзбе-сөз көшіріп жазуға және оны өзгертіп жазуға болмайды.

Ғылыми зерттеулерде зерттеу барысында кеткен бұрмаланбаған қателіктер, даулы мәліметтер, алынған нәтижелерді әртүрлі түсіндіру және оларды эксперименттік өңдеу секілді зерттеу процестеріне тән әрекеттер этиканы бұзушылық болып саналмайды.

Рецензия берушінің қызметіне кіретін этикалық қағидаттар

Рецензент авторлық материалдарға ғылыми сараптама жасайды, сонымен қатар келесі қағидаттарды орындауы тиіс:

✓ Рецензия алуға қабылданған қолжазба құпия құжат ретінде қарастырылуы тиіс, және оны редакциядан рұқсат алмаған бөгде адамдарға оқып танысу үшін беруге болмайды.

✓ Рецензент зерттеу нәтижелеріне объективті және дәлелді баға беруі тиіс. Автордың жеке сыны қабылданбайды.

✓ Қарастырылымға ұсынылған қолжазбалардан алынған жарыққа шықпаған мәліметтерді рецензент өз мақсатында пайдаланбауы тиіс.

✓ Рецензент жұмысты бағалауға өзінің біліктілігі жетпейтіндігіне көзі жетсе немесе автор мен ұйым арасында даулы мәселелер туындаған жағдайда әділ шешім қабылдай алмайтын болса, онда ол рецензия беруден бас тарту үшін алдын ала редакторға ол туралы хабар беруі тиіс.

Журнал редакциясы авторлардың беделін қорғай отырып, ғылыми этика стандарттарын ұстанады және шығармашылық ұрлық болған жағдайда оған жауапты қарайды, себебі шығармашылық ұрлық жасады деген айып зерттеушінің мансабына нұқсан келтіреді. Мұндай жағдайда шығармашылық ұрлық туралы айыптауларға әсер етуге мүмкіндік беретін тәртіптер жүйесі қолданылады.

Объективтілікті қамтамасыз ету мақсатында редакция әрбір орын алған жағдайды мұқият зерттейді және барлық мүдделі тараптардың дәлелдерін қарастырады. Ары қарай әрекет жасамас бұрын, редакция даулы басылымдардың авторларынан немесе авторлық құқығы бар иелерінен нақты ақпарат алуға тырысады және оны зерттейді.

Егер айыптаушы шындыққа жанаспайтын ақпарат берсе (мысалы, жалған атпен ұсынса) немесе этикаға жатпайтын, сес көрсету формасында әрекет етсе, онда мұндай жағдайда редакция шығармашылық ұрлық жасалды деген айыпқа жауап қатпауға құқылы болады. Редакция шығармашылық ұрлық жағдайларын оған қатысы жоқ тараптармен талқылауға міндетті емес.

THE EDITORIAL POLICY OF THE SCIENTIFIC JOURNAL «ARTS ACADEMY»

The editorial policy of the magazine «Arts Academy» is connected with the ethics of scientific activity. The editorial policy sets out a set of principles and prescriptions that scientists should follow when preparing their work.

«Arts Academy» plans to enter the list of peer-reviewed, quoted journals, which obliges the editorial board to observe a number of important moral and ethical principles and organizational norms.

General provisions of the editorial policy of the magazine «Arts Academy»

The magazine has a thematic focus. Scientific articles, reviews, short communications and discussion articles and others are published on the pages of the journal.

The publication is devoted to topical problems:

- ✓ history of choreographic art,
- ✓ Pedagogy of choreography,
- ✓ art criticism,
- ✓ modern culture,
- ✓ management in art and education,
- ✓ Social and human sciences.

The periodicity of the issue is quarterly.

The editorial board of the journal are leading scientists and specialists of educational and research organizations of the Republic of Kazakhstan, CIS countries and foreign countries.

The editorial board of the scientific journal «accepts only original, previously unpublished articles that are not intended for simultaneous publication in other publications.

The registration fee for the publication is 10,000 tenge (for master and doctoral students - 4,000). The fee can be paid only after receiving a positive review and before the next issue of the press. All scientific articles submitted to the editorial office of the journal undergo a rigorous review procedure.

Basic principles of the editorial policy of the scientific journal

The editors of the magazine respect the rights of authors of works sent for publication, protected by laws:

1. The Constitution of the Republic of Kazakhstan (adopted at the republican referendum on August 30, 1995) (with amendments and additions as of March 10, 2017);

2. *Law of the Republic of Kazakhstan of February 18, 2011 No. 407-IV «On Science» (with amendments and additions as of November 13, 2015);*

3. *Law of the Republic of Kazakhstan No. 451-I of July 23, 1999 On Mass Media;*

4. *Law of the Republic of Kazakhstan of 10 June 1996 No. 6-I On Copyright and Related Rights (with amendments and additions as of 24.11.2015).*

5. *Law of the Republic of Kazakhstan of July 27, 2007 No. 319-III «On Education» (with amendments and additions as of April 9, 2016);*

For the editorial board of the journal «Arts Academy», the authorship of the submitted to the publication is based on the mandatory observance of the following conditions:

- ✓ *significant contribution to the concept and structure of the study or to the analysis and interpretation of data;*

- ✓ *writing the text of the article or making fundamental changes to it;*

- ✓ *endorsement of the final version, which is submitted for printing.*

For their part, authors who provide their work for publication in the journal «Arts Academy» should ensure that the articles:

- ✓ *are original (they were not published earlier in other publications in their current or similar form);*

- ✓ *are not under consideration in the editorial offices of other publications and all possible conflicts of interest related to copyrights and the publication of the articles are settled;*

- ✓ *do not violate any of the existing copyrights, and in this connection they guarantee the publisher damages in case of revealing such violations;*

- ✓ *for the convenience of dissemination and enforcement of the material use policy, authors transfer exclusive title to the work to the publisher, unless otherwise provided.*

As a violation of scientific ethics, the following can be considered:

- ✓ *fabrication, falsification of data by secretly selecting them and avoiding undesirable results, by manipulating images or illustrations;*

- ✓ *incorrect statements in the application letter or application for support (including false statements regarding the publications in which the work appeared, as well as the works accepted for publication);*

- ✓ *violation of intellectual property rights in respect of the work of another author protected by copyright, significant scientific discoveries, hypotheses, theories or research methods:*

- a) *unauthorized use, including plagiarism;*

- b) *misappropriation of research methods and ideas (theft of ideas) according to experts;*

c) the attribution of scientific authorship or co-authorship, or their unjustified appropriation;

d) substitution (falsification) of the content;

e) unauthorized publication and provision to third parties of access to unpublished works, findings, hypotheses, theories or scientific methods;

✓ claiming to (co) authorship with another person without his / her consent;

✓ disruption of research work (including damage, destruction, forgery of other items necessary for the research);

✓ joint responsibility may result from:

1) active participation in the violation of scientific ethics committed by other persons;

2) awareness of falsification committed by others;

3) co-authorship in falsified publications;

4) obvious neglect of control responsibilities.

In accordance with the editorial policy of the magazine «Arts Academy» is unacceptable:

✓ verbatim copying of the work of another person without specifying his authorship, references to the source and use of quotes;

✓ incorrect rephrasing of the work of another person, in which more than one sentence was changed within one paragraph or section of the text, or the proposals were arranged in a different order without an appropriate reference to the source. Substantial incorrect paraphrasing without reference to the source is equated to verbatim copying;

✓ use of the elements of the work of another person without attribution, for example, a drawing, a table or paragraph without expression of gratitude, a reference to the source or the use of quotes. Authors must obtain the permission of the copyright owner to use the elements of his work;

✓ self-plagiarism: authors should indicate that their work is published for the first time.

If the elements of the manuscript were previously published in another article, then the authors are obliged to refer to earlier work. They should indicate the essential difference between the new work and the previous one and at the same time to reveal its connection with the results of the studies and conclusions presented in the previous work. Verbatim copying of own works and their paraphrasing are unacceptable.

The actions inherent in research processes, as well as falsified (unconscious) research mistakes, data conflicts, different interpretations

and interpretation of the results and experimental developments are not considered as violations of ethics in scientific research.

Ethical principles in the activity of the reviewer

The reviewer carries out a scientific examination of the author's materials, as a result of which his actions should be impartial in nature, consisting in the following principles:

✓ The manuscript received for review should be considered as a confidential document, which can not be passed on for review or discussion to third parties without authorization from the editorial office.

✓ The reviewer is obliged to give an objective and reasoned assessment of the results of the research. Personal criticism of the author is unacceptable.

✓ Unpublished data obtained from submitted manuscripts should not be used by the reviewer for personal purposes.

✓ A reviewer who does not, in his opinion, possess sufficient qualifications to evaluate the work, or can not be objective, for example, in case of a conflict of interest with the author or organization, should notify the editor of his request to exclude him from the process of reviewing this work.

The editorial staff of the journal adheres to the standards of scientific ethics, protecting the reputation of authors and taking seriously individual cases of plagiarism, proceeding from the fact that accusations of plagiarism always negatively affect the career of the researcher. When such situations arise, a system of procedures is used to respond to possible accusations of plagiarism.

In order to ensure objectivity, the editors carefully examine each case and consider the arguments of all interested parties. Before taking any further actions, the editors seek to obtain the most accurate information from the authors of the disputed publication or copyright owners and study it.

However, the editors reserve the right not to react to accusations of plagiarism, if the prosecutor provides inaccurate personal information (for example, appears to be a fictitious name) or acts in an unethical or menacing form. The editorial board is not obliged to discuss cases of alleged plagiarism with persons who do not have a direct relationship to it.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА НАУЧНОГО ЖУРНАЛА «ARTS ACADEMY»

Редакционная политика журнала «Arts Academy» связана с этикой научной деятельности. В редакционной политике излагается комплекс принципов и предписаний, которыми должны руководствоваться ученые при подготовке своей работы.

В планах журнала «Arts Academy» вхождение в число рецензируемых, цитируемых журналов, что обязывает редакционную коллегию соблюдать ряд важных нравственно-этических принципов и организационных норм.

Общие положения редакционной политики журнала «Arts Academy»

Журнал имеет тематическую направленность. На страницах журнала публикуются научные статьи, обзоры, краткие сообщения, дискуссионные статьи и другое.

Издание посвящено актуальным проблемам:

- ✓ история хореографического искусства,
- ✓ педагогика хореографии,
- ✓ искусствоведение,
- ✓ современная культура,
- ✓ менеджмент в искусстве и образовании,
- ✓ социально-гуманитарные науки.

Периодичность выпуска журнала – ежеквартальная.

Редакционная коллегия журнала – ведущие ученые и специалисты образовательных и научно-исследовательских организаций Республики Казахстан, стран СНГ и дальнего зарубежья.

Редакционной коллегией научного журнала «принимаются к рассмотрению только оригинальные, ранее нигде не публиковавшиеся статьи и не предназначенные к одновременной публикации в других изданиях.

Организационный взнос для публикации составляет 10000 тенге (магистрантам и докторантам – 4000). Взнос может быть уплачен только после получения положительной рецензии и до выхода очередного номера из печати. Все научные статьи, поступившие в редакцию журнала, проходят строгую процедуру рецензирования.

Основные принципы редакционной политики научного журнала

Редакция журнала с уважением относится к правам авторов, присылающих для публикации работы. Все авторские материалы защищены законами:

1. *Конституция Республики Казахстан (принята на республиканском референдуме 30 августа 1995 года) (с изменениями и дополнениями по состоянию на 10.03.2017 г.);*

2. *Закон Республики Казахстан от 18 февраля 2011 года № 407-IV «О науке» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 13.11.2015 г.);*

3. *Закон Республики Казахстан от 23 июля 1999 года № 451-1 «О средствах массовой информации»;*

4. *Закон Республики Казахстан от 10 июня 1996 года № 6-1 «Об авторском праве и смежных правах» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 24.11.2015 г.).*

5. *Закон Республики Казахстан от 27 июля 2007 года № 319-III «Об образовании» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 09.04.2016 г.);*

Для редколлегии журнала «Arts Academy» право авторства представленных к изданию работ основывается на обязательном соблюдении следующих условий:

✓ *значительном вкладе в концепцию и структуру исследования или в анализ и интерпретацию данных;*

✓ *написании текста статьи или внесении в него принципиальных изменений;*

✓ *одобрения окончательной версии, которая сдается в печать.*

Со своей стороны, авторы, предоставляющие свои работы для опубликования в журнале «Arts Academy», должны гарантировать, что статьи:

✓ *являются оригинальными (не публиковались ранее в других изданиях в их нынешней или близкой по содержанию форме);*

✓ *не находятся на рассмотрении в редакциях других изданий и все возможные конфликты интересов, связанные с авторскими правами и опубликованием рассматриваемых статей, урегулированы;*

✓ *не нарушают ни одно из существующих авторских прав, в связи с чем гарантируют издателю возмещение убытков в случае выявления подобных нарушений;*

✓ для удобства распространения и обеспечения реализации политики использования материалов авторы передают издателю исключительное право собственности на работу, если не предусмотрено иное.

Как нарушение научной этики может рассматриваться следующее:

✓ фабрикация, фальсификация данных путем их тайного отбора и отказа от нежелательных результатов, путем манипуляции изображениями или иллюстрациями;

✓ некорректные заявления в письме-заявке или заявке на получение поддержки (в том числе ложные заявления относительно публикаций, в которых появилась работа, а также работ, принятых к публикации);

✓ нарушение прав интеллектуальной собственности в отношении работ другого автора, охраняемых авторским правом, значительных научных открытий, гипотез, теорий или методов исследования:

а) несанкционированное использование, в том числе плагиат;

б) незаконное присвоение, по мнению экспертов, методов исследования и идей (кража идей);

с) присвоение научного авторства или соавторства, или необоснованное их присвоение;

д) подмена (фальсификация) содержания;

е) несанкционированная публикация и предоставление третьим лицам доступа к еще не опубликованным работам, находкам, гипотезам, теориям или научным методам;

✓ притязание на (со) авторство с другим лицом без его/ее согласия;

✓ срыв исследовательской работы (в том числе нанесение ущерба, разрушение, подделка других предметов, необходимых для проведения исследования);

✓ совместная ответственность может являться результатом:

1) активного участия в нарушении научной этики, совершаемом другими лицами;

2) осведомленности о фальсификации, совершаемой другими;

3) соавторства в фальсифицированных публикациях;

4) явного пренебрежения обязанностями контроля.

В соответствии с редакционной политикой журнала «Arts Academy» недопустимо:

✓ дословное копирование работы другого лица без указания его авторства, ссылки на источник и использования кавычек;

✓ некорректное перефразирование произведения другого лица, при котором было изменено более одного предложения в рамках одного параграфа или раздела текста, либо предложения были расположены в ином порядке без соответствующей ссылки на источник. Существенное некорректное перефразирование без ссылки на источник приравнивается к дословному копированию;

✓ использование элементов произведения другого лица без указания авторства, например, рисунка, таблицы или абзаца без выражения признательности, ссылки на источник или использования кавычек. Авторы должны получить разрешение владельца авторских прав на использование элементов его произведения;

✓ самоплагиат: авторы должны указывать, что их работа публикуется впервые.

Если элементы рукописи ранее были опубликованы в другой статье, то авторы обязаны сослаться на более раннюю работу. Указать, в чем существенное отличие новой работы от предшествовавшей и вместе с тем выявить ее связь с результатами исследований и выводами, представленными в предыдущей работе. Дословное копирование собственных работ и их перефразирование неприемлемы.

Не считаются нарушениями этики в научных исследованиях действия, свойственные исследовательским процессам, а также не сфальсифицированные (неосознаваемые) исследовательские ошибки, конфликт данных, разные толкования и интерпретация полученных результатов и экспериментальных разработок.

Этические принципы в деятельности рецензента

Рецензент осуществляет научную экспертизу авторских материалов, вследствие чего его действия должны носить непредвзятый характер, заключающийся в выполнении следующих принципов:

✓ Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ, который нельзя передавать для ознакомления или обсуждения третьим лицам, не имеющим на то полномочий от редакции.

✓ Рецензент обязан давать объективную и аргументированную оценку изложенным результатам исследования. Персональная критика автора неприемлема.

✓ Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться рецензентом для личных целей.

✓ Рецензент, который не обладает, по его мнению, достаточной квалификацией для оценки работы, либо не может быть объективным, например, в случае конфликта интересов с автором или организацией, должен сообщить об этом редактору с просьбой исключить его из процесса рецензирования данной работы.

Редакция журнала придерживается стандартов научной этики, защищая репутацию авторов и серьезно относясь к отдельным случаям плагиата, исходя из того, что обвинения в плагиате всегда негативно отражаются на карьере исследователя. При возникновении подобных ситуаций используется система процедур, позволяющих реагировать на возможные обвинения в плагиате.

В целях обеспечения объективности редакция тщательно исследует каждый случай и рассматривает аргументы всех заинтересованных сторон. Прежде чем предпринимать дальнейшие действия, редакция стремится получить максимально точную информацию у авторов спорной публикации или владельцев авторских прав и изучает ее.

Вместе с тем редакция оставляет за собой право не реагировать на обвинения в плагиате, если обвинитель предоставляет недостоверную персональную информацию (например, представляется вымышленным именем) либо действует в неэтичной или угрожающей форме. Редакция не обязана обсуждать случаи предполагаемого плагиата с лицами, не имеющими к нему прямого отношения.

ЖУРНАЛҒА ЖАРИЯЛАУ ҮШІН ҰСЫНЫЛАТЫН МАТЕРИАЛДАРҒА ҚОЙЫЛАТЫН ТАЛАПТАР ТІЗІМІ

Басылым келесі өзекті мәселелерге арналады:

- *би өнері тарихы,*
- *хореография педагогикасы,*
- *өнертану,*
- *заманауи мәдениет,*
- *өнер және білім менеджменті,*
- *әлеуметтік-гуманитарлық ғылымдар.*

Басылымға ғалымдар, жоғарғы оқу орындары мен орта білім беру мекемелерінің оқытушылары, ғылыми-зерттеу мекемелерінің қызметкерлері, докторанттар мен магистранттар, сонымен қатар, жоғарыда көрсетілген мәселелер бойынша жұмыс жасап жүрген ЖОО-ның жоғарғы курс студенттері шақырылады.

Журналдың екінші санына мәліметтер **2017 жылдың 10 мамырына дейін** қабылданады. Кешігіп жіберілген баяндамалар журналдың келесі санына қарастырылады. Мақалаларға қойылатын талаптар қоса тіркелген. Журналдың келесі сандарына мақалалар өткізу мерзімі 10 тамыз, 10 қараша.

Басылымның ұйымдастырушылық жарнасы 10000 тенге (магистранттар мен докторанттарға – 4000). Жарна мақалаға оң пікір алған соң ғана, кезекті саны басылымнан шыққанға дейін төленеді.

Басылым реквизиттері:

«Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАҚ

Астана қ., «Есіл» ауданы,

Орынбор к-сі, 8-үй, 3-қабат. А323 к.

БИН 150 440 022 153

ИИК KZ 72926150119P504004

БИК KZKOKZKX

«КАЗКОММЕРЦБАНК» АҚ

Мақала мәтіні электронды түрде және қағаз бетінде мына мекен-жай бойынша қабылданады: 010000, Астана қ., Ұлы дала к-сі 9, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Редакциялық-басылым бөлімі немесе e-mail: artsballet01@gmail.com

Мақалаға қойылатын талаптар

Мақала көлемі – **20 мың таңбадан бастап** (10 беттен кем емес). Пішімі: компьютермен Microsoft Word 2000, 2003, 2007, 2010 (*.doc, *.docx, *.rtf кеңейтілімдерімен) пішімімен басылған; қаріп – Times New Roman немесе Times Kaz, негізгі мәтінде 14 кегль,

ескертулерде, резюмелерде, суреттер мен кестелердің астындағы жазуларда – 12. Әр беттегі сілтемедегі ескертулер «Word» бағдарламасында «сілтеме» қызметін (ctrl+alt+f) қолдану арқылы қойылады. Жұмыс соңындағы ескертулер қолданбау. Жоларалық интервал – дара, барлық жағының жиегі – 2 см, ені бойынша түзету.

Мақалада төмендегі мәліметтер болуы тиіс:

1. FTAXP⁷ индексі – бірінші беттің жоғарғы жағындағы сол жақ бұрышында.

2. Бірінші бетте тақырыптың үстінгі оң жағында – барлық авторлардың тегі мен аты-жөнінің бірінші әріптері (қосымша 1-ді қараңыз).

3. Тақырып беттің ортасында. Мақаланың атауы қысқа (10 сөзден артық емес), бірақ мағыналы болуы тиіс. Сондай-ақ, зерттеудің негізгі нәтижесін көрсетуі керек. Тақырып қаралау бас әріппен жазылады, қаріп көлемі 14, мақұлданған қысқартулардан басқа қысқартуларға жол берілмейді.

4. Аннотация (10 сөйлемнен кем емес). Мақаланың тақырыптамасын, практикалық құндылығын, жаңалығын, негізгі қағидалары мен зерттеу қорытындыларын көрсетеді.

5. Тірек сөздер (9 сөзден артық емес).

6. Авторлар жайлы қысқаша мағлұмат (қосымша 2-ні қараңыз).

Мақала тақырыбы, авторлар жайлы мағлұматтар, аннотация және тірек сөздер 3 тілде ұсынылады: қазақ, ағылшын, орыс.

Мақаланы автоматты түрде нөмірленген пайдаланылған әдебиеттер тізімі аяқтайды («Әдебиеттер» атауымен). Әдебиеттер дәйексөздерді келтіру ретімен жасалады. Мақала мәтінде қолданылған әдебиеттің реттік нөмірі және беттің нөмірі үтір арқылы квадрат жақшада беріледі (Мысалы: [17, 25], [3, 36]). Пайдаланылған әдебиеттер тізімі МЕМСТ 7.1-2003 «Библиографиялық жазба. Библиографиялық сипаттама. Жалпы талаптар және құру ережелеріне» сәйкес рәсімделеді. Электрондық құжаттарға сілтемелер МЕМСТ 7.82-2001 «Библиографиялық жазба. Электрондық ресурстардың библиографиялық сипаттамасы» сәйкес рәсімделуі тиіс». Библиографиялық жазба түпнұсқа тілінде жазылады (қосымша 3-ті қараңыз).

Пайдаланылған әдебиеттер тізімінен кейін SCOPUS және басқа да дерекқорларға енгізу үшін роман әріптерімен жазылған әдебиеттер тізімінің (References) жеке топтамасы беріледі, шетелдік

⁷ Ғылыми-техникалық ақпараттың халықаралық рубрикаторы: <http://grnti.ru/>

Мысалы:

FTAXP 13.07.25

дереккөздердің бар-жоғына қарамастан пайдаланылған әдебиеттер тізімі орыс тілді бөлімге қайталады. Егер тізімде шетелдік басылымдарға сілтеме болса, олар латын әліпбиімен жазылған тізімде толығымен қайталады.

References-те бөлу белгілері («//» и «—») қолданылмайды. Дереккөз атауы мен қайдан, қашан, қанша данамен, қандай көлемде шыққаны жөніндегі мәліметтер автордың аты-жөнінен қаріп түрімен (курсив, нүкте немесе үтірмен) ажыратылады.

Библиографиялық сілтеменің құрылымы: авторлар (транслитерация), дереккөз атауы (транслитерация), шығу жылы және орны, мақала тілі жақша ішінде көрсетіледі.

Аударылған журналдан алынған мақалаға сілтеменің мысалы:

Gromov S.P., Fedorova O.A., Ushakov E.N., Stanislavskii O.B., Lednev I.K., Alfimov M.V. *Dokl. Akad. Nauk SSSR*, 1991, 317, 1134-1139 (in Russ.). (қосымша 3-ті қараңыз).

<http://www.translit.ru/> сайтында әр түрлі жүйелерді қолданып, орысша жазылған мәтінді латын әліпбиіне транслитерация жасайтын бағдарламаны тегін қолдануға болады. Бағдарлама – өте қарапайым, дайын сілтемелерге қолданған ыңғайлы. Мысалы, АҚШ Конгресі Кітапханасының (LC) жүйесін таңдау арқылы барлық әріптік сәйкестіктердің суретін аламыз. Арнайы алаңға пайдаланылған әдебиеттер тізімін орыс тілінде толығымен енгізіп, «в транслит» батырмасын басамыз.

Транслитерцияланған сілтемені өзгертейік:

- 1) Мақаланың атауының транслитерациясын алып тастаймыз;
- 2) Арнайы бөлу белгілерін алып тастаймыз («//», «—»);
- 3) Дереккөз атауын курсивпен белгілейміз;
- 4) Жылын қаралау қаріппен белгілейміз;
- 5) Мақала тілін көрсетеміз (in Russ.).

Кестелер мен суреттер негізгі мәтінге енгізілуі тиіс, сонымен қатар кез келген графикалық пішімде жеке файлмен қоса жіберілуі керек (JPEG, TIFF, BMP және т.б.). Барлық кестелер мен суреттердің астында жазуы мен нөмірі болуы керек (қосымша 4-та қараңыз).

Азат жол 1,25 см бос жермен басталады (бірақ табуляция мен бос орын (пробел) көмегімен емес); азат жолдар аралығы – қалыпты, қаріптегі өзгерістер *курсивпен* ерекшеленеді. Мақала тақырыбы – **БАС ӘРІППЕН** қаралау қаріппен (ортаға тураланған). Тақырыптың алдында – автордың аты-жөнінің бірінші әріптері мен тегі *курсивпен*, қалыпты кіші әріптермен: оң жаққа тураланған. Тақырыпшалар – **қаралау қаріппен**, тырнақшалар – типографиялық ««», дәйексөз ішінде – қалыпты тырнақшалар »»». Балет терминдері французша жазылады (En dedans, Tendue, Leve). Даталар цифрмен белгіленеді: ғасырлар – рим цифрларымен, жылдар мен онжылдықтар – араб цифрларымен.

Мақала авторлары рецензиялаушылардың оң пікірін алған соң редакциямен келісімшартқа отырады және жарнаны уақытында төлеуге, мағлұматтың, дәйексөздердің, сілтемелердің және әдебиеттердің нақтылығы мен дәлдігіне толығымен жауапты.

Редакциялық кеңес журналдың мәселелеріне және жоғарыда сипатталған талаптарға сәйкес келмейтін мақалаларды қарастырмайды.

Мақала файлы бірінші автордың тегі мен аты-жөнінің бірінші әріптерімен аталуы тиіс (мысалы, Жуматов А.И.doc немесе Zhumatov A.I.doc). Мақала қолжазбасын мұқият салыстыра тексеріп, негізгі мәтіннің соңғы бетінде барлық авторлар қол қоюы керек. Мақалалар жалпы редакцияланудан өтеді. Өткізілген мақалалар авторларға қайтарылып берілмейді.

Барлық мақалаларды «Arts Academy» журналының редакциялық кеңесінің мүшелері немесе ғылым кандидаты, докторы, PhD ғылыми дәрежелеріне сәйкес ғылым саласының сарапшылары рецензиялайды. Рецензиялаушыны редакция алқасы анықтайды. Рецензия авторлардың қолына берілмейді.

Мақала авторларынан барлық мәліметтерді бір құжатпен (бір файлмен) жіберу және мақаланы рәсімдеу ережелерін сақтау сұралады.

«Өнер академиясы» журналына арналған мақалалар бойынша әдістемелік ұсыныстар

Құрметті Автор!

«Arts Academy» журналының редакциялық алқасы басылым және оның авторларының алдында келесі мақсат қояды – халықаралық деңгейде танылу, Білім және ғылым саласындағы бақылау комитеті басылымдарының тізіміне, ғылыми басылымдардың беделді рейтингісіне ену, дәйексөз алу көрсеткішінің жоғарғы деңгейіне жету (IMPACT-фактор, SCOPUS, Thomson Reuters), сондықтан мақаланы рәсімдеу сапасына талаптар жоғары.

Осыған орай Сіздердің назарларыңызды ғылыми зерттеудің сапасына және баяндалған мәлімет тілінің сапасына аударамыз: ағылшын тіліндегі мақалалар шетел ғалымдарымен рецензияланады, қазақ және орыс тілдеріндегі мақалаларды халықаралық және республикалық ғалымдар рецензиялайды. Жұмыс барысында рецензиялаушылар мақаланы түзетуге жібереді, түзетуді әр автор өзі жасауы тиіс.

Мақалаға қойылатын талаптар:

1. Мақала бұрын жарияланбаған жаңа болуы қажет.

Егер мақала ағылшын тілінде жарияланатын болса, ағылшын тілінің сапасы кәсіби болуы керек. Ондай сапаны тек қана ағылшын тілінде сөйлеуші (ағылшын тілінде сөйлейтін ел тұрғыны), ілеспе

аудармашы немесе жылына 1 айдан кем емес уақыт ағылшын тілінде сөйлейтін елде тұратын (үнемі ағылшын тілінде сөйлеп тұратын) адам ғана бере алады. **Бірлескен авторлар саны** 3 адамнан аспауы керек.

2. Мақаланың стандартты көлемі: Мақала көлемі – **10 мың таңбадан бастап** (10 беттен бастап). Негізгі мәтін – кегль 14, ескертулерде, резюмелерде, суреттер мен кестелердің астындағы жазуларда – 12. Дәйексөздер негізгі мәтіннен 1 кегльге кішірек ресімделеді, курсивпен ерекшеленеді.

3. Мақала тақырыбы – 10 сөзге дейін.

4. Аннотация (10 сөйлемнен кем емес). Мақаланың тақырыптамасын, тәжірибелік құндылығын, жаңалығын, негізгі қағидалары мен зерттеу қорытындыларын көрсетеді.

5. Тірек сөздер (9 сөзден артық емес).

Мысалы: Берілген мақала келесі мәселелерге арналады..., Автор келесі сұрақтарға талдау жасады..., мынадай заңдылықтарды ашты..., Ерекше назар аударылды..., Зерттеу жұмысының негізінде автор мынадай ұсыныстар, дәлелдемелер жасайды... .

Авторлар жайлы қысқаша мағлұмат (*Қосымша 2-ні қараңыз*).

6. Тақырыпшалар. Мақала мәтінін бірнеше бөлімге бөліп, әрқайсысына тақырыпша қою керек (зерттеу тіліне сәйкес): *Abstract. Keywords. 1. Introduction. 2. Methods. 3. Literature Review. 4. Results. 5. Discussions. 6. Conclusions. References.*

Kipicne

Кіріспеде мәселенің ғылымдағы өзектілігін көрсету керек. Тәжірибелік маңызы да көрсетілуі тиіс. Міндетті түрде дүниежүзілік ғылымға қосатын үлесі жайлы жазу керек. Өзектілігі мақаланы жазу барысында ашылуы тиіс.

Көлемі – 1-2 бет.

Зерттеу әдістері

Зерттеудің әдістерінің сипаттамасы. Тәжірибенің ұйымдастырылуы, қолданылған әдіс-тәсілдер, қолданылған ғылыми аппарат сипатталады, зерттеу объектісі жайлы толық мағлұмат беру. Кең таралған зерттеу әдістері: бақылау, сұрақ-жауап, тестілеу, тәжірибе, зертханалық тәжірибе, талдау, моделдеу, зерттеу және жалпылау.

Көлемі – 1-2 бет.

Тақырып бойынша әдебиеттериге шолу

Әдебиеттерге шолу жасау бөлімінде 20-40 дереккөздер қарастырып, авторлардың көзқарасын салыстыру; ағылшын тіліндегі дереккөздер де қарастырылуы тиіс.

Көлемі – 1-2 бет.

Зерттеу нәтижесі

Зерттеудің мақсаты мен міндеттері.

Зерттеу сипаттамасы. Автордың жаңашыл көзқарастарына назар аударылу керек.

Ғылыми жаңалығы міндетті түрде сипатталуы керек (әлемдік ғылымды дамытуға арналған қағидалардың болуы да міндетті).

Мақаланың тақырыбы сипатталуы керек.

Отандық тәжірибені іске қосу қажет.

Салыстыру үшін шетелдік тәжірибені де қарастыруға болады.

Шетелдік тәжірибеден нені өз еліңізде қолдануға болатыны туралы қорытынды жасау.

Отандық тәжірибенің дүниежүзілік ғылымға деген маңызы жайлы қорытынды жасау.

Зерттеудің қандай нәтижелері қолданылуда?

Алдағы уақытта нені қолдануды ұсынасыз?

Зерттеу тақырыбыңыздың еліңізде және әлемде қандай келешегі бар?

Көлемі – 5-7 бет.

Нәтижелерді талқылау

Зерттеу нәтижелері жалпыланып, бағаланады. Мақаладағы нәтижелерді басқа авторлардың зерттеу нәтижесімен салыстыру. Алынған нәтижелердің нақтылығын бағалап, басқа да нәтижелермен салыстыру. Зерттеу барысындағы нәтижелердің адамзатқа бұған дейін таныс білім саласындағы орнын анықтау.

Көлемі – 1-3 бет.

Қорытынды

Қорытындыда мақаланың тұжырымдамасын келтіреміз.

Қорытындыда мақаланың қағидалары қайталанбауы керек. Негізгі бөлімнің аналитикалық жалпы қорытындысы берілуі керек.

Көлемі - 1 бет.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі

Әдебиеттердің рәсімделуінің халықаралық журналдар мен отандық журналдардан айырмашылығы жоқ.

Әдебиеттердің 20-40 дереккөз болуы қажет. Оның ішінде соңғы 3 жылда шыққан мәліметтер 20-дан кем емес болуы керек. Шетелдік дереккөздердің саны 15-тен кем емес болуы тиіс.

Егер ескі дереккөздер қолданылатын болса, жаңаларын қосу міндетті. Пайдаланылған әдебиеттер тізімін рәсімдеу орыс тілінде, бірақ латын әріптерімен транслитерация жасалуы тиіс.

7. Рәсімдеу.

Журнал талаптарына сай рәсімделеді.

8. Басқа да ерекшеліктер.

Мақала философиялық емес болса, мәтінде кемінде 1 кесте мен 1 сурет болуы керек. Кестелер мен суреттердің сапасы жоғарғы болуы тиіс. Диаграммалар және сол сияқты объектілер түрлі түсті емес болуы керек. Суреттер астындағы жазу қаріпі – 12 (қосымша 4-ті қараңыз).

Егер мақалада жүргізілген зерттеу жұмысы сипатталса, қорытындыда міндетті түрде нұсқаулар берілуі тиіс, сондай-ақ автор келешектегі зерттеу жоспары жайлы жазуы керек.

Грант. Егер мақала грант бойынша орындалған болса, грант мақаланың басында көрсетіледі. Гранттың нөмірін, кімнен және кімге берілгенін көрсету керек.

Рецензиялаушылардың ескертулері бар жұмыстар түзетілуі керек. Кейде олар болмашы ғана, қосымша жазуды және жөндеуді қажет етеді.

Автордың рецензиялаушылармен жұмыс әдебі бар. Ол бойынша, мәтіндегі өзгерістер басқа түспен белгіленуі тиіс (қызыл немесе көк). Бұл барлық қатысушыларға жасалған өзгерістерді бірден көруге мүмкіндік береді. Бұл жариялау процесін тездетеді.

Рецензенттердің ескертулерімен жұмыс нұсқалары:

1. Мақала авторы, рецензиядан кейін мақаланы өз бетімен түзетуі тиіс. Түзету мерзімі – 5-7 күн.

Ескертулерге назар аударуды сұраймыз.

Плагиат. Егер автор өзге автор мәтінін дереккөздегі қалпында алған болса, оны тырнақшаға алып, сілтемені көрсетуі керек («Дәйексөз» (Тегі, жылы) немесе «Дәйексөз» [12, 10]).

Қосымша 1.

Мақаланың бірінші бетін рәсімдеу мысалы

УДК 792.8

Н. Д. Сердюк

**БАЛЕТ МИХАЙЛОВСКОГО ТЕАТРА: ОТ ОРГАНИЗАЦИИ
ТРУППЫ К ПЕРВОМУ СПЕКТАКЛЮ**

В истории балета 1930-е гг. оказались невероятно насыщенными: балетный бум, возникший благодаря Дягилевским сезонам, охватил весь <...>

Қосымша 2.

Авторлар жайында қысқаша мағлұмат

Аты-жөні (толық)	
Мақала тақырыбы	
Ғылыми дәрежесі	
Ғылыми атағы	
Жұмыс немесе оқу орны	
Ғылыми жетекшісі	

Ғылыми жетекші атағы, дәрежесі	
Телефоны	
E-mail	

*Қосымша 3.
Әдебиеттер.
Рәсімдеу мысалдары*

Журнал

1. Пак Н.С. Социологические проблемы языковых контактов // Вестник КазУМОиМЯ. Серия Филология. – 2007. – № 2(10). – С. 270-278.

Кітаптар

1. Назарбаев Н.А. В потоке истории. – Алматы: Атамұра, 1999. – 296 с.
2. Павлов Б.П. Батуев С.П. Подготовка водомазутных эмульсий для сжигания в топочных устройствах // В кн.: Повышение эффективности использования газообразного и жидкого топлива в печах и отопительных котлах. – Л.: Недра, 1983. – 216 с.

Жинақтар

1. Абусейтова М.Х. История Центральной Азии: концепции, методология и новые подходы // Матер. междунар. науч. конф. «К новым стандартам в развитии общественных наук в Центральной Азии». – Алматы: Дайк-Пресс, 2006. – С. 10- 17.

Заңнамалар

1. Постановление Правительства Республики Казахстан. Об утверждении Плана первоочередных действий по обеспечению стабильности социально-экономического развития Республики Казахстан: утв. 6 ноября 2007 года, № 1039 // ИС ПАРАГРАФ. – 2009, октябрь – 20.
2. Указ Президента Республики Казахстан. «О государственных премиях Республики Казахстан в области науки и техники имени Аль-Фараби, литературы и искусства»: утв. 21 января 2015 года, № 993 (с изменениями от 10.10.2016 г.)

Газеттер

1. Байтова А. Инновационно-технологическое развитие – ключевой фактор повышения конкурентоспособности // Казахстанская правда. – 2009. – № 269.

Стандарттар

1. ГОСТ 7.1–2003. Библиографическая запись. Библиографическое описание. – Взамен ГОСТ 7.1–84, ГОСТ 7.16–79, ГОСТ 7.18–79, ГОСТ 7.34–81, ГОСТ 7.40–82; введ. 2004– 07–01. – М.: Изд-во стандартов, 2004. – III, 48 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).

Электрондық дереккөздер

1. Российская государственная библиотека [Электронный ресурс] / Центр информ. технологий РГБ; ред. Власенко Т. В.; Web-мастер Козлова Н. В. – М.: Рос. гос. б-ка, 1977. Режим доступа: <http://www.rsl.ru>.

ЖАРИЯЛАНБАҒАН ҚҰЖАТТАР

Ғылыми-зерттеу жұмы есебі

1. Формирование и анализ фондов непубликуемых документов, отражающих состояние науки Республики Казахстан: отчет о НИР (заключительный) / НЦ НТИ: рук. Сулейменов Е.З.; исполн. Кульевская Ю.Г. – Алматы, 2008. – 166 с. – № ГР 0107РК00472. – Инв. № 0208РК01670.

Диссертациялар

2. Избаиров А.К. Нетрадиционные исламские направления в независимых государствах Центральной Азии: дис. ... д. и. н.: 07.00.03 / Институт востоковедения им. Р.Б. Сулейменова. – Алматы, 2009. – 270 с. – Инв. № 0509РК00125.

Транслитерация (лат.):

1. Gromov S.P., Fedorova O.A., Ushakov E.N., Stanislavskii O.B., Lednev I.K., Alfimov M.V. Dokl. Akad. Nauk SSSR, 1991, 317, 1134-1139 (in Russ.).

Қосымша 4.

Суреттер мен кестелерді ресімдеу.



Сурет 1. Сурет атауы. Сурет дереккөзі.

REQUIREMENTS TO MATERIALS SUBMITTED FOR PUBLICATION IN JOURNALS

The publication is devoted to topical problems such as:

- *History of choreographic art,*
- *Pedagogy of Choreography,*
- *Art history,*
- *Modern culture,*
- *Management in the arts and education,*
- *Social and Human Sciences.*

Scientists, teachers of higher and secondary educational institutions, employees of research institutions, doctoral students and undergraduates as well as senior students of higher educational institutions, working on above – mentioned issues will be invited to the publication,

Articles for the second issue will be accepted **until May 10, 2017**. Reports, which will be sent later, will be included in the next issue of research. Requirements for registration of articles are attached. The deadlines of entries for the following issues are August 10 and November 10.

The registration fee for publication is 10,000 tenge (for master and doctoral students- 4000). The fee may be paid only after receiving a positive review and before the release of the next issue of the press.

Publication requisites:

**NAO «Kazakh National
Academy of Choreography «
Astana, «Yesil» district
Str. Orynbor h.8, floor 3. A323
BIN 150440022153
IIC KZ 72926150119P504004
BIC KZKOKZKX
The «Kazkommertsbank» AO**

The text of the article is submitted in **electronic and paper forms** to the address: 010000, Astana, st. Uly Dala 9, Kazakh National Academy of Choreography, Editing and Publishing Department or to the e-mail: artsballet01@gmail.com

The volume of articles – **up to 20 thousand characters** (10 pages). Format: computer typesetting in the format of Microsoft Word 2000, 2003, 2007 2010 (with the extension *.doc, *.docx, , *.rtf); font – Times New Roman and Times KAZ, 14 PT in the main text, 12 notes, summary, captions and tables. Notes (footnotes) are paginal, using the function of footnote (ctrl+alt+f) in the program «Word». Do not use endnotes. Line spacing – single, all margins – 2 cm, alignment on width.

The article must include the following information:

1. IRSTI⁸ (International Rubricator of Scientific and Technical Information) – on the first page in the upper left corner.

2. On the first page right above the headline, initials and surnames of all authors (see Appendix 1).

3. The title on the center of page. The article title should be brief (no more than 10 words), but informative, it should reflect the main results of the research. The title is typed in bold capital letters, font size 14, any abbreviations, except generally accepted must not be used the title.

4. Abstract (not less than 10 sentences). It reflects the theme of the article, the practical value, the novelty, the main provisions and conclusions of the research.

5. Keywords (up to 9).

6. Brief information about the authors (see Appendix 2).

Title of the article, information about the authors, annotation and Keywords must be given in three languages: Kazakh, Russian and English.

The article ends with automatically numbered references (with the heading «references»). References are listed in the order of citation in the article. A serial number of the source in the article text is given from the list of references in square brackets through comma i.e. the page number in the source (Examples: [17, 25], [3, 36]). References are made according to GOST 7.1-2003 «Bibliographic record. Bibliographic description. General requirements and rules». References to electronic documents should be formatted in accordance with GOST 7.82-2001 «Bibliographic record. Bibliographic description of electronic resources». Bibliographic recording is performed in the original language. (see Appendix 3).

A list of references in the Roman alphabet must go after the list of references (References) for SCOPUS and other DATABASES completely separate unit, repeating the list of references to the Russian language part, irrelevant of the presence of foreign sources. If the list has links to foreign publications, they are repeated in the list prepared in the Roman alphabet (Latin).

Punctuation marks («//» and «-») should not be used in References. The name of the source and output are separated from the authors by font type, often by italics, period, or comma.

Structure of bibliographic references: authors (transliteration), title of the source (transliteration), output data, indication of the language of the article in parentheses.

⁸ State rubricator of scientific and technical information: <http://grnti.ru/>

For example:

IRSTI 13.07.25

An example of referencing for an article from the Russian translated journal:

S. P. Gromov, O. A. Fedorova, E. N. Ushakov, O. B. Stanislavskii, Lednev I. K., Alfimov M. V. *Dokl. Akad. Nauk SSSR*, **1991**, 317, 1134-1139 (*in Russ.*). (see Appendix 3).

On the website <http://www.translit.ru/> you can have a free access to the transliteration of the Russian text into Latin, using different systems. The program is very simple, it is easy to use for ready reference. For example, choosing the option of Library of Congress (LC) system in USA, we will get a picture of all letter correspondences. Insert in the box the entire text of the bibliography in Russian and click «translit».

Convert transliterated reference:

- 1) remove the transliteration of the title of the article;
- 2) remove special separators between fields («//», «←»);
- 3) italicize the name of the source;
- 4) give the year in bold;
- 5) specify the language of the article (*in Russ.*).

Diagrams and figures should be inserted in the main text and also attached as separate files in any graphic formats (JPEG, TIFF, BMP, etc.). All illustrations must be signed and numbered below the figure (see Appendix 4).

Paragraphs are marked by indentation of 1.25 cm (but not with tabs or spaces); the spacing between paragraphs – regular, font typewriter - *italic*. The article title must be written in bold with **CAPITAL LETTERS** (Center alignment). Before heading – the initials and surname of the author should be given *in italics*, in usual lower case letters: alignment to the right. Subheadings – **in bold**, quotation marks – typographical «», inside quotes – «normal». Ballet terms must be written in French (En dedans, Tendue, Leve). Dates are denoted by numbers: ages – in Roman, years and decades – in Arabic.

The authors conclude the contract with the editor Board after approval by the reviewers of the article, and are solely responsible for timely payment, for the accuracy or reliability of the information, citations, references and bibliographies.

Articles that are not relevant to the issues of the magazine and to the above-mentioned requirements will not be considered by the editorial Board.

The article file should be named with the surname and initials of the first author (e.g. Zhumatov A.И.doc or Zhumatov A.I.doc). The manuscript should be proofread and signed by the author on the last page of the main text. Articles are subject to general editing. Submitted articles will not be returned to authors.

All articles are reviewed by members of the editorial Board of the journal «Academy of arts» or by experts in the relevant field, who have

academic degrees of candidate, doctor of Sciences or PhD. The reviewer is chosen by the editorial Board. The review will not be given to authors.

Request to authors of articles is to submit all material in one document (single file) and to follow the Rules in preparing the article.

METHODICAL RECOMMENDATIONS ON ARTICLES FOR «ACADEMY OF ARTS» SCIENTIFIC JOURNAL

Dear Author!

The editor Board of the journal «Academy of arts» («Arts Academy») sets the goal for the publication and its authors to achieve international recognition, to join the list of publications CCES and authoritative ranking of scientific publications, to attain high indicators of different citation indices (IMPACT factor, SCOPUS, Thomson Reuters), that's why we have high demands on the quality of papers.

In this regard, we draw your attention to the quality of the research and the quality of language teaching material: articles in English language will be reviewed by foreign scientists, articles in the Kazakh and Russian languages – by international and national scientists. In the process, the reviewers will send the article for revision, which should be done by every author on his own.

Requirements to the article:

1. New article, which was not published before.

If the article is published in the English language, then the English must be professional. Such quality can only be given by a native speaker (a resident of English-speaking countries), interpreter or person who lives in an English speaking country not less than 1 month per year (and constantly communicates in English). **The maximum number** of co-authors is 3 people.

2. The standard volume of article: article volume – **from 10 thousand characters** (10 pages). 14 PT in the main text, 12 in notes, summaries, captions, diagrams. Quoted texts must be given in a 1 PT smaller than the main text and should be italicized.

3. Title (theme) of the article – up to 10 words.

4. Annotation (not less than 10 sentences. It reflects the theme of the article, the practical value, the novelty, the main provisions and conclusions of the research.

Keywords (up to 9).

Example: *This article is devoted to... The author analyzed the typical questions... revealed regularities... Particular attention is drawn on ... and... On the basis of the conducted research the author formulates..., proves ..., offers...*

Brief information about the authors (see Appendix 2).

5. Headings. The text of the article should be broken up and these segments should have separate headings (depending on the language of

the research): *Abstract. Keywords. 1. Introduction. 2. Methods. 3. Literature Review. 4. Results. 5. Discussions. 6. Conclusions. References.*

Introduction

In the introduction you need to specify the problem, which did not receive sufficient attention in science. You should point out its practical value. Be sure to write about the contribution of this article to the global science. And then when writing the article you should disclose the specified relevance.

Volume – 1-2 pages.

Methods

A description of the methods and techniques of research. Describe the organization of the experiment, the methodology used, the equipment used, give a detailed information about the object of study (living (experimental) or non-living objects). The types of research methods (most common): observation, survey, test, experiment, laboratory experience, analysis, modeling, learning and generalization.

Volume - 1-2 pages.

Literature Review

To consider 20-40 sources in the review of literature (preferably) and to compare the authors' views; the part must be English sources.

Volume – 1-2 pages.

Results

The purpose and objectives of the research.

Description of the study. Focus on your innovative thinking.

Scientific novelty is obligatory (clauses, which are interesting for the development of the world science, are compulsory).

Mandatory description of what stated in the article theme.

It is necessary to use the domestic experience.

It is possible to study foreign experience to make comparisons.

To make conclusions of international experience that can be used in your country.

To make a conclusion about the importance of domestic experience for the world science.

Which results of the study are already being used?

What do you suggest to use in the future?

What is the prospect of the stated research topic in your country and in the world?

Volume 5-7 p.

Discussions

Includes a synthesis and assessment of the results of the study. It is necessary to compare the results of the article with the research results of other authors. Having considered other scientific concepts, to determine the position, which can explain the obtained results. To get the validation of the obtained results and their comparison with other

people's results. The author defines the importance of results obtained in the study in the knowledge structure known to a mankind.

Volume – 1-3 pages.

Conclusions

The conclusions summarize the article.

The conclusions should not repeat the provisions of article. You should provide analytical generalization of the main part of the article.

Volume -1 page

References

A list of references to international journals is not always different from that which we do for national magazines.

The list of references should include (preferably) 20-40 sources. Of them over the last 3 years should be not less than 20 sources. You should use foreign sources not less than 15 PCs.

If you are using older sources, be sure to add a new one. Technical requirement of registration of the list of literature is in Russian language with transliteration in the Latin alphabet.

6. Design.

According to requirements of the journal.

7. Other features.

If the article is not a philosophical text, you must have at least 1 table and 1 figure. Tables and figures should be of a good quality. Charts and similar objects must be in black and white. The signed figures are given with 12 fonts (see Appendix 4).

If the article describes a study, you have to write recommendations in conclusion, as well as prospects of further research (what the author do plan to investigate further).

Grant. If the article is made according to the grant, then the grant is indicated in the beginning of the article. You must include the grant number, by whom it was issued and to whom.

Work with reviewers' comments requires revision of the article. Sometimes they are minimal, often you need to add something and fix.

There are the accepted ethics of work of the author with the reviewers of the articles, therefore the changes in the text will always be marked with a different color (red or blue). It helps everyone quickly see what has been done. And this will accelerate the publishing process.

The options of work with the comments of the reviewers:

1. After review the author of the article should complement the (correct) article on his own. The standard time for correction is 5-7 days. Please do not skip (ignore) the comments.

Plagiarism. If the author takes someone else's text in the form in which it is presented in the source, it is necessary to begin it with a quote, end with a quote and put a footnote («Quotation» (Surname, year) or «Quote» [12, 10]).

UDK 792.8

N.D. Serduk

**BALLET OF THE MIKHAILOVSKY THEATRE:
FROM THE ORGANIZATION OF THE TROUPE TO FIRST
SHOW**

In the history of ballet the year 1930s was incredibly rich: ballet boom that occurred due to the Diaghilev seasons, swept <...>

Appendix 2.
Brief information about the authors

Name Last Name Middle Name	
Topic of the research	
Scientific or Academic degree	
Academic status	
Place of work or study, position	
Scientific advisor / advisor (for master students)	
His degree, academic status, position (of a scientific advisor)	
Contact information (phone)	
E-mail	

Appendix 3.
The list of references. Examples

Journal

1. Pak N. With. *Sociological problems of language contacts* // Vestnik of KazUIR & WL. Series Philology. – 2007. – № 2(10). – P. 270-278.

Books

1. Nazarbayev N. *In the stream of history*. – Almaty: Atamura, 1999. – 296 p.

2. Pavlov B. P. Batuev S. P. *Preparation of water-black oil emulsions for combustion in the combustion device* // In kN.: Improving the efficiency of the use of gaseous and liquid fuels in furnaces and heating boilers. – Leningrad: Nedra, 1983. – 216 p.

Collections

1. Abuseitova M. H. *a History of Central Asia: concepts, methodology and new approaches* // Mater. Intern. scientific. Conf. «To the new standards in the development of social Sciences in Central Asia». – Almaty: Dyke-Press, **2006**. – S. 10 - 17.

Legislative materials

1. *Resolution of the Government of the Republic of Kazakhstan. Approval of the Plan of priority actions to ensure stability of the socio-economic development of the Republic of Kazakhstan: approved. On 6 November 2007*, No. 1039 // is PARAGRAPH. – October, 2009 – 20.

2. *The Decree of the President of the Republic of Kazakhstan. «On state awards of the Republic of Kazakhstan in the field of science and technology named after al-Farabi, literature and art»: approved. 21 January 2015*, No. 993 (amended 10.10.2016)

Newspapers

1. Baitova A. *Innovation and technological development is a key factor of competitiveness* // *Kazakhstanskaya Pravda*. – **2009**. – No. 269.

Standard(GOST)

1. GOST 7.1–2003. Bibliographic record. Bibliographic description. – Instead of GOST 7.1–84 and GOST 7.16–79, GOST 7.18–79, GOST 7.34–81, GOST 7.40–82;]. 2004– 07-01. – M.: Publishing house of standards, 2004. III, 48 p. – (the System of standards on information, librarianship and publishing).

Electronic resources

1. *Russian state library* [Electronic resource] / Centre for info. technologies RSL; ed Vlasenko, T. V.; Web master Kozlova N. V. – M.: ROS. state library, **1977**. Mode of access: <http://www.rsl.EN>.

UNPUBLISHED DOCUMENTS

Reports on research work

1. *Generation and analysis of funds of unpublished documents, reflecting the state of science of the Republic of Kazakhstan: research reports (final)* / NC STI: hands. Suleymenov E. Z.; Executive. Kolevska YG – Almaty, **2008**. – 166 p. – № GR 0107PK00472. – Inv. No. 0208PK01670.

Thesis

2. Izbaïrov A. K. *Unconventional Islamic directions in the independent States of Central Asia*: dis. ... doctor of historical Sciences: 07.00.03 / Institute of Oriental studies. R. B. Suleïmenov. – Almaty, **2009**. – 270 p. – inv. No. 0509PK00125.

Transliteration (lat.):

1. S. P. Gromov, O. A. Fedorova, E. N. Ushakov, O. B. Stanislavskii, Lednev I. K., Alfimov M. V. *Dokl. Akad. Nauk SSSR*, **1991**, 317, 1134-1139 (in Russ.).

*Appendix 4.
Illustrations design*



Pic 1. Name of the picture. Source of the picture

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫХ К МАТЕРИАЛАМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

Издание посвящено актуальным проблемам:

- *история хореографического искусства,*
- *педагогика хореографии,*
- *искусствоведение,*
- *современная культура,*
- *менеджмент в искусстве и образовании,*
- *социально-гуманитарные науки.*

К публикации приглашаются ученые, педагоги высших и средних учебных заведений, сотрудники научно-исследовательских организаций, докторанты и магистранты, а также студенты старших курсов высших учебных заведений, работающие по вышеобозначенным проблемам.

Материалы во второй номер принимаются до **10 мая 2017 года**. Доклады, присланные позже, переходят на рассмотрение в следующий номер. Требования к оформлению статей прилагаются. Срок подачи статей для следующих номеров 10 августа, 10 ноября.

Организационный взнос для публикации составляет 10000 тенге (магистрантам и докторантам – 4000). Взнос может быть уплачен только *после получения положительной рецензии* и до выхода очередного номера из печати.

Реквизиты для публикации:

НАО «Казахская национальная академия хореографии»

г. Астана, район «Есиль»,
ул. Орынбор д.8, этаж 3. К А323
БИН 150 440 022 153
ИИК KZ 72926150119P504004
БИК KZKOKZKX
АО «КАЗКОММЕРЦБАНК»

Текст статьи предоставляется *в электронном и бумажном варианте* по адресу: 010000, г. Астана, ул. Ылы дала 9, Казахская национальная академия хореографии, Редакционно-издательский отдел или на e-mail: artsballet01@gmail.com

Объем статьи – **от 20 тыс. знаков** (10 страниц). Формат: компьютерный набор в формате Microsoft Word 2000, 2003, 2007, 2010 (с расширением *.doc, *.docx, *.rtf); шрифт – Times New Roman и Times Kaz, 14 кегль в основном тексте, 12 – в примечаниях, резюме, подписях к рисункам и таблицам.

Примечания (сноски) постраничные, ставятся с использованием функции «сноска» (ctrl+alt+f) в программе «Word». Концевые сноски не использовать. Межстрочный интервал – одинарный, все поля – 2 см, выравнивание по ширине.

Статью должна сопровождать следующая информация:

7. Индекс МРНТИ⁹ – на первой странице в левом верхнем углу.

8. На первой странице справа над заголовком – инициалы и фамилии всех авторов (см. приложение 1).

9. Заголовок по центру страницы. Название статьи должно быть кратким (не более 10 слов), но информативным, отражать основной результат исследования. Заголовок набирается полужирными прописными буквами, размер шрифта 14, в заглавии не допускается употребление сокращений, кроме общепризнанных.

10. Аннотация (не менее 10 предложений). Отражает тематику статьи, практическую ценность, новизну, основные положения и выводы исследований.

11. Ключевые слова (не более 9).

12. Краткие сведения об авторах (см. Приложение 2).

Название статьи, сведения об авторах, аннотация и ключевые слова предоставляются на трех языках: казахском, русском и английском.

Статью завершает автоматически нумерованный библиографический список (с заголовком «Список литературы»). Список литературы приводится в порядке цитирования работ в тексте. В тексте статьи дается порядковый номер источника из списка цитируемой литературы в квадратных скобках, через запятую – номер страницы в источнике (Примеры: [17, 25], [3, 36]). Список литературы оформляется согласно ГОСТ 7.1-2003 «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления». Ссылки на электронные документы должны оформляться согласно ГОСТ 7.82-2001 «Библиографическая запись. Библиографическое описание электронных ресурсов». Библиографическая запись выполняется на языке оригинала. (см. приложение 3).

После списка литературы приводится список литературы в романском алфавите (References) для SCOPUS и других БАЗ ДАННЫХ полностью отдельным блоком, повторяя список литературы к русскоязычной части, независимо от того, имеются в нем иностранные источники или нет. Если в списке есть ссылки на

⁹ Международный рубрикатор научно-технической информации: <http://grnti.ru/>

Например:

МРНТИ 13.07.25

иностранные публикации, они полностью повторяются в списке, готовящемся в романском алфавите (латиница).

В References не используются разделительные знаки («//» и «-»). Название источника и выходные данные отделяются от авторов типом шрифта, чаще всего курсивом, точкой или запятой.

Структура библиографической ссылки: авторы (транслитерация), название источника (транслитерация), выходные данные, указание на язык статьи в скобках.

Пример ссылки на статью из переводного журнала:

Gromov S.P., Fedorova O.A., Ushakov E.N., Stanislavskii O.B., Lednev I.K., Alfimov M.V. *Dokl. Akad. Nauk SSSR*, **1991**, 317, 1134-1139 (*in Russ.*). (см. приложение 3).

На сайте <http://www.translit.ru/> можно бесплатно воспользоваться программой транслитерации русского текста в латиницу, используя различные системы. Программа очень простая, ее легко использовать для готовых ссылок. К примеру, выбрав вариант системы Библиотеки Конгресса США (LC), мы получаем изображение всех буквенных соответствий. Вставляем в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажимаем кнопку «в транслит».

Преобразуем транслитерированную ссылку:

- 6) убираем транслитерацию заглавия статьи;
- 7) убираем специальные разделители между полями («//», «-»);
- 8) выделяем курсивом название источника;
- 9) выделяем год полужирным шрифтом;
- 10) указываем язык статьи (*in Russ.*).

Схемы и рисунки должны быть вставлены в основной текст, а также приложены отдельными файлами в любых графических форматах (JPEG, TIFF, BMP и др.). Все иллюстрации должны быть подписаны и пронумерованы под рисунком (см. приложения 4).

Абзацы отмечаются отступом в 1,25 см (но не с помощью табуляции или пробелов); интервал между абзацами – обычный, шрифтовые выделения – *курсив*. Заголовки статей – **ПРОПИСНЫЕ** полужирные буквы (выравнивание по центру). Перед заголовком – инициалы и фамилия автора *курсивом*, обычными строчными буквами: выравнивание справа. Подзаголовки – **полужирный шрифт**, кавычки – типографские ««», внутри цитат – обычные ««. Балетные термины пишутся по-французски (En dedans, Tendue, Leve). Даты обозначаются цифрами: века – римскими, годы и десятилетия – арабскими.

Авторы статей заключают договор с редакцией после одобрения рецензентами статьи, и несут полную ответственность за своевременную оплату, за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списков литературы.

Статьи, не соответствующие проблематике журнала и вышеописанным требованиям, редакционным советом не рассматриваются.

Файл статьи следует назвать по фамилии и инициалам первого автора (например, Жуматов А.И.doc либо Zhumatov A.I.doc). Рукопись статьи следует тщательно выверить и подписать всем авторам на последней странице основного текста. Статьи подлежат общему редактированию. Представленные статьи авторам не возвращаются.

Все статьи рецензируются членами редакционного совета журнала «Академия искусств» или экспертами в соответствующей области, обладающими учёными степенями кандидата, доктора наук или PhD. Рецензента определяет редколлегия. Рецензии авторам на руки не выдаются.

Пробьба к авторам статей представлять весь материал в одном документе (одном файле) и точно следовать Правилам при оформлении статьи.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО СТАТЬЯМ ДЛЯ НАУЧНОГО ЖУРНАЛА «АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ»

Уважаемый Автор!

Редколлегия журнала «Arts Academy» ставит перед изданием и его авторами цель - достижение международного признания, вхождение в список изданий ККСОН, авторитетных рейтингов научных изданий, достижение высоких показателей различных индексов цитирования (ИМПАКТ-фактор, SCOPUS, Thomson Reuters), чем обусловлены высокие требования к качеству оформления статей.

В связи с этим обращаем Ваше внимание на качество самого научного исследования и качество языкового изложения материала: статьи на английском языке будут рецензироваться зарубежными учеными, статьи на казахском и русском языке – международными и республиканскими учеными. В процессе работы рецензенты будут направлять статьи на доработку, которую каждый автор статьи должен сделать самостоятельно.

Требования к статье:

9. Новая статья, ранее не опубликованная.

Если статья публикуется на английском языке, качество английского языка должен быть профессиональным. Такое качество может дать только носитель языка (житель англоязычной страны), синхронный переводчик или человек, который не менее 1 месяца в год проживает в англоязычной стране (и постоянно общается на английском языке). **Максимальное количество соавторов - 3 человека.**

10. Стандартный объем статьи: Объем статьи – от 20 тыс. знаков (от 10 страниц). 14 кегль в основном тексте, 12 – в примечаниях, резюме, в подписях к рисункам, диаграммам. Цитированные тексты оформляются на 1 кегль меньше, чем основной текст, и выделяются курсивом.

11. Название (тема) статьи – до 10 слов.

12. Аннотация (не менее 10 предложений. Отражает тематику статьи, практическую ценность, новизну, основные положения и выводы исследований.

Ключевые слова (не более 9).

Пример: Данная статья посвящена вопросам.... Автор проанализировал характерные вопросы..., раскрыл закономерности.... Особое внимание обращается на ... и... На основе проведенного исследования автор формулирует..., доказывает ..., предлагает....

Краткие сведения об авторах (см. Приложение 2).

13. Заголовки. Текст статьи необходимо разбить на части и подписать каждую из них заголовками (в зависимости от языка самого исследования): *Abstract. Keywords. 1. Introduction. 2. Methods. 3. Literature Review. 4. Results. 5. Discussions. 6. Conclusions. References.*

Вступление

Во вступлении необходимо указать проблему, не получившую должного освещения в науке. Следует указать на ее практическое значение. Обязательно написать о вкладе данной статьи в мировую науку. И далее при написании статьи следует раскрыть указанную актуальность.

Объем – 1-2 страницы.

Методы исследования

Описание методов и методик исследования. Описать организацию эксперимента, используемые методики, используемую аппаратуру, дать подробные сведения об объекте исследования (живые (испытуемые) или не живые объекты). Виды методов исследования (наиболее распространенные): наблюдение, опрос, тестирование, эксперимент, лабораторный опыт, анализ, моделирование, изучение и обобщение.

Объем- 1-2 страницы.

Обзор литературы по теме

Рассмотреть в обзоре литературы (желательно) 20-40 источников и сравнить взгляды авторов; часть должна быть англоязычными источниками.

Объем – 1-2 страницы.

Результаты исследования

Цель и задачи исследования.

Описание исследования. Делайте акцент на своих новаторских размышлениях.

Обязательна научная новизна (обязательны положения, интересные для развития мировой науки).

Обязательное описание того, что заявлено в теме статьи.

Необходимо задействовать отечественный опыт.

Для сравнения можно изучить зарубежный опыт.

Сделать вывод о том, что из зарубежного опыта можно использовать в Вашей стране.

Сделать вывод о важности отечественного опыта для мировой науки.

Какие результаты исследования уже используются?

Что Вы предлагаете использовать в дальнейшем?

Какова перспектива заявленной темы исследования в Вашей стране и в мире.

Объем -5-7 стр.

Обсуждение полученных результатов

Включает обобщение и оценку результатов исследования. Необходимо сопоставить полученные в статье результаты с результатами исследований других авторов. Рассмотрев другие научные концепции, определить, с позиции какой из них можно объяснить полученные результаты. Получаем оценку достоверности полученных результатов и их сравнение с чужими существующими результатами. Автор определяет место полученных в ходе исследования результатов в структуре известных человечеству знаний.

Объем – 1-3 страницы.

Выводы

В выводах подводим итог статьи.

Выводы не должны повторять положения статьи. Следует дать аналитическое обобщение основной части статьи.

Объем -1страница.

Список литературы

Список литературы для международных журналов не всегда отличается от того, который мы делаем для отечественных журналов.

В списке литературы должно быть (желательно) 20-40 источников. Из них за последние 3 года должны быть не меньше 20 источников. Обязательно использование не менее 15 иностранных источников.

Если используются более старые источники, следует обязательно добавить новые. Технические требования оформления списка литературы на русском языке, но с транслитерацией на латинице.

14. Оформление

Оформляется по требованию журнала.

15. Другие особенности

Если статья не философская, в тексте необходимо наличие не менее 1 таблицы и 1 рисунка. Таблицы и рисунки не должны быть картинками плохого качества. Диаграммы и подобные объекты должны быть черно-белыми. Подпись к рисункам дается 12 шрифтом (см. приложение 4).

Если в статье описано проведенное исследование, нужно обязательно в выводах написать рекомендации, а также перспективы дальнейших исследований (что автор планирует исследовать дальше).

Грант. Если статья выполнена по гранту, то грант указывается в начале статьи. Обязательно надо указать номер гранта, кем он выдан и кому.

Работа с замечаниями рецензентов требует доработки статьи. Иногда они минимальны, чаще нужно что-то дописать и исправить.

Существует принятая этика работы автора с рецензентами статей, по которой изменения в тексте всегда надо будет выделять другим цветом (красным или синим). Это поможет всем участникам быстро увидеть, что сделано. А это ускорит процесс публикации.

Варианты работы с замечаниями рецензентов:

2. Автор статьи, после рецензирования должен дополнить (исправить) статью самостоятельно. Стандартный срок на исправления – 5-7 дней.

3. Просим не пропускать (игнорировать) замечания.

Плагиат. Если автор использует чужой текст в том виде, в котором он представлен в источнике, его нужно начать кавычкой, закончить кавычкой и поставить сноску («Цитата» (Фамилия, год) или «Цитата» [12, 10]).

Приложение 1.

Пример оформления первой страницы статьи

УДК 792.8

Н. Д. Сердюк

БАЛЕТ МИХАЙЛОВСКОГО ТЕАТРА: ОТ ОРГАНИЗАЦИИ ТРУППЫ К ПЕРВОМУ СПЕКТАКЛЮ

В истории балета 1930-е гг. оказались невероятно насыщенными: балетный бум, возникший благодаря Дягилевским сезонам, охватил весь <...>

*Приложение 2.
Краткие сведения об авторах*

ФИО (полностью)	
Тема статьи	
Ученая или академическая степень	
Ученое звание	
Место работы или учебы, должность	
Научный руководитель/консультант (для магистрантов)	
Его (научного руководителя) степень, ученое звание, должность	
Контактный телефон	
E-mail	

*Приложение 3.
Список литературы. Примеры оформления*

Журнал

1. Пак Н.С. Социологические проблемы языковых контактов // Вестник КазУМОиМЯ. Серия Филология. – 2007. – № 2(10). – С. 270-278.

Книги

1. Назарбаев Н.А. В потоке истории. – Алматы: Атамұра, 1999. – 296 с.
2. Павлов Б.П. Батуев С.П. Подготовка водомазутных эмульсий для сжигания в топочных устройствах // В кн.: Повышение эффективности использования газообразного и жидкого топлива в печах и отопительных котлах. – Л.: Недра, 1983. – 216 с.

Сборники

1. Абусеитова М.Х. История Центральной Азии: концепции, методология и новые подходы // Матер. междунар. науч. конф. «К новым стандартам в развитии общественных наук в Центральной Азии». – Алматы: Дайк-Пресс, 2006. – С. 10- 17.

Законодательные материалы

1. Постановление Правительства Республики Казахстан. Об утверждении Плана первоочередных действий по обеспечению стабильности социально-экономического развития Республики Казахстан: утв. 6 ноября 2007 года, № 1039 // ИС ПАРАГРАФ. – 2009, октябрь – 20.
2. Указ Президента Республики Казахстан. «О государственных премиях Республики Казахстан в области науки и техники имени Аль-Фараби, литературы и искусства»: утв. 21 января 2015 года, № 993 (с изменениями от 10.10.2016 г.)

Газеты

1. Байтова А. Инновационно-технологическое развитие – ключевой фактор повышения конкурентоспособности // Казахстанская правда. – 2009. – № 269.

Стандарт (ГОСТы)

1. ГОСТ 7.1–2003. Библиографическая запись. Библиографическое описание. – Взамен ГОСТ 7.1–84, ГОСТ 7.16–79, ГОСТ 7.18–79, ГОСТ 7.34–81, ГОСТ 7.40–82; введ. 2004–07–01. – М.: Изд-во стандартов, 2004. – III, 48 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).

Электронные ресурсы

1. Российская государственная библиотека [Электронный ресурс] / Центр информ. технологий РГБ; ред. Власенко Т. В.; Web-мастер Козлова Н. В. – М.: Рос. гос. б-ка, 1977. Режим доступа: <http://www.rsl.ru>.

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ

Отчеты о научно-исследовательской работе

1. Формирование и анализ фондов непубликуемых документов, отражающих состояние науки Республики Казахстан: отчет о НИР (заключительный) / НЦ НТИ: рук. Сулейменов Е.З.; исполн. Кульевская Ю.Г. – Алматы, 2008. – 166 с. – № ГР 0107РК00472. – Инв. № 0208РК01670.

Диссертации

1. Избаиров А.К. Нетрадиционные исламские направления в независимых государствах Центральной Азии: дис. ... д. и. н.: 07.00.03 / Институт востоковедения им. Р.Б. Сулейменова. – Алматы, 2009. – 270 с. – Инв. № 0509РК00125.

Транслитерация (лат.):

1. Gromov S.P., Fedorova O.A., Ushakov E.N., Stanislavskii O.B., Lednev I.K., Alfimov M.V. Dokl. Akad. Nauk SSSR, 1991, 317, 1134-1139 (in Russ.).

*Приложение 4.
Оформление иллюстраций*



Рис 1. Название рисунка. Источник рисунка

ЖАЗЫЛУШЫЛАР НАЗАРЫНА

«Arts Academy» журналына 2017 жылдың II жартыжылдығына жазылуды Қазақстанның кез келген пошталық байланыс бөлімдерінде Қазпошта каталогы бойынша рәсімдей аласыз.

Журналдың Қазпошта каталогы бойынша жазылу индексі – **74863**

Редакция туралы ақпарат:

Редакцияның пошталық мекенжайы:

010000, Астана қ., Ұлы Дала даңғылы, 9.

Қазақ ұлттық хореография академиясы

Тел.: 8 (7172) 790-832

[http:// www. http://artsacademy.kz](http://www.http://artsacademy.kz)

e-mail: artsballet01@gmail.com

NOTICE TO SUBSCRIBERS

Subscription to the magazine «ArtsAcademy» for the second half of 2017 can be done at any post office in Kazakhstan through the Kazpost catalog.

Index of the journal by Kazpost catalog – **74863**

Editorial information:

The mailing address of the editorial board:

010000, Astana city, Uly Dala avenue, 9.

Kazakh National Academy of Choreography

tel.: 8 (7172) 790-832

[http:// www. http://artsacademy.kz](http://www.http://artsacademy.kz)

e-mail: artsballet01@gmail.com

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Arts Academy» на II полугодие 2017 года можно в любом отделении почтовой связи Казахстана по каталогу Казпочты.

Индекс журнала по каталогу Казпочты - **74863**

Сведения о редакции:

Почтовый адрес редакции:

010000, г.Астана, пр.Ұлы Дала, 9.

Казахская национальная академия хореографии

Тел.: 8 (7172) 790-832

[http:// www. http://artsacademy.kz](http://www.http://artsacademy.kz)

e-mail: artsballet01@gmail.com

ҚЫСҚАРТУЛАР / ABBREVIATIONS / СОКРАЩЕНИЯ

ҚР – Қазақстан Республикасы;
РК - The Republic of Kazakhstan;
РК – Республика Казахстан.

ҒТАХР – Ғылыми-техникалық ақпараттың халықаралық рубрикаторы;
IRSTI - International Rubricator of Scientific and Technical Information;
МРНТИ - Международный рубрикатор научно-технической информации.

СБХСБ – Сериалы басылымның халықаралық стандартты номері;
ISSN - International Standard Serial Number;
МСНСИ – Международный стандартный номер серийного изданий.

КАҚ – Коммерциялық емес акционерлік қоғам;
NJSC - Non-profit joint-stock company.
НАО – Некоммерческая акционерная общество;

ҚР МЖБС - Қазақстан Республикасының Мемлекеттік Жалпыға міндетті Білім беру Стандарты;
SCES RK - The State Compulsory Education Standard of the Republic of Kazakhstan.
ГОСО РК - Государственный Общеобязательный Стандарт Образования Республики Казахстан;

МАОБТ – Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театры;
SAOBT - The State Academic Opera and Ballet Theatre named after Abay.
ГАТОБ – Государственный академический театр оперы и балета имени Абая;

ҚР БҒМ ҒК – Қазақстан Республикасы Білім және Ғылым министрлігінің Ғылым комитеті;
CS MES RK - Committee of Science Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan;
КН МОН РК - Комитет науки Министерства образования и науки Республики Казахстан.

МАЗМҰНЫ***BALLET ARTS***

Т.Т. ГАТАУОВ	БАЛЕТ АРТИСТЕРІНІҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТЕХНИКАСЫНДАҒЫ ҚИМЫЛДАР МЕН ИШАРАЛАР	5
В. НЕДЛИНА	1980-2015 ЖЫЛДАРДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН БАЛЕТІНІҢ МУЗЫКАСЫ: ТАРИХ, ЖАНРЛАР, СТИЛЬ	10
А. МАКУМОВА Т.О. ІЗІМ	ЗАУЫРБЕК МОЛДАҒАЛИҰЛЫ РАЙБАЕВТЫҢ ҚАЗАҚ БИ ӨНЕРІНІҢ ДАМУЫНДАҒЫ ЕРЕКШЕ ҚОЛТАҢБАСЫ (СТУДЕНТТЕР МЕН МАГИСТРАНТТАРДЫҢ І АКАДЕМИЯШІЛІК ҒЫЛЫМ АПТАЛЫҒЫНДА ОҚЫЛҒАН БАЯНДАМА)	22
Н.А. УСМАНОВА	ХОРЕОГРАФИЯ МЕКТЕПКЕ ДЕЙІНГІ ЖАСТАҒЫ БАЛАЛАРДАҒЫ СКОЛИОЗДЫ, ЖАЛПАҚТАБАНДЫ ЕМДЕУ ЖӘНЕ МҮСІНДІ ТҮЗЕТУ ҚҰРАЛДАРЫНЫҢ БІРІ РЕТІНДЕ.	27
Д.Е. КАБДУСОВА	КӘСІБИ ОҚУ ОРЫНДАРЫНДА САХНАЛЫҚ ХАЛЫҚ БИІНЕ ҮЙРЕТУ ПРОЦЕСІНДЕГІ САХНАЛЫҚ АТРИБУТТАР МЕН РЕКВИЗИТТЕРДІҢ РӨЛІ	33
А. БЕЛЬГИБАЕВА	МАДИНА БАСБАЕВАМЕН СҰХБАТ	50
<i>THEATRICAL ART</i>		
Ж.С. СУЛТАНОВА	«ОТЕЛЛО» МЕН «АСАУҒА ТҮСАУ» - ШЕКСПИР ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ ҚАЗАҚ САХНАСЫНДАҒЫ АЛҒАШҚЫ ТАБЫСТАРЫ	58

З.У. ИСЛАМБАЕВА	ҚАЗАҚ-ТӘЖІК ДРАМАТУРГИЯСЫНДАҒЫ ӨЗЕКТЕС ТАҚЫРЫП	72
------------------------	---	-----------

CINEMA ART

Г.К. КӨПБАЕВА	ҚАЗАҚ КӘСІБИ КИНО СЫНЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ДАМУЫ	82
А.Ч. НАМАЗБЕКОВА	ШӘКЕН АЙМАНОВ - АКТЕРЛІК КИНОНЫҢ НЕГІЗІН ҚАЛАУШЫ	98
Д.А. ЧАРГИНОВ	КИНООПЕРАТОР АСХАТ АШРАПОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ АЛҒАШҚЫ КЕЗЕҢІ	108

SOCIAL AND HUMAN SCIENCES AND MANAGEMENT IN ART

Г.М. ТАНИЕВА	МУЗЫКА ЖАСТАР АРАСЫНДАҒЫ ӘЛЕУМЕТТІК БІРЕГЕЙЛІКТІ ҚАЛЫПТАСЫРУ ФАКТОРЫ РЕТІНДЕ	115
Ж. ҚЫНАДЖЫ	KAZAKISTAN VE ANADOLU'DAN YÜKSELEN İKİ SES: SÜYİNBAŸ ARONULI VE ÂŞİK SEYRANĪ	123
А.С. КУЛМАГАНБЕТОВА	АРТ-МЕНЕДЖМЕНТТІҢ ӨНЕР ЖӘНЕ МӘДЕНИЕТТІ БАСҚАРУДАҒЫ РӨЛІ ЖӘНЕ МАҢЫЗЫ	135
А.М. МУХАНОВА	ҚАЗАҚ ЗИЯЛЫЛАРЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ АВТОНОМИЯНЫ САҚТАУ ЖОЛЫНДАҒЫ КҮРЕСІ	146
МАЗМҰНЫ		206

CONTENTS

BALLET ARTS

Т.Т. ГАТАУОВ	MOVEMENTS AND GESTURES IN THE EXECUTIVE TECHNIQUE OF BALLETS ARTISTS	5
В. НЕДЖИНА	THE MUSIC OF KAZAKHSTANI BALLET OF 1980-2015: HISTORY, GENRES, STYLE	10
А. МАКУМОВА Т. О. ІЗІМ	SPECIAL DISTINCTION OF ZAURBEK MOLDAGALIULY RAIBAYEV IN THE DEVELOPMENT OF KAZAKH DANCE ART	22
Н.А. УСМАНОВА	CHOREOGRAPHY AS ONE OF MEANS OF PROPHYLAXIS OF SCOLIOSIS, FLATFOOT AND CORRECTION OF POSTURE IN PRESCHOOL CHILDREN	27
Д.Е. КАБДУСОВА	THE ROLE OF THE FUNCTIONING OF STAGE ATTRIBUTES AND REQUISITES IN THE PROCESS OF LEARNING THE PEOPLE-SCENIC DANCE IN PROFESSIONAL EDUCATIONAL INSTITUTIONS	33
А. БЕЛЬГИБАЕВА	INTERVIEW WITH MADINA BASBAYEVA	50

THEATRICAL ART

Ж.С. СУЛТАНОВА	FIRST SUCCESSES OF SHAKESPEARE'S «OTELLO» AND «THE TAMING OF SHREW» ON KAZAKH STAGE	58
З.У. ИСЛАМБАЕВА	RELATED TOPICS IN KAZAKH-TAJIK DRAMATICS	72

CINEMA ART

Г.К. КӨПБАЕВА	FORMATION AND DEVELOPMENT OF KAZAKH PROFESSIONAL FILM CRITICISM	82
----------------------	--	-----------

А.Ч. НАМАЗБЕКОВА	SHAKEN AIMANOV - FOUNDER OF ACTING	98
Д.А. ЧАРГИНОВ	ASKHAT ASHRAPOV'S FIRST STAGE OF WORK	108
<i>SOCIAL AND HUMAN SCIENCES AND MANAGEMENT IN ART</i>		
Г.М. ТАНИЕВА	MUSIC AS A FACTOR FOR FORMING SOCIAL IDENTITY IN YOUTH	115
Ж. ҚЫНАДЖЫ	KAZAKISTAN VE ANADOLU'DAN YÜKSELEN İKİ SES: SÜYİNБAY ARONULI VE ÂŞİK SEYRANÎ	123
А.С. КУЛМАГАНБЕТОВА	ROLE AND IMPORTANCE OF ART MANAGEMENT IN THE MANAGEMENT OF THE SPHERE OF CULTURE AND ARTS	135
А.М. МУХАНОВА	STRUGGLE OF KAZAKH INTELLECTUALS FOR THE CONSERVATION OF NATIONAL AUTONOMY	146
CONTENTS		206

СОДЕРЖАНИЕ

BALLET ARTS

Т.Т. ГАТАУОВ	ДВИЖЕНИЯ И ЖЕСТЫ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКЕ АРТИСТОВ БАЛЕТА	5
В. НЕДЛИНА	МУЗЫКА КАЗАХСТАНСКОГО БАЛЕТА 1980-2015 ГОДОВ: ИСТОРИЯ, ЖАНРЫ, СТИЛЬ	10
А. МАКУМОВА Т.О. ІЗІМ	ОСОБОЕ ОТЛИЧИЕ ЗАУРБЕКА МОЛДАГАЛИУЛЫ РАИБАЕВА В РАЗВИТИИ КАЗАХСКОГО ИСКУССТВА ТАНЦА	22
Н.А. УСМАНОВА	ХОРЕОГРАФИЯ КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ПРОФИЛАКТИКИ СКОЛИОЗА, ПЛОСКОСТОПИЯ И ИСПРАВЛЕНИЯ ОСАНКИ У ДОШКОЛЬНИКОВ	27
Д.Е. КАБДУСОВА	РОЛЬ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКИХ АТРИБУТОВ И РЕКВИЗИТОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМУ ТАНЦУ В ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ	33
А. БЕЛЬГИБАЕВА	ИНТЕРВЬЮ С МАДИНОЙ БАСБАЕВОЙ	50
<i>THEATRICAL ART</i>		
Ж.С. СУЛТАНОВА	ПЕРВЫЕ УСПЕХИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШЕКСПИРА «ОТЕЛЛО» И «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ» НА КАЗАХСКОЙ СЦЕНЕ	58
З.У. ИСЛАМБАЕВА	СВЯЗАННЫЕ ТЕМЫ В КАЗАХСКОЙ- ТАДЖИКСКОЙ ДРАМАТУРГИИ	72

CINEMA ART

Г.К. КӨПБАЕВА	ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ КАЗАХСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КИНОКРИТИКИ	82
А.Ч. НАМАЗБЕКОВА	ШАКЕН АЙМАНОВ – ОСНОВАТЕЛЬ АКТЕРСКОГО КИНО	98
Д.А. ЧАРГИНОВ	ПЕРВЫЙ ЭТАП ТВОРЧЕСТВА КИНООПЕРАТОРА АСХАТА АШРАПОВА	108

SOCIAL AND HUMAN SCIENCES AND MANAGEMENT IN ART

Г.М. ТАНИЕВА	МУЗЫКА КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ У МОЛОДЁЖИ	115
Ж. КЫНАДЖЫ	KAZAKISTAN VE ANADOLU'DAN YÜKSELEN İKİ SES: SÜYİNBAY ARONULI VE ÂŞİK SEYRANÎ	123
А.С. КУЛМАГАНБЕТОВА	РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ АРТ- МЕНЕДЖМЕНТА В УПРАВЛЕНИИ СФЕРОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА	135
А.М. МУХАНОВА	БОРЬБА КАЗАХСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ЗА СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ АВТОНОМИИ	146
СОДЕРЖАНИЕ		206

«ARTS ACADEMY»
Scientific journal
Маусым, June, Июнь 2017

Редакторлар/ Editors/Редакторы:
Ә.Д. Шорабек, С.К. Жунусов, А.Қ. Әбдірахман, Д.Е. Рысбекова
Компьютерде беттерген/ Nesting on the computer/
Верстка на компьютере: **Барков Д.А.**

Басуға қол қойылды/ Signed in print/Подписано в печать 01.06.2017.
Пішім/Format/Формат 260x170. Офсетті қағаз/Offset paper/Бумага офсетная.
Басып шығару – ризограф/Printing - risograph/Печать – ризограф.
Көлемі/Scope/Объем – 13,25 п.л.
Таралымы/Edition/Тираж 300. Тапсырыс/Ordering/Заказ - 1.

«Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАҚ
NJSC «Kazakh National Academy of Choreography»
НАО «Казанская национальная академия хореографии»

Редакциялық-баспа бөлімі/ Editorial and publishing department/
Редакционно-издательский отдел
010000, Астана/Astana
Ұлы Дала/Uly Dala, 9, офис/office/офис - 415
8 (7172) 790832
artsballet01@gmail.com
<http://artsacademy.kz/>