

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ
ХОРЕОГРАФИЯ АКАДЕМИЯСЫ

KAZAKH NATIONAL
ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ
АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

«ARTS ACADEMY»
scientific journal

1 (1)

наурыз 2017 ж.

march 2017

март 2017 г.

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;
Сантова Г.Ю. - өнертану кандидаты, доцент, ҚазССР еңбек сіңірген артисі;
Ізім Т.О. - өнертану кандидаты, доцент, ҚазССР 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;
Ақпарова Ғ.Т. - өнертану кандидаты, доцент;
Жұмасеитова Г.Т. - өнертану кандидаты, доцент;
Аймбетова Ұ.Ө. - PhD;
Эйфман Б.Я. - СПбГКУ құрметті докторы, Ресей Федерациясының Халық артисі, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері (Ресей);
Рау И.А., - филос.ғ.д., профессор (Германия);
Максимов В.И. - өнертану докторы, профессор (Ресей);
Розанова О. И. - өнертану кандидаты, доцент (Ресей);
Эфендиев Т.И. - филол.ғ. докторы, профессор (Әзірбайжан);
Шекалов В.А. - өнертану докторы, профессор (Ресей);
Чхартишвили Л. - PhD (Грузия);
Жамиля Кынаджы - PhD (Түркия);
Индра Дзаганиа - филол.ғ.д., профессор (Грузия);
Кривирадева Б.К. - PhD, қауымдастырылған профессор (Болгария);
Буренина-Петрова О.Д. - филол.ғ. докторы, профессор (Швейцария);
Берберян А.С. - психол.ғ.д., профессор (Армения);
Jiri Prokop - 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: **Алдабергенов М.Т.**

Беттеген: **Барков Д.А.**

Қазақ ұлттық хореография академиясының ғылыми журналы.

ISSN 2519-8920

Меншік иесі: «Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАҚ (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 ДҚ» ЖШС, Астана қ., Жеңіс даңғылы, 63/1

Chairman of the Editorial Board

Assylmuratova A.A. - The Rector of the Kazakh National Academy of Choreography, People's Artist 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. - Honored Worker of the Republic of Kazakhstan;
Saitova G.Y. - Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, Honored Artist of the Kazakh SSR;
Izim T.O. - Ph.D. in History of Arts, Associate Professor, Honored Artist of the Kazakh SSR;
Tukeev M.O. - Honored Artist of the Republic of Kazakhstan;
Tolysbaeva Zh. - Doctor of Philological Sciences, Professor;
Sultanova Zh. - Master of Arts History;
Islambaeva Z.U. - Ph.D. 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;
Akparova G.T. - Ph.D. in History of Arts, Associate Professor;
Zhumaseitova G.T. - Ph.D. in History of Arts, Associate Professor;
Aymbetova U.U. - PhD;
Eifman B.J. - Honorary doctor of Saint-Petersburg University of the Humanities and Social sciences, People's Artist of the Russian Federation, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan (Russia);
Rau J.A. - Doctor of Philosophical science, Professor (Germany);
Maksimov V.I. - Doctor of Art History, Professor (Russia);
Rozenova O.I. - Ph.D. in History of Arts, Associate Professor (Russia);
Efendiyev T.I. - Doctor of Philological sciences, Professor (Azerbaijan);
Shekalov V.A. - Doctor of Art History, Professor (Russia);
Chkharthshvili L. - PhD (Georgia);
Jamila Kynadzhy - PhD (Turkey);
Indira Dzagania - Doctor of Philological sciences, Professor (Georgia);
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 Prokop - PhD (Czech Republic).

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

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

Corrector: **Abdirakhman 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: NJSC 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 r.

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

Address printing houses: LLC «ProfiMaks 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;
Сайтова Г.Ю. - кандидат искусствоведения, доцент, Заслуженный артист КазССР;
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**
- д.п.н, профессор, Первый проректор Казахской национальной академии хореографии

Редакционная коллегия
Кульбекова А.К. - д.п.н., профессор;
Халыков К.З. - д.филол.н., профессор;
Акпарова Г.Т. - кандидат искусствоведения, доцент;
Жумасентова Г.Т. - кандидат искусствоведения, доцент;
Аймбетова У.У. - PhD;
Эйфман Б.Я., - почетный доктор СПбГУП, Народный артист Российской Федерации, Заслуженный деятель Казахстана (Россия);
Рау И.А. - д.филол.н., профессор (Германия);
Максимов В.И. - доктор искусствоведения, профессор (Россия);
Розанова О. И. - кандидат искусствоведения, доцент (Россия);
Эфендиев Т.И. - д.филол.н., профессор (Азербайджан);
Шекалов В.А. - доктор искусствоведения, профессор (Россия);
Чхартишвили Л. - PhD (Грузия);
Жамиля Кынаджы - PhD (Турция);
Индра Дзаганиа - д.филол.н., профессор (Грузия);
Кривирадева Б.К. - PhD, ассоциированный профессор (Болгария);
Бурёнина-Петрова О.Д. - д.филол.н., профессор (Швейцария);
Берберян А.С. - д.псих.н., профессор (Армения);
Jiri Prokop - 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

Асылмуратова Алтынай Абдурахимқызы

Қазақ ұлттық хореография академиясының ректоры,
Ресей Федерациясының Халық артисі
Редакциялық кеңес төрағасы

Assylmuratova Altynai Abduakhimkyzy

The Rector of the Kazakh National Academy of Choreography, People's Artist
of the Russian Federation, **Chairman of the Editorial Board**

Асылмуратова Алтынай Абдурахимовна

Ректор Казахской национальной академии хореографии, Народная артистка
Российской Федерации, **Председатель редакционного совета**

Құрметті әріптестер!

Ел Тәуелсіздігінің 25 жылдығы қарсаңында Қазақстан Республикасының Президенті Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаевтың бастамасымен «Қазақ ұлттық хореография академиясы» ашылды.

Қазіргі таңда Академия қызметіндегі талаптарға сай, міндетті білім беру аясында бастауыш, техникалық және кәсіптік, жоғары және жоғары оқу орнынан кейінгі білім беру бағдарламаларын іске асырады.

Академия қабырғасында Қазақстанның әр аймағынан келген 500-ден астам білім алушы, атап айтқанда, балет пен би ансамбльдерінің болашақ әртістері, болашақ хореографтар мен режиссерлар, өнертанушылар және арт-менеджерлер біліктілігін шыңдауда. Академияның профессорлары мен оқытушылары Қазақстан мен шет елдерде кеңінен танымал, жоғарғы деңгейлі, кәсіби мамандар.

Басты міндет – қоғамның рухани, мәдени-эстетикалық дамуын қамтамасыз ететін жоғарғы санатты мамандарды дайындау.

Біз өз кезегімізде оқу ордасының ашылуына және ел тәуелсіздігінің 25 жылдығына арнайы «Arts Academy» атты ғылыми журналдың тұсауын кескелі отырмыз. Журналдың болашақта өнер саласындағы, оның ішіндегі хореография саласындағы кәсіби жетістіктермен алмасатын ғылыми пікірталас алаңына айналады деген сенімдеміз.

Баршаңыздың шығармашылықтарыңызға шабыт, табыс тілей отырып, журнал редакциясымен тығыз шығармашылық қызмет жасауға шақырамын!

Курманбаева Асель Тлектескызы

Художественный руководитель Казахской национальной академии хореографии

Kurmanbayeva Assel Tlekteskyzy

Artistic director of the Kazakh National Academy of Choreography

Курманбаева Асель Тлектесқызы

Қазақ ұлттық хореография академиясының көркемдік жетекшісі

Уважаемый читатель!

Вы держите в руках первый номер научного журнала Академии хореографии «Arts Academy», в котором собраны статьи ученых в области искусства и культуры, балета и театра, арт-менеджмента и литературы, педагогики и музыки.

Целью научного журнала «Arts Academy» является оказание содействия развитию казахстанского хореографического искусства, внедрению его достижений в научный и учебный процесс.

Научное издание «Arts Academy» должно стать своего рода "площадкой" для дискуссий, обмена мнениями по актуальным вопросам хореографического искусства в стране и мире.

В первом номере журнала отражены результаты научно-исследовательской деятельности отечественных и зарубежных ученых. Думается, что внимательное прочтение опубликованных работ даст импульс казахстанским ученым для дальнейших творческих проектов как в области хореографии, так и в других искусствах.

Приглашаю к сотрудничеству всех, кто ставит цель поднять на высоконаучный уровень исследования проблемы искусства, и в первую очередь – балета.

Уверена, что нашими совместными усилиями научный журнал «Arts Academy» станет одним из ведущих научных журналов мира.

Алдамбергенова Гаухар Төремұратқызы

Қазақ ұлттық хореография академиясының бірінші проректоры,

Бас редактор

Алдамбергенова Гаухар Төремуратовна

Первый проректор Казахской национальной академии хореографии,

Главный редактор

Aldambergenova Gaukhar Toremuratovna

First Vice-Rector of the Kazakh National Academy of Choreography,

Chief Editor

Dear colleagues and students!

Kazakh National Academy of Choreography within the framework of the long-term statement on cultural policy to implement the message of the President of the Republic of Kazakhstan N.Nazarbayev dated to 17-th January 2014 “Kazakhstan’ s way – 2050: one goal, one interest and one future” as well as in order to bring into life the 69th step out of 100 exact steps of 5 institutional reforms that is the National Plan of President of the Republic of Kazakhstan which includes making Astana a business, cultural and scientific centre of Eurasia for attracting scholars, students, entrepreneurs and tourists from all regions; the implementation of the 90th step – to promote the idea of Kazakh uniqueness in 5 institutional reforms, mass media, the internet on the new stages of public information and in social reforms; and to contribute to the implementation of President Nazarbayev’s statements and steps in plans is going to launch the first number of scientific journal “Arts Academy” in March 2017. The publication will include the history of choreography, issues of scientific fields such as pedagogy of choreography, art studies, modern culture, the management in art and culture, social-humanitarian sciences.

The goal of “Arts Academy” is to bring innovations into Kazakhstani science by publications in The Republic of Kazakhstan and international publications of impact-factor, SCOPUS, Thomson Reuters and other bases. The articles related to art and culture, scientific news on art studies will be published in that international journal. We invite the teaching staff of high and secondary educational institutions, the workers of scientific organizations, doctor and master students and undergraduates of universities researching on above mentioned fields.

МРНТИ 18.49.09

Г.Т. Жумасеитова¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

ЭПОС «КЫЗ ЖИБЕК» В БАЛЕТНОМ ПРОЧТЕНИИ

Аннотация

В данной статье дан обзор интерпретаций эпоса «Кыз Жибек», существующих в национальном балетном театре.

Первые попытки постановки балета «Кыз Жибек» прослеживаются с 1960-х годов. В своих экспериментах Б. Аюханов совместно с Ш. Жиенкуловой ставили задачу гармоничного соединения классического балета и национального танца. В результате национальный колорит связал все уровни этой постановки.

В 1980-х годах Б. Аюханов повторно обратился к эпосу «Кыз Жибек» и продолжил поиски гармоничного синтеза классического балета и народного танца, интерпретации национального эпоса средствами пластического театра.

В 2000-х годах Б. Аюханов в третий раз вернулся к постановке балета «Кыз Жибек» и создал настоящий классический казахский балет.

Ключевые слова: балет, эпос «Кыз Жибек», интерпретация, постановка, фольклор, искусство.

Г.Т. Жумасеитова¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

БАЛЕТ ТІЛІНДЕГІ «КЫЗ ЖІБЕК» ЭПОСЫ

Аннотация

Бұл мақалада «Қыз Жібек» эпосының қазақ ұлттық балет театрындағы интерпретациялау тарихы көрсетілген.

Ұлттық «Қыз Жібек» балетін сахналаудың алғашқы әрекеті 1960-шы жылдардан басталады. Ш. Жиенқұловамен бірлесіп Б.Аюханов классикалық және ұлттық би үйлесімділігін тәжірибеден өткізді. Нәтижесінде, ұлттық бояу қойылымның барлық кезеңін байланыстырды.

1980-ші жылдары Б. Аюханов классикалық және халық билерінің үйлесімді синтезін және ұлттық эпосты пластикалық театр құралдарын қолдану үшін «Қыз Жібек» эпосына қайта оралып, ізденістерін жалғастырды.

2000-шы жылдары Б. Аюханов "Қыз Жібек" балетін коюға үшінші рет қайта оралып, театр сахнасында нағыз классикалық қазақ ұлттық балет қойылымын ұсынды.

Тірек сөздер: балет, "Қыз Жібек" эпосы, интерпретация, балет қойылымы, фольклор, өнер.

G.T. Zhumaseitova¹

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

EPOS "KYZ ZHIBEK" IN THE BALLET PERUSAL

Annotation

This article provides an overview of existing interpretations of the epic "Kyz Zhibek" national ballet theater.

The first attempts to stage the "Kyz Zhibek" ballet can be traced to the 1960s. In their experiments, B. Ayukhanov together with Sh Zhienkulova set the task of harmonious combination of classical ballet and folk dance. As a result, the national color knitted all the levels of this production.

In 1980 B. Ayukhanov returned to the epos "Kyz Zhibek" and continued the search for a harmonious fusion of classical ballet and folk dance, national epic interpretation means plastic theater.

In the 2000s, B. Ayukhanov the third time he returned to the production of the ballet "Kyz Zhibek" and created a real classic Kazakh ballet.

Keywords: *ballet, epos "Kyz Zhibek", interpretation, staging, folklore, art.*

Эпос как феномен культуры служит художественной основой для целого ряда видов искусств: пластические разновидности – живопись, скульптура, графика; театральная сфера – музыкальный и драматический театр, а именно опера и балет, а также кинематограф. Любовь и борьба за любовь – основная, возможно даже и единственная тема романических эпосов. «...романический эпос особенно расцветает в эпоху феодализма, когда в жизни общества большую актуальность приобретают социально-личностные вопросы и в сознании народа формируется новый общественный идеал – человек, борющийся за личное счастье. В такую пору внимание творцов фольклора сосредоточивается на личности, на семейно-брачных проблемах, на вопросах любви, ибо новая эпоха и новое поколение нуждались в таком произведении и герое, которые были бы им близки по духу» [1, с.352].

С самого начала формирования профессионального искусства в Казахстане деятели культуры постоянно обращались к жемчужинам романических эпосов в качестве источников для новых художественных произведений. Исходя из проблематики статьи, мы остановимся на интерпретации эпоса «Кыз-Жибек» национальным балетным театром.

Мировая балетная практика свидетельствует, что претворение эпоса на балетной сцене зачастую сталкивается с множеством трудностей и почти никогда не бывает идеальным. В качестве такого примера может служить неоднократное обращение известного казахстанского балетмейстера Булата Аюханова к эпосу «Кыз-Жибек» на протяжении всего творческого пути.

Эпос «Кыз-Жибек» сложен в период Казахского ханства в XVI-XVII вв. Этот эпос имеет более 16-ти вариантов, но наиболее известным и получившим широкое распространение является

вариант Ж.Шейхулисламова (1900 г.). По этой версии эпос состоит из двух частей, разрабатывающих два самостоятельных сюжета. В первой части рассказывается о любви Толегена и Жибек и гибели Толегена от рук коварного соперника Бекежана. Во второй части рассказывается о дальнейшей судьбе Жибек, которая выходит замуж за Сансызбая, младшего брата Толегена. Театральной сцене более близка первая часть эпоса, на которую опирался Г.Мусрепов при написании драмы, либретто к опере, а затем и знаменитого киносценария.

Шедевром национальной культуры давно признана опера Е. Брусиловского «Кыз Жибек». Трансформируя казахские мелодии, широко используя национальный мелос, композитор создал классическое произведение оперного искусства, по сей день непревзойденного в красочности и богатстве музыкального языка и яркой драматургии. Простой народный напев «Гак-ку», переработанный композитором, в исполнении Куляш Байсеитовой остался оперным шедевром на все времена. Приобщение национальной музыки к богатству мелодий европейской музыки и обогащения национальных тем тембрами симфонического оркестра сделали Е. Брусиловского классиком казахской музыкальной культуры. Поэтому вполне понятна и попытка хореографов Казахстана изложить содержание прекрасного эпоса средствами хореографии.

Этим первым хореографом стал известный казахский балетмейстер Булат Аюханов. Его имя неразделимо связано с коллективом «Молодой балет Алма-Аты», который с 2003 года носит имя «Государственный академический театр танца Республики Казахстан». Легенда о Кыз Жибек привлекала Б.Аюханова своей поэтичностью, образностью, глубиной человеческих чувств. Во время учебы в ГИТИСе им. Луначарского он впервые задумал создать хореографический вариант спектакля на основе оперной музыки. Юному хореографу казалось: легенда о любви Кыз-Жибек и Тулегена идеально подходит для передачи пластическим языком танца.

Первая постановка этого балета относится к 1967 году. Б.Аюханов тогда работал художественным руководителем Алма-Атинского хореографического училища, вел выпускные и предвыпускные классы. И для выпуска 1967 г. он решает поставить балет «Кыз-Жибек». Первым делом из одноименной оперной партитуры он собирает клавиры для своего будущего балета. Затем обращается к легендарной Шаре Жиенкуловой для получения консультации по казахскому танцевальному фольклору, предлагая включить в балет два ее танца – «Айжан-кыз» и «Балбраун», которые были наиболее удачно скомпонованы в учебных работах народного отделения. Главной задачей, которую ставил перед собой постановщик, было гармоничное соединение классического и фольклорного танца, которые должны были придавать колорит всему действию эпоса.

Музыкальный материал был скомпонованным, состоял из отдельных кусочков народных мелодий. И как показала впоследствии практика, это и оказалось слабым местом спектакля, так как материал не был связан с музыкально-драматическим действием, которое очень важно для любого балетного спектакля. По задумке Аюханова, каждому музыкальному номеру соответствовал определенный образ, поступок героя. Причем, последовательность музыкальных номеров в балете соответствовала развитию действия в эпосе.

Первыми исполнителями балета стали Н.Пак – Жибек, А.Семьянов – Тулеген, Б.Ешмухамбетов – Бекежан, В.Усманов – Шеге, Л.Сейдалина – Дурия. Вкратце сюжетная канва балета получилась следующей: Когда открывался занавес, начинался танец Жибек под запись голоса К.Байсеитовой, поющей знаменитое Гак-ку. Девушка в ожидании приезда своего жениха, который должен увезти ее из родительского дома. Но вместо него появляется Бекежан и признается в любви. Жибек резко и твердо отвергает его любовь, ведь ее сердце навсегда отдано Тулегену. И тогда коварный Бекежан убивает своего соперника. А Кыз-Жибек, не выдержав постигнувшего ее горя, навсегда разлученная со своим любимым, бросается в озеро.

В 1985 г. Б. Аюханов повторно обращается к этой балетной постановке, спустя почти двадцать лет после поставленного спектакля для учеников Алматинского хореографического училища. На протяжении всего этого времени балетная труппа Государственного ансамбля классического танца неоднократно возвращалась к творчеству народных композиторов Казахстана, таких как Курмангазы, Таттимбет, Даулеткерей, Дина Нурпеисова и др. Аюханов продолжал поиски в области гармоничного синтеза классического и народного танцев и интерпретации национального эпоса средствами пластического театра. В этих поисках он сохраняет свойство, которое со временем будет становиться все более заметным: стремление быть понятым зрителем. В его хореографии нет недосказанности, многозначной символики, усложненной запутанности. Она ясна и наглядна.

В возобновленной «Песне о Кыз Жибек» все соотносено с чувствами главных героев. Движущий событийный ряд наполнил спектакль логическим повествованием. Особый колорит балету придает включение в него вокального сопровождения, где ни с кем несравнимая Куляш Байсеитова исполняет знаменитое «Гак-ку». Аюханову удалось найти такой же лейтмотив для танцующей Жибек, каким был «Гак-ку» для оперных исполнительниц. Танцевальный лейтмотив Жибек окрашен ее высокими чувствами, преданностью и мечтой о счастье и любви.

Если в первом варианте у балетмейстера доминировали национальные народные танцы, что можно отнести к стремлению выигрышно их популяризировать, то теперь все было по-другому. Фольклорные танцы на народные мелодии стали как бы

обрамлением действий главных героев, их поступков и чувств, которые в большинстве своем выражались классическим танцем, дополненным национальными элементами.

По признанию автора балета, основным толчком к продолжению поисков служила жемчужина казахской оперы. В 1985 г. в своей третьей постановке балетмейстер пытался аранжировать музыкальный материал с целью доведения ее до симфонизма большого балета.

Б. Аюханов сумел передать аромат легенды, ее своеобразную условность, заключающуюся в том, что действие разворачивается не в столкновении участников, – события предопределены свыше, каждому предназначена своя роль. Постановщик счастливо избежал тех реалий, которые лишили бы этот мини-балет, воспевающий любовь, его высокой поэтики. Жаль, что в нем мы не наблюдали соответствующего исполнительского эквивалента.

Этапным, в какой-то степени знаковым, можно считать возвращение Аюханова к эпосу «Кыз Жибек» в четвертый раз. Как считает сам балетмейстер, все предыдущие постановки были неудачными. Прошло 40 лет, но тема «Кыз Жибек» не давала покоя балетмейстеру.

Постановку балета «Гак-ку – Клич лебедя» 2008 года сам Булат Аюханов назвал совестью своей профессии: он осуществил свою мечту и создал настоящий классический казахский балет. Вот что говорит он сам: «Без ложной скромности могу сказать, что получаю наслаждение от того, что балет получился. Это видно и по реакции публики, ее ведь не сымитируешь. А нужно было через призму классического танца в иголочку продеть этнос, движения, национальную узнаваемость музыкальную и пластическую. Домбру и кобыз ни с чем не сравнишь. То, что я сделал – самородок национального балета».

Эпос «Кыз Жибек» – жемчужина устного народного творчества казахов, очень жизненная и благодарная тема. Романтичная, танцевальная, в ней есть нежность, женственность, человечность и большая любовь. Ее можно развивать в любом жанре. На основе сюжета эпоса созданы драматические спектакли, опера и фильм, вошедшие в золотой фонд искусства Казахстана. В аюхановском спектакле чарующим голосом поет легендарная Куляш Байсеитова, что делает спектакль еще ближе и понятней всем поколениям казахстанцев.

Балетный спектакль точно не следует сюжетным линиям эпоса, постановщиками отобраны лишь самые важные и интересные, где есть видимый сценический конфликт. Как всегда, Аюхановым главная ставка была сделана на молодых исполнителей. Еркин Утепов (Тулеген), Ерик Оспанов (Бекежан) и остальные участники не подвели своего наставника. Они танцевали так, что уже на первых минутах зрители замерли и следили за динамикой происходящего не только из-за узнаваемости сюжета,

но и потому, что на сцене не было ни одного неинформативного жеста.

Танцы девушек во главе с Кыз Жибек (Айтолкын Тургинбаева) будили яркие воспоминания, когда воспитатели в садах учили: вот так девушка заплетает косу, так – наливает чай. Невозможно выделить, что конкретно делает этот спектакль казахским: запись голоса Куляш Байсеитовой, руки балерин, изображающие национальные орнаменты или танец джигитов, пытавшихся станцевать драку и убийство. Есть определенные выразительные движения и нюансы в исполнении танцовщиков, народный мелос в музыке и ощущаемое в зрительном зале безграничное желание балетмейстера постигнуть тайны внутреннего мира своих персонажей.

Хореографический образ Толегена представлен в поэтическом ключе. Этому помогает, построенная балетмейстером партия на высоких прыжках с зависанием и продвижением: *pas de poisson*, *jete en tournant*. Толеген в балете представлен, как герой нового типа. Красивый, благородный, честный, смелый и щедрый, при этом обаятельно романтичный. Его хореографической партии придается определенное изящество и утонченность за счет введения женского *Fouette*.

Его антиподом, как в эпосе, так и в балетном спектакле, является образ Бекежана, характер сильный и упрямый. В одном из фрагментов спектакля балетмейстер его танец насыщает разными сложными прыжками, типа *revoltade*, тем самым постановщик подчеркивает его сложный неоднозначный, но вместе с тем, сильный характер.

Самое красивое хореографическое решение балетмейстер находит для *adagio* Толегена и Жибек. Рисунок их танца построен в виде сплетения двух дорог, что несет в себе глубокий символический смысл. Они разбегаются и сбегаются по диагонали, соединяясь в высокой поддержке. Именно классическая хореография придает их дуэту поэтичность, нежность, подчеркивает их высокую неземную любовь.

Сценография балета была лаконична до предела, не отвлекая от хореографических изысков балетмейстера, который в оформлении всегда обходился минимумом. Костюмы и декорации были достаточно условными: национальный орнамент на заднике сцены и маленькие лампочки, символизирующие степное небо, усыпанное звездами.

В интерпретации Аюханова Кыз Жибек не тонет в озере, как заканчивался фильм и многие спектакли, а продолжает жить. Просто на берегу озера нашли ее шарф...

Вероятней всего, тот, кто ищет в балетной постановке полного соответствия сюжетным линиям эпоса, останется глубоко разочарованным. Но те, кто хорошо знают народное предание, смогут ощутить в талантливой постановке сказочно-сказительский

дух, почувствовать глубокую идею свободного человеческого чувства как право человека на личное счастье.

В балете образ лебедей наделяется коннотативными значениями – от светлого до трагического. Семантическое содержание этого образа аллюзивно перекликается с названием спектакля и раскрывает смысл всего балета. Как известно, в тюркской культуре лебеди считались предвестниками тревожного ожидания, беды и несчастья. К образам лебедей в балете обращались такие выдающиеся балетмейстеры, как Л.Иванов в «Лебедином озере», М.Фокин в номере «Умиравший лебедь и др. В балете Б.Аюханова лебедь решен в совершенно ином авторском прочтении.

В решении художественного образа лебедя балетмейстер соединяет пластику разных направлений танца. Из народного танца взят элемент «кус тумсык», при помощи характерных положений рук вырисовывается контур головы и тонкой лебединой шеи. Из классического танца взяты более устойчивые хореографические движения, как, например, бисерное *pas de bougee*, волнообразная пластика рук, имитирующая взмах крыльев, характерный наклон головы. Таким образом, на протяжении всего балета хореограф, не нарушая стилистику классической хореографии, использует в гармоничном синтезе пластику классического танца и изобразительные средства казахского танца. Данный прием в этой постановке выступает как авторский стиль балетмейстера Булата Аюханова в интерпретации эпоса на балетной сцене.

«Эпос “Кыз Жибек” – это гимн любви, сложенный в эпоху безраздельного господства в казахском обществе обычаев калымного брака, полигамии и левирата. В какой-то мере в нем отражены изменения, происшедшие в XVII- XVIII вв. в народных представлениях об эстетическом и общественном идеале, показан рост общественного сознания. Восприятие Толегеном и Жибек любви как высокого всепоглощающего чувства было созвучно мыслям и желаниям молодых людей того времени. В этом, надо полагать, кроется главная причина широкой популярности эпоса «Кыз Жибек» в дореволюционное время» [1, 374]. Об этом свидетельствует постоянное возвращение деятелей различных видов искусства к этому бессмертному памятнику. Хочется надеяться, что казахские балетмейстеры XXI века не остановятся в поиске и продолжат емкие и интересные решения для его хореографического воплощения.

Литература:

1. Козы-Корпеш – Баян-сулу. Кыз-Жибек: Казахский романтический эпос. – М.: Восточная литература, 2003. – С. 439.

References:

1. *Kozy-Korpesh – Baian-sulu. Kyz-Zhibek: Kazakhskii romanicheskii epus.* M.: Vostochnaia literatura, 2003. S. 439. (In Russ.)

МРНТИ 18.49.09

Т.Т. Гатауов¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ШКОЛЫ МУЖСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА НА РУБЕЖЕ XVIII-XIX ВЕКОВ

Аннотация

Данная статья посвящена исследованию развития мужского классического танца. Она освещает характерные черты, специфические особенности танцев различных периодов и эпох. Автор рассказывает о техническом, художественном и психологическом обогащении мужского танца, подчеркивает важность его развития. Представлены различные примеры сюжетных балетов, где одни направления искусства сменялись другими. Статья затрагивает важные вопросы для балетмейстеров в мире танцев.

Ключевые слова: мужское исполнительство, балетное искусство, классический танец, художник, балетмейстер, мастер.

Т.Т. Гатауов¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

XVIII-XIX ҒАСЫРЛАР ТОҒЫСЫНДАҒЫ ӘЛЕМДІК БАЛЕТ ӨНЕРІ КОНТЕКСТІНДЕ ЕРЛЕР ОРЫНДАУШЫЛЫҚ МЕКТЕБІНІҢ ТАРИХИ ҚАЛЫПТАСУ КЕЗЕҢДЕРІ

Аннотация

Берілген мақала ерлердің классикалық биінің дамуын зерттеуге арналған. Мұнда түрлі кезеңдер мен дәуірлердегі билердің өзіне тән ерекшеліктері мен қасиеттері көрсетілген. Автор ерлер биінің техникалық, көркемдік, психологиялық тұрғыда дамығандығын баяндайды, оның маңыздылығын атап көрсетеді. Бірін-бірі алмастырып отырған өнердің түрлі бағыттарындағы сюжеттік балеттерге бірқатар мысалдар келтіреді. Мақала балетмейстерлер үшін би әлеміндегі өзекті мәселелерді талқылайды.

Тірек сөздер: ерлер орындаушылығы, балет өнері, классикалық би, суретші, балетмейстер, шебер.

T.T. Gatauov¹

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

HISTORICAL STAGES OF FORMING THE SCHOOL OF MEN'S EXECUTION IN THE CONTEXT OF THE WORLD BALLET ART AT THE END OF XVIII-XIX CENTURIES

Annotation

This article is devoted to the study of the development of male classical dance. It highlights characteristic features, specific peculiarities of dances of different periods and eras. The author tells about the technical, artistic and psychological enrichment of male dance, emphasizes the importance of its development. Various examples of plot ballets are presented, where some areas of art were replaced by others. The article raises important questions for choreographers in the dance world.

Keywords: *male performance, ballet art, classical dance, artist, choreographer, master.*

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, 5]. Углубляя значение мысли художника, можно провести параллели между изобразительным и балетным искусством, где средствами выражения и создания художественного образа является пластика человеческого тела.

Изучение эволюционного процесса классического танца, совершенствование технического арсенала имеет большое значение не только для творческого осмысления опыта прошлого и обогащения традиций, но и для применения этого богатого опыта в образовательной среде, т.е. в процессе подготовки будущих артистов балета [2, 10].

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.

Естественно, что образовательный и педагогические процессы в области балета и хореографического искусства должны реагировать на обновления, диктуемые интенсивным развитием социально-экономических отношений в современном обществе и требованиями зрителя. Процесс преобразования и совершенствования современной педагогической системы предполагает поиск новых идей, технологий, форм и методов

организации учебного процесса с целью профессионально-творческого развития личности на основе ее внутренних мотивов, системы ценностей и профессиональных целей. Это касается и мужского классического танца, мужского исполнительства и, в целом, хореографического образования.

Как отмечает педагог, балетмейстер, автор многочисленных трудов по хореографической педагогике Е.П. Валукин: «Сегодня можно с уверенностью утверждать, что школа мужского исполнительства классического танца родилась как результат деятельности и творческих исканий таких мастеров, как Э.Чекетти, М.И. Петипа, П.А. Гердт, Н.Г. Легат, В.И. Пономарев, А.Я. Ваганова, А.И. Пушкин, А.М. Мессерер, Н.И. Тарасов и др. Этому способствовали национальные традиции русской танцевальной культуры, а также взаимодействие русской балетной школы с ведущими школами Европы» [3, 12].

Функциональность мужественности в балетном искусстве, а также в различных видах искусства, трактовалась в разные временные периоды по-разному и очень специфично. Как известно, определенные изменения начали происходить в балете в конце XVIII века. Это было время предромантизма, проникнутого пафосом самоопределения и утверждения личности, интересом к средневековой и «естественному», не затронутому цивилизацией обществу. Очевидно, что «в этот период «бури и натиска», когда отстаивались национальные интересы, народность искусства, требовалось изображение сильных страстей» [4]. В этом отношении мужской балетный танец как составляющая балетного искусства предположительно видоизменялся.

По мнению искусствоведов и многих исследователей, в рамках общественных историко-социальных процессов балет XVIII века был малоподвижен. Таким образом, в его основе лежала только смена изящных поз и незамысловатых телодвижений. В конце XVIII века стали происходить более глубокие и серьезные изменения. В этот период происходит вычленение родственных искусств. Это означает, что танец отделился от пантомимы и стал более выразительным по пластическому содержанию и технике исполнения. Более динамичные музыкальные стили способствовали появлению новых балетных форм: *pa de deux*, *pas de trois* и др.

Интересен тот факт, что в этот период началось сложение новой формы танца-соло, тем самым уже определялись контуры и требования к сольной вариации. Тем самым обозначился период развития мужского танца. Всеобщая История балетного театра отмечает повышение уровня виртуозности солистов в конце XVIII – начале XIX века. Для этого периода вершиной балетного искусства признано считать творчество французского хореографа и танцовщика Огюста Вестриса (1760-1842гг.), ознаменовавшее

начало развития мужской танцевальной канонизированной техники, усложнявшейся впоследствии и составившей основу мужского классического танца XIX и XX веков. При феноменальном апломбе О. Вестриса «корпус его был очень подвижен, при этом движения головы были весьма разнообразными: он склонял ее в сторону, нагибал, откидывал. Руками он распоряжался свободнее, чем танцовщики XVIII века: он вскидывал их выше плеча в непринужденных позах. Ноги Вестриса были чрезвычайно выворотны; при прыжке он сильно опускал носок и выгибал подъем; также был выгнут подъем при всех позах ноги en l'air. Танцовщик обладал феноменально высоким прыжком. Пируэты Вестриса разнообразил до бесконечности; особенно он был великолепен в сложных видах пируэтов с *rond de jamb*, производящими впечатление «лучей солнца», и пируэта с *petits battements sur le cou- de- pied*» [2, 11].

Если прежде танцовщик блистал в партерных движениях, а вершинами для него были пируэты и антраша, то Вестрис в серии прыжков впервые попытался преодолеть пространство сцены, обогатить танец воздушным полетом. Наряду с этим, он развивал актерскую игру на балетной сцене. Это позволило максимально раздвинуть горизонты в мужском исполнении и балетном искусстве, в целом.

Значительную роль в мужском классическом танце сыграл Луи Антуан Дюпор (1786-1853 гг.) – танцовщик, имевший колоссальный успех в балетах французского балетмейстера Ш. Дидло «Зефир и Флора», «Амур и Психея», «Пастух и Гимадриада». Заслуга Дюпора состояла в том, что он развил и обогатил новыми подходами и приемами прыжки и вращения, разработанные Вестрисом.

На первом этапе развития мужского классического танца его технические элементы являются «одновременно и средствами воплощения образа мужественности на балетной сцене, прежде всего, не в области воплощения мужского психологизма, но такого очевидного и до той поры не воплощенного на балетной сцене аспекта мужского начала, как мышечная сила: высокий «полетный» прыжок, высокая динамика вращений, сложный пируэт» [2, 18].

К началу XIX века эпоха романтизма завершается, мужской классический танец в России интенсивно развивается, и по своей технике доминирует над женским классическим танцем вплоть до 20-х гг. Ш. Дидло выдвинул мужской классический танец на первый план и воплотил на сцене героический образ. Вместе с тем, героизм и мужество на балетной сцене были явно недостаточными характеристиками, ибо имелись недостатки в дуэтом танце, где должны были взаимодействовать мужское и женское начало. Так произошло, что к концу XIX века мужской танец постепенно отошел на второй план, но вместе с тем стали развиваться

воздушные поддержки и сценические диалоги противоположных полов.

Огромная роль в эволюции мужского классического танца принадлежит Христиану Петровичу Иогансону (1817-1903 гг.), ставшему знаменитой фигурой в профессиональном танцевальном искусстве того времени. Артист Санкт-Петербургского балета, педагог, представитель французской школы, так называемой «*belle danse*», виртуозный классический танцовщик, великолепный партнер, обладал высоким прыжком и изяществом поз [4, 63]. Его ученик П.Гердт (1844-1917 гг.) также задал тон мужскому классическому танцу.

Приезд Мариуса Ивановича Петипа (1818-1910 гг.) в Россию стал историческим этапом в мировом и русском балетном театре, и школе мужского исполнительства. Он возвратил былой статус, отменив субъективное мнение о «художественной неполноценности» мужского танца. Сильные, упругие движения танцовщиков выделяли изысканную пластику и утонченность женских вариаций.

Первое десятилетие XIX века характеризуется активизацией мужского классического танца, балетмейстеры занялись его техническим, художественным и психологическим обогащением. В этот исторический период наблюдался кризис в эстетических балетных формах. А именно, «умирало помпезное зрелище с его наивными сюжетными линиями и мотивировками, исчезала приторная красочность» [5, 56]. Имели место противоречия в балетмейстерском искусстве. С одной стороны, балетмейстеры-новаторы утверждали ценность мужского танца, с другой – порой предпочитали богатству классического танца пластические зарисовки, обедняя его возможности. Выразительный танец уступал главенство изобразительному началу и актерской игре.

Статус балетного театра изменился с наступлением, так называемого Серебряного Века в русской культуре. Появились огромные перспективы в развитии творчества, где одни направления искусства сменялись другими, творческие личности находились в постоянном поиске и воплощении идей.

Революционную волну в развитие балетного искусства внес выдающийся деятель этого периода Михаил Михайлович Фокин (1880-1942 гг.) – русский солист балета, русский и американский хореограф, считающийся основателем современного классического романтического балета. Одна из главных идей его творчества – не составлять комбинации из готовых и устоявшихся движений, а создавать в каждом случае новую форму, соответствующую сюжету. Такие подходы способствовали формированию следующих этапов развития мужского классического танца. В его творчестве сюжетные балеты были драматически напряженными и действенно

насыщенными. В отличие от других балетмейстеров, у Фокина взаимоотношения добра и зла не подчинялись счастливым сказочным законам.

В XX – начале XXI столетий при всей интенсивности развития мужского классического танца в модерн-хореографии происходит интересный процесс слияния-синтеза мужского и женского танцев и движений. Например, нередко силовые движения, казалось бы, предназначенные для мужского исполнения, выполняют женщины. Или происходит чередование в поддержках, где партнерша может поднять партнера. Меняются технические акценты в исполнении, а именно, в современной хореографии от мышечного напряжения хореографы и их исполнители перешли к контактной импровизации и высвобождению кинетической энергии тела, а также использованию инерции тела и его полной свободы.

Как видим, соотношение традиции и новаторства, диалог консерваторов и новаторов подвели русское балетное искусство в каждый новый историко-культурный период к необходимости обновления школы классического танца, к новым балетмейстерским подходам в решении проблемы воспитания и подготовки мужского исполнительства, а также знаменовали новый этап развития мирового балетного театра.

Литература:

1. Валукин Е.П. Система мужского классического танца. — М.: ГИТИС, 1999.
2. Валукин М.Е. Эволюция движений в мужском классическом танце: Учебное пособие. — М.: ГИТИС, 2007.
3. Иогансон Х.П. // Русский балет: Энциклопедия. — М.: Большая российская энциклопедия, Согласие, 1997.
4. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Предромантизм. — Л., 1983.
5. Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. — Л.-М., 1963.

References:

1. Valukin E.P. *Sistema muzhskogo klassicheskogo tantsa*. — M.: GITIS, 1999. (In Russ.)
2. Valukin M.E. *Evoliutsiia dvizhenii v muzhskom klassicheskom tantse: Uchebnoe posobie*. — M.: GITIS, 2007. (In Russ.)
3. Ioganson Kh.P. // *Russkii balet: Entsiklopediia*. — M.: Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia, Soglasie, 1997. (In Russ.)
4. Krasovskaia V. *Zapadnoevropeiskii baletnyi teatr: Ocherki istorii. Predromantizm*. — L., 1983. (In Russ.)
5. Krasovskaia V.M. *Russkii baletnyi teatr vtoroi poloviny XIX veka*. — L.-M., 1963. (In Russ.)

МРНТИ 18.45.01

О.Н. Полисадова¹

¹Институт искусств Владимирского государственного
университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых
(Владимир, РФ)

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ МНОГООБРАЗИЕ СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРА «РУССКИЙ БАЛЕТ» С. ДЯГИЛЕВА

Аннотация

В статье затрагивается тема интерпретации культурных традиций стран Европы в театре «Русский балет» Сергея Дягилева. Подробно рассматривается аспект жанрово-стилевого многообразия, использованного в постановках, особенности индивидуального мышления балетмейстеров, которые работали над спектаклями, музыкального и сценографического решения. В качестве примера приводятся балеты, которые были поставлены в театре «Русский балет» Леонидом Мясиным и Джорджем Баланчиным.

Ключевые слова: С. Дягилев, театр «Русский балет», Л. Мясин, Дж.Баланчин, «Стальной скак», «Кошка», «Барабау», жанр, стиль, тематически-стилистический балет.

О.Н. Полисадова¹

¹А. Г. и Н. Г. Столетовых атындағы Владимир
мемлекеттік университеті, Өнер институты
(Владимир, Ресей)

С. ДЯГИЛЕВ АТЫНДАҒЫ «ОРЫС БАЛЕТ» ТЕАТРЫ СПЕКТАКЛЬДЕРІНІҢ ЖАНРЛЫҚ-СТИЛЬДІК ӘРТҮРЛІЛІГІ

Аннотация

Мақалада Сергей Дягилев атындағы "Орыс балет" театрындағы Еуропа елдерінің мәдени дәстүрлері тақырыбын интерпретациялау мәселесі қарастырылған. Қойылымдарда пайдаланған музыкалық және сценографиялық шешімдердің барысында балетмейстерлердің жеке ойлау ерешеліктері, жанрлық-стильдік әртүрлілігі жақ-жақты талқыланды. Мысал ретінде Леонид Мясин және Джордж Баланчиннің Сергей Дягилев атындағы "Орыс балет" театрында қойылған балет шығармалары келтірілген.

Тірек сөздер: С. Дягилев атындағы "Орыс балет" театры, Л. Мясин, Дж. Баланчин, "Стальной скак", "Мысық", "Барабау", жанр, стиль, тақырыптық-стилистикалық балет.

O.N. Polisadova¹

¹A.G. and N.G. Stoletov Vladimir State University, Institute of Arts
(Vladimir, Russia)

**GENRE AND STYLE VARIETY
OF THEATER PERFORMANCES "RUSSIAN BALLET"
S. DIAGHILEV**

Annotation

The article touches upon the interpretation of the cultural traditions of Europe in the theater "Russian Ballet" by Sergei Diaghilev. Genre and style variety aspect used in productions, features of individual thinking of choreographers who have worked on productions, musical and stage solutions are detailly considered. As an example, the ballets that were set in the "Russian Ballet" theater of Leonid Massine and George Balanchine are introduced.

Keywords: S. Diaghilev, the theater "Russian Ballet", Leonid Massine, George Balanchine, "Le Pas d'Acier", "cat", "Drums", genre, style, thematically - stylistic ballet.

Двадцатилетняя практика «Русского балета» вывела на авансцену самые разные жанры и формы балета. Это были танцевальные оперетты, мюзик-холльные спектакли, шоу, балеты-буфф, балеты-пасторали, спортивно-акробатические танцевальные постановки. Огромную роль в развитии танцевального искусства сыграло появление бессюжетного балета, хореография которого была основана на «небалетной» инструментально-симфонической музыке. Все эти поиски носили характер эксперимента и часто опережали время. Так, например, постановка «Весны священной» в 1913 году была освистана публикой, но в 1929 году этот же спектакль в театре «Русский балет» Дягилева имел оглушительный успех. Дягилева чаще критиковали за все эти новомодные эксперименты, но сегодня мы можем констатировать тот факт, что все новые эстетические критерии жанрово-стилевых проявлений в хореографическом искусстве оказались не только жизнеспособными, но и стали площадкой для дальнейших поисков и экспериментов на протяжении всего XX века.

Многожанровость балетного театра, широта натуры и культурных интересов Дягилева позволяли сосуществовать в его театре самым разным типам балетного спектакля, из которых особенно важно выделить тип тематически-стилистического балета, наиболее частого в репертуаре 1920-х годов. Темы или стиля, т. к. стиль сам часто становился единственной темой, и их стремительного, летучего хореографического эскиза оказывалось достаточно для того, чтобы спектакль состоялся. В качестве примера можно назвать балеты «Парад», «Свадебка», «Лани», «Голубой экспресс», «Ромео и Джульетта», «Стальной скок», «Jack – in the box», «Боги-попрошайки». Сюжеты этих балетов определяют новые направления в области балетных жанров. На

сцене появились ритуал старинного русского свадебного обряда, темы флирта, спорта, была представлена панорама стилистического многообразия быта молодой Советской России, появился жанр танцевальной пасторали. Музыкальная структура этих балетов дивертисментно-номерная, но не она и не жанр с его строго избирательной памятью организуют конструкцию, придавая спектаклю единство целого. Здесь главное – тема и стиль, предстающие в единстве пластическо-танцевальных средств выражения, тема и стиль исходного замысла, продиктованного балетмейстером как самодостаточная основа.

Особого внимания заслуживает анализ балета «Стальной скок», премьера которого состоялась в Театре Сары Бернар 7 июня 1927 года. Предполагалось, что в основе сюжета будет лежать описание жизни современной России. Мясин писал о том, что был увлечен музыкой Сергея Прокофьева. Вместе они рассматривали различные музыкальные фрагменты нового балета и искали новую форму пластического выражения. Так появились две контрастные сцены: одна – в деревне с ее народным характером и былинными рассказами, другая демонстрировала силу и мужество коммунистической молодежи. Григорий Якулов создал конструкцию из двух платформ большого размера, с колесами и поршнями, которые двигались одновременно с чеканными движениями молодых рабочих. Многоуровневая композиция дала интересный эффект в лексическом построении танцевальных композиций. Лексика танца молодых работниц была насыщена танцевальными движениями «русского стиля», а рабочие, наоборот, двигались так, как бы передавая атмосферу современного промышленного прогресса. Эта же идея была заложена и в названии балета. Гигантская работа больших машин была показана новыми движениями со странными ракурсами, быстрым темпом, который как бы напоминал поршни и крутящиеся колеса. «Танцовщики превращаются в зубчатые колеса, рычаги, валы и блоки. Эти женщины, которые выворачивают локти, крутят кистями рук и приседают, уже не люди, а обезумевший коленчатый вал. Эти полуголые мужчины в кожаных фартуках, которые обхватывали друг друга руками и плавно кружатся, – бегущая шестеренка» [1, 319].

Дягилев в интервью говорил о том, что балет «Стальной скок» должен представить образ современной России. И этот балет вне политики и вне пропаганды. «Острая музыка Прокофьева наполнена бодростью, идущей от труда, от машины; это действительно стальная музыка. Там, где другой композитор соблазнился бы легкой возможностью написать опошленный «апофеоз», в котором тема «Интернационала» сплетается с какими-нибудь «плясками эльфов», Прокофьев дал подлинную тему индустриализации. И эта крепкая, даже жестокая музыка не

допустит никакой расслабленности, свойственной разложившимся формам классического балета, дунканизму и упадочным «хореографическим» течениям. Подлинные, лучшие традиции классического балета в сочетании с четкостью движений индустриального пролетария, с новыми ритмами, порожденными эпохой революционного строительства...» [2, 93]. Премьерные показы в Париже и Лондоне имели успех. «Стальной скак» стал еще одной новацией «Русского балета».

«В последнем периоде Дягилев не переставал искать новых форм сценического искусства и, вопреки общей боязни нового, не отказывается от дальнейших исканий, какими бы опасными они не казались. «Наш век непрестанно занимается проблемой механического движения, – писал Дягилев, – но зато при каждом новом художественном движении люди больше боятся быть раздавленными им, чем автомобилем на улице. Двадцать пять лет я стараюсь отыскать в театре какое-то новое движение. Должно же общество, наконец, признать, что мои искания, кажущиеся ему сегодня опасными, станут необходимыми завтра» [3, 311].

Главными тенденциями последних лет «Русского балета» стали:

- конструктивизм декораций;
- модернистское «упрощение» музыки;
- литературность;
- актуальность и «акробатизм» хореографии;
- появление новых жанров и стилей;
- развитие идей синкретизма в балетном театре.

Премьера первого балета Баланчина «Барабау» (1925) прошла в Лондоне и имела шумный успех. Акробатизм и комизм – модные тогда тенденции – стали отличительной чертой этого балета. Серж Лифарь не без ерничества отмечал, что новый «хореавтор был последователем московского фанатика К. Голейзовского, балетмейстера, культивировавшего акробатизм на академической основе» [3, 31]. Конструктивистская тенденция достигла своей высшей точки в 1927 году в балетах «Кошка» и «Стальной скак». Следующим этапом стала неореалистическая сценическая драма «Блудный сын», поставленная в 1929 году. «В истории Русского балета не было эры более изменчивой и трудно определимой, чем 1920-е – десятилетия проявления протеизма и внутренних взаимоисключающих противоречий, – пишет американская исследовательница Линн Гарафола. – Сквозь кажущийся хаос, как представляется, три направления объединяют и связывают этот период. Первое, которое я назвала «lifestyle modernism» (что приблизительно можно перевести как «модернизм», как «стиль, идущий от образа жизни»), был связан с искусством вопиющей банальности Жана Кокто. Второе, «ретроспективный классицизм», отразивший очарование французской элиты аристократической культурой *grand siècle*. Третье, «хореографический неоклассицизм»,

порожденный Брониславой Нижинской и Джорджем Баланчиным, эмигрантскими представителями советского хореографического авангарда. Часто совпадающие, иногда даже в одних и тех же произведениях, эти направления причудливо сосуществовали в дягилевском репертуаре – и вообще в балете – в течение всех 1920-х годов» [4, 79-80]

Богатая хореографическая фантазия Баланчина проявилась в балете «Кошка», поставленном в 1927 году. Сюжет балета основывался на басне Эзопа, в которой говорилось о юноше, который полюбил кошку. Балет ставился специально на Ольгу Спесивцеву, которая начала работать у Дягилева. Все, кто писал об этом балете, отмечали новую лексику хореографии, сочиненную для Спесивцевой, особенно в сцене превращения кошки отмечали эффектные пируэты с опусканием на глубокое plié. Интересной была и партия Юноши, которую исполнял Серж Лифарь. Баланчин оценил все достоинства и недостатки молодого артиста: его богатые технические возможности, особенно в прыжковой технике, выигрышную внешность, стремительные туры, особенную манеру исполнения, похожую на повадки хищников. Строя группировки танцоров, Баланчин использовал разновысотные элементы декораций, и это расширило возможности танцоров кордебалета.

Тяготение к модному тогда конструктивизму со всей полнотой отразилось в этом балете. Братья Наум и Натан Певзнер создали конструкцию из жесткого, но одновременно гибкого пластика, который напоминал стекло. Фоном и покрытием сцены служила черная блестящая клеенка, которая отражала световые блики. В таком же ключе были решены и костюмы. На фоне черного пола и задника, среди мерцающих прозрачных конструкций, хореографические построения Баланчина отличались особенной пластикой. Балет «Кошка» стал данью моде; в нем идеи конструктивизма достигли своей высшей точки. Дягилев, чутко реагирующий на любые новые тенденции искусства, отражал их в своей антрепризе, но умел предвидеть и скорое увядание интереса к тому или иному направлению. И это касалось всего: и живописи, и музыки, и хореографии.

Тематически-стилистический балет – новый, но быстро завоевавший право на существование тип балетного спектакля, который наряду с другими будет наиболее интенсивно развиваться в театре Баланчина в последующие годы. Все это совпало с требованием времени и с замыслами Сергея Дягилева. Баланчин лишь развил и упрочил тенденции становления тематически-стилистического спектакля. Работая у Дягилева, Баланчин пробовал ставить в разных стилях и по-настоящему не возвращался на путь классики. Он работал в труппе Дягилева с 1925 по 1929 годы и за этот период поставил 10 спектаклей, используя разные пластические формы и лексические модули, опираясь на традиции

классического искусства. И это идеально вписывалось в ту стилистическую концепцию, которая главенствовала в труппе С. П. Дягилева. «Парижские сезоны» 1909 – 1913 годов представили постановки, которые можно было классифицировать как «современная классика». В последующие годы новые балетные постановки опирались на классический танец, который был видоизменен и усовершенствован так, чтобы и заинтересовать публику, и шокировать ее одновременно. Балеты, которые планировались к показу в период с 1923 по 1929 годы, значительно различались по жанру и стилю, требовали иного хореографического языка. Баланчин как балетмейстер справлялся успешно с поставленными задачами, несмотря на то, что выбор темы и музыки всегда принадлежал Дягилеву. «Талант Джорджа как хореографа тут же вызвал интерес Дягилева. Они в абсолютном взаимопонимании готовили проекты для его развития как художника» [4, 30]. Десять балетов было поставлено Баланчиным для дягилевской труппы: «Барабау» (1926), «Пастораль» (1926), «Jack-in-the-box» (1926), «Триумф Нептуна» (1926), «Кошка» (1927), «Песнь соловья» (1927), «Аполлон Мусагет», «Боги-попрошайки» (1928), «Бал» (1929), «Блудный сын» (1929). Разностилевая направленность этих постановок отражает не только тенденции развития репертуарной политики театра «Русский балет», но и характеризует работы молодого балетмейстера, его умение работать в разных жанрах и стилях, воплощая общие замыслы и идеи, при этом создавая свой собственный хореографический почерк и стиль.

Литература:

1. Мясин Л. Моя жизнь в балете /Пер. с англ. М.М. Сингал; предисл. Е.Я. Суриц. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 366 с.
2. Мессерер А. Танец. Мысль. Время. Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1990 – 265 с.
3. Лифарь С. Дягилев. Монография. – СПб.: Композитор, 1993. – 352 с.
4. Левенков О. Р. Джордж Баланчин. Часть первая. – Пермь: Книжный мир, 2007. – 383 с.

References:

1. Miasin L. *Moia zhizn' v balete* /Per. s angl. M.M. Singal; predisl. E.Ia. Surits. – M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1997. – 366 s. (*In Russ.*)
2. Messerer A. *Tanets. Mysl'. Vremia*. Izd. 2-e. – M.: Iskusstvo, 1990 – 265 s. (*In Russ.*)
3. Lifar' S. *Diagilev. Monografiia*. – SPb.: Kompozitor, 1993. – 352 s. (*In Russ.*)
4. Levenkov O. R. *Dzhordzh Balanchin. Chast' pervaiia*. – Perm': Knizhnyi mir, 2007. – 383 s. (*In Russ.*)

МРНТИ 18.49.01

Г.Ю. Саитова¹, А.Б. Самарбаева¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

РОЛЬ ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ В СОЗДАНИИ КРУПНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ В БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЯХ КАЗАХСТАНА

Аннотация

Данная статья посвящена вопросам создания крупных хореографических форм силами творческого союза композитора и балетмейстера. Рассмотрены балетные спектакли казахстанских хореографов: «Фрески» композитора Т.Мынбаева, хореография З.Райбаева; «Батыры» А.Исаковой и Б.Аюханова; «Вечный огонь» С.Еркимбекова в редакции М.Тлеубаева (1985 г.) и В.Гончарова (2010 г.). Авторы проанализировали процесс работы в создании балета, поиск новых форм, содержание сюжета, танцевальные характеристики. Раскрыли взаимосвязь синтеза драматургических приемов музыки, хореографии и сценария (либретто). Особое внимание уделено проблемам тенденции развития творческого союза композитора и балетмейстера. На основе проведенного исследования авторы приходят к следующим выводам: творческий тандем композитора, хореографа, а также либреттиста и сценографа на сегодняшний день переживает кризис. Это объясняется тем, что существуют различные объективные причины (отсутствие больших площадок, материальная зависимость, недоверие молодым композиторам и хореографам), а возможно, еще не родились гении.

Ключевые слова: балет, композитор, балетмейстер, творческий союз, интерпретация, музыкальная и балетная драматургия.

Г.Ю. Саитова¹, А.Б. Самарбаева¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

ҚАЗАҚСТАН БАЛЕТ СПЕКТАКЛЬДЕРІНДЕГІ ІРІ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ФОРМАЛАРДЫ ЖАСАУДАҒЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ОДАҚТАРДЫҢ РОЛІ

Аннотация

Мақала, балетмейстер және композиторлар шығармашылық одағының күшімен ірі хореографиялық формаларын құру мәселесіне арналған. Композитор Т.Мыңбаевтың "Фрески", Хореографиясы - З.Райбаев; А.Исакова мен Б.Аюхановтардың "Батырлары"; М.Тлеубаев (1985 жылы) пен В.Гончарова (2010) редакциясындағы С.Еркімбековтың "Мәңгілік от" шығармасы сияқты қазақстандық хореографтардың балеттері қарастырылған. Авторлар балет қоюдағы жұмыс үрдісін, сюжет мазмұнын, би сипаттамасын, жаңа формаларды сараптады. Музыка, сценарий (либретто) және хореографияның драматургиялық әдістері синтезінің өзара байланыстары айқындалды. Композиторлар мен балетмейстерлердің шығармашылық одағын дамыту тенденцияларының мәселелеріне ерекше көңіл бөлінген. Қарастырылған авторлардың зерттеулері нәтижесінде, композитор, хореографтардың шығармашылық тандемі, сонымен қатар, либреттист және сценографтың бүгінгі хал-ахуалы дағдарысты жағдайда екені айқындалды. Бұл әр түрлі

объективті себептердің болуымен түсіндіріледі (үлкен аймақтың болмауы, материалды тәуелділік, жас хореограф пен композиторларға деген сенбеушілік), мүмкін кемеңгер дүниеге әлі келмегендігінен болар...

Тірек сөздер: балет, композитор, балетмейстер, шығармашылық одақ, интерпретация, музыка және балет драматургиясы.

G.Y. Saitova¹, A.B. Samarbayeva¹

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

THE ROLE OF THE CREATIVE UNIONS IN CREATING THE LARGEST CHOREOGRAPHIC FORMS IN BALLETS OF KAZAKHSTAN

Annotation

This article is devoted to the establishment of major forms of dance by the efforts of creative union of composers and choreographers. Kazakh choreographers have reviewed various ballet performances: "Murals" composed by T. Mynbaev, choreography by Z. Raibayev; "Warriors" by A. Isakov and B. Ayuhanov; "Eternal flame" by S. Erkimbekov in the edition of M. Tleubayev (1985) and V. Goncharov (2010). The authors have analyzed the process of the work in the creation of ballet, the search for new forms, content of the story and dance performances.

The relationship between the synthesis methods of dramatic music, choreography and script (libretto) was disclosed. Particular attention was paid to the problems of development trends of the creative union of the composers and choreographers. Based on the study, the authors came to the following conclusions: creative tandem of composer, choreographer, librettist and stage designer are in crisis today. This is due to the fact that there are various objective reasons (lack of large areas, financial dependence, lack of confidence to young composers and choreographers), and may be a genius has not been born yet.

Keywords: ballet, composer, choreographer, artistic association, interpretation, music and ballet drama.

Вступление

В создании любого балетного спектакля большую роль играет взаимосвязь всех компонентов, в синтезе которых возникают уникальные произведения. Это группа единомышленников, связанная общей целью для достижения лучшего результата. Мы называем их творческими союзами. «Общеизвестно, что в балете наличествует нерасторжимое триединство литературы, как носительницы смысла, музыки и движения» [1, 4].

В творческие союзы объединяются профессиональные деятели искусства. Их задача состоит в создании произведений высокого идейно-художественного уровня. Независимо от специфики того вида искусства, которое определяет деятельность члена творческого союза, будь то художник, музыкант, балетмейстер или либреттист, все они преследуют общие цели и интересы. Успех балета напрямую зависит от того, насколько объединены усилия всех союзников, работающих над одним проектом.

На сегодняшний день актуальной является проблема причины «долголетия» одних балетов и сценического забвения других.

Авторы монографии «Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ (1934-2014) им. Абая и вопросы балетного симфонизма» Л.А. Жуйкова и Д.Б. Есентаева исследуют и делают попытку определения «долголетия» и забвения хореографических постановок [2]. Еще в 70-х годах XX века известный балетовед, театральный критик Ю.И. Слонимский отмечал: «Отличная музыка и отличный сценарий сами по себе не обеспечивают ни успеха, ни долголетия балета... Создавая балет, все его авторы должны действовать в интересах хореографии, способствуя ее содержательности, подсказывая ее форму и структуру исходя из индивидуальных особенностей балетмейстера, сочиняющего новый спектакль» [3, 11].

В данной статье попытаемся рассмотреть проблемы творческого союза и его всех компонентов в создании крупных хореографических форм на примере балетов казахстанских хореографов: «Фрески» композитора Т.Мынбаева, хореография З.Райбаева и «Вечный огонь» С.Еркимбекова в редакции М.Тлеубаева (1985 г.) и В.Гончарова (2010 г.). Несмотря на то, что некоторые балеты анализировались и рассматривались искусствоведами Казахстана Л.Сарыновой, Г.Жумасеитовой, некоторые аспекты создания вышеперечисленных полотен остается на сегодняшний день актуальным.

Цель – исследовать и изучить значимость творческого содружества творческих деятелей в создании крупных отечественных балетных спектаклей; обозначить тенденции дальнейшего развития союза композитор – балетмейстер.

Для этого необходимо решить следующие задачи:

- выявить единство внутреннего содержания сценарного текста, музыки и пластического языка балета;
- раскрыть применение инновационных технологий в балетных спектаклях;
- осмыслить связь взаимоотношений традиционного и современного хореографического искусства в крупных хореографических формах балетов Казахстана.

Методы исследования

Методологической основой исследования стал комплексный подход. Для достижения раскрытия содержания темы исследования применялись исторические, научные, сравнительные методы.

Используются:

- методы теоретико-искусствоведческого анализа;
- сравнительно-сопоставительный метод;
- эмпирический метод (интервьюирование).

Обзор литературы по теме

В своей работе мы опираемся на методологические основы литературных первоисточников, научные публикации в журналах, исследовательские диссертации, теоретическо-методические справочники, интернет ресурсы и встречи с мэтрами музыкального и хореографического искусства Казахстана.

Авторами были изучены исследовательские труды народного артиста КазССР Д.Абировова и заслуженного деятеля искусств Казахстана А.Исмаилова, кандидата искусствоведения Л.П.Сарыновой, доктора искусствоведения С.А.Кузембаевой, кандидата искусствоведения Г.Т.Жумасеитовой, народного артиста РК Б.Г.Аюханова, диссертационная работа (рукопись) А. А.Садыковой.

Для выявления особенности взаимосвязи музыкальной и балетной драматургии были изучены работы Л.А.Жуйковой, написанные в соавторстве с Д.Есентаевой, «Музыкальной поэтики хореографии» Ю.Абдокова.

Особо важное значение для нас имели труды:

- по балетоведению Э.Г. Есыревой, Р. Х. Уразгильдеева, Г.Д. Лебедевой, Р.С. Зарипова, Е.Р. Валяевой, О.Н. Макаровой;

- по традиционной культуре Казахстана Е.Д. Турсунова, А.Б. Шанкибаевой.

Создание балетного спектакля – процесс сложный и длительный и начинается, чаще всего, не с музыки, не с сочинения танцев, а с написания либретто. Но встречаются и такие случаи, когда музыкальный материал рождается раньше, в отличие от либретто. Одним из таких произведений является национальный балет «Фрески», написанный в XX веке композиторским пером Т.Мынбаева.



Рисунок 1. Адажио из балета Фрески. Музыка Т. Мынбаева, хореография З. Райбаева

В статье о балете «Фрески» магистр искусств, преподаватель КазНАИ им. Т.Жургенова А.Садыкова пишет о том, что изначально существовала симфоническая поэма Т.Мынбаева, и либретто было написано именно исходя из музыкального материала. В своем эксклюзивном интервью З.Райбаев рассказал А.Садыковой, как он пришел к написанию балетного либретто для «Фресок». «...Дома перечитал уйму исторических и художественных книг. Остановился на «Глиняной книге» Олжаса Сулейменова, с которым был дружески знаком ещё с 50-х годов и поэзию которого любил и знал. Музыка «Фресок» Мынбаева соприкасалась с тематикой «Глиняной книги», она помогла мне сформировать концепцию спектакля в виде девяти картин, объединенных музыкальным вступлением к каждой картине, словно нитью, на которую нанизаны бусы-фрески. В либретто, написанном мной по «Глиняной книге», предстали история, жизнь, быт древних скифов, населявших территорию Казахстана в IV-VI веках» [4, 164]. Сама же А.Садыкова приходит к выводу, что такие человеческие качества З.Райбаева, как искренность и смелость исполнения, которыми определил когда-то балетмейстера О.Сулейменов, привели его на верный путь не только в создании балетного сценария, но и в творческом процессе, в целом. «Либретто З.Райбаева лапидарно, лаконично, но ёмко. Каждая фреска имеет название и поэтический эпиграф, создающий эмоциональный настрой и выражающий саму суть воплощаемых событий» [4, 165]. Она повествует об интересных фактах, связанных непосредственно с работой балетмейстера с художником-декоратором. Анализируя слова С.Кузембаевой и опираясь на собственные исследования, молодой ученый отмечает, что «З.Райбаев проникается строгой глубиной графики Е.Сидоркина, в своей сценографии «Фресок» постигшего дух далекой эпохи. Она задала тон балетной пластичности, позволила перевести графический язык в ясный художественный жест, танец» [4, 164]. Рассматривая музыкальные аспекты балета, А.Садыкова пишет, что для простого восприятия и хореографического воплощения она достаточно сложна, и это лишний раз убеждает в профессионализме балетмейстера З.Райбаева.

На основе изученных материалов, просмотренных видео записей, в том числе балета «Фрески», во время проведения круглого стола, посвященного памяти З.Райбаева, мы еще раз убедились, что фактурное содержание балетной музыки Т.Мынбаева рассматривалось З.Райбаевым через призму оркестрового своеобразия музыкальной палитры. Здесь уместно процитировать слова Ю.Абдокова, утверждающего, что «сложный, оркестрово-фактурный язык партитуры..., рождавшейся в тесном

творческом сотрудничестве композитора и балетмейстера, трансформирован... в художественно адекватное поэтическое полотно» [5, 62].

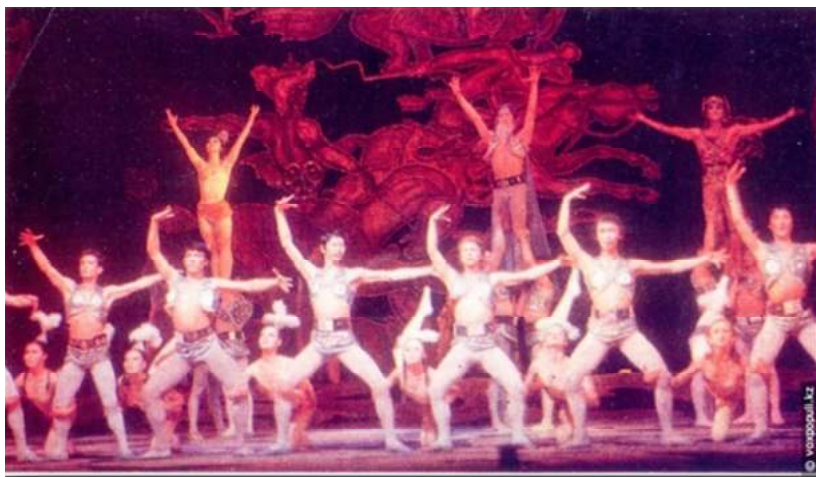


Рисунок 2. Балет Фрески. Музыка Т.Мынбаева, хореография З.Райбаева

В труде Г.Жумасеитовой, отмечая плодотворную работу балетмейстера, композитора, художника и солистов, называет результат творческого союза весьма убедительным. Автор пишет: «Балет «Фрески» ошеломляет яркостью, красочностью сценического действия, экспрессией и лаконизмом. Но яркость и красота эта не во внешних атрибутах, а именно в решении и осмыслении самой темы, напряженного драматизма в кульминационных моментах. Три важнейших компонента – музыка, танец и художественное оформление гармонично слились в единое целое» [6, 21]. Также она подчеркивает современный стиль балета, который проявляется в пластике и хореографическом решении балетмейстера, в музыке, сценографии и костюмах. Однако, говорит и том, что в каждом из художественных приемов обязательно прослеживается национальный колорит. Исследователь закрепляет свою мысль и цитирует С.Кузембаеву, которая уделяет внимание музыке балета «Фрески»: «Партитура балета насыщена также особыми исполнительскими приемами. Таким образом, композитор, обращаясь к древнему сюжету, воплощает его современным языком» [6, 22].

Этот слаженный тандем предвещал долгую сценическую жизнь балета «Фрески», но к сожалению, прогноз оказался ошибочным. В краткой статье нет возможности проанализировать причины недолговечности данного балета. Хотелось бы, чтобы к

наследию национальных балетов хореографического искусства Казахстана подходили не как к застывшему прошлому, а как к шедеврам, созданных мастерами отечественного балета. «Хореографы, чья одаренность позволяет новые хореографические решения, могут и должны это делать творчески смело и дерзновенно» [5, 10].

Еще одним результатом творческого содружества либреттиста, композитора и балетмейстера является балет «Вечный огонь». Беседа с композитором, мы узнали много интересных фактов. Оказывается, в 1984 году в Ленинграде на пленуме молодых композиторов СССР С.Еркимбеков посетил знаменитое Пискаревское кладбище, где захоронены жертвы блокады Ленинграда и воины Ленинградского фронта. «Шел по аллее кладбища, в безмолвной тишине слышалось лишь легкое колыхание деревьев, и в голове моей зазвучала мелодия. Под впечатлением мемориала я уже тогда написал музыку, которая впоследствии стала прологом балета «Вечный огонь», - вспоминает Серик Жексенбекович. По его словам, в 1985 году он подал заявку в театр. Поручением руководства хореографом-постановщиком балета был назначен М.Глеубаев. Автором либретто выступил Д.Накипов.

В холодные осенние и зимние вечера они собирались дома у композитора, и уже спустя 8 месяцев балет обрел жизнь.

Образно-художественное содержание музыки дал импульс Д.Накипову в сочинении сценария балета. Либреттист принимал активное участие в постановочном процессе, присутствовал на оркестровке музыкального материала, посещал репетиции балета.

Музыку С.Еркимбеков оркестровал сам в композиторском доме творчества «Турген». Композитор упоминает, что специфика спектакля заключается в том, что в нем не присутствуют бытовые сцены, балет написан в аллегоричной, обобщенной форме. Вот что пишет музыковед-исследователь Харламова Т.В. о постановке и музыке балета: «Балетный спектакль относится к эпико-философскому жанру, передающему воспоминания о событиях прошлых лет через призму современного взгляда на события того времени, трагедии Великой отечественной войны.



Рисунок 3. Балет Вечный огонь. Музыка С.Еркимбекова, хореография В.Гончарова

Образы главных героев максимально обобщены, в чём проявляется способность С. Еркимбекова «сокровенное возвысить до общечеловеческого». Содержательная, образно-психологическая сторона музыки передает глубокие мысли и чувства философско-обобщенного характера. Вдохновенно показана сцена «Адажио» любви на рассвете перед вторжением тёмных сил – «Вокализ», проникновенно воспевающий возвышенную красоту чувств, где раскрывается стремление к жизни, способное преодолеть многое. В нем мы слышим «плач Вселенной», безысходную печаль и скорбь, и в то же время торжество любви, а значит и торжество жизни! И все эти эмоции, во всех тонкостях их проявлений прекрасно переданы композитором» [7]. Однако в своем труде кандидат искусствоведения Жумасейтова Г.Т. говорит о том, что: «При всех достоинствах, у С.Еркимбекова чувствуется слабость музыкальной драматургии, отсутствие яркости и сочности в палитре звучащих мелодий, что, естественно, передается и хореографии» [6, 24].

Богатейшая образная поэтическая музыка стала объектом хореопластического воплощения, синтезом изобразительного и эмоционального решения балетмейстера М.Глеубаева. «Тема подвига, как сути нравственной природы человека, убедительно прозвучала в той постановке» [8, 111].

Серик Жексенбекович продолжает: «Я имел честь работать с таким балетмейстером! Он не давал возможности отдыхать. Признаюсь, многие композиторы с ленцой, и я так же, однако Минтай Жанельевич заставлял работать. От него появлялись импульсы, побуждавшие во мне работу». Так же композитор отмечает, что во время постановочного процесса балетмейстер работал с артистами, не только оттачивая хореографию, но и воспитывал в них актерское мастерство. Балетмейстер и

композитор работали слаженно и прислушивались друг к другу, часто встречались, вносили коррективы, высказывали свои пожелания.

Интересен такой факт: когда композитор в своем воображении представлял совершенно иную музыку для адажио, Минтай Жанельевич настоял именно на адажио из ранее написанного фортепианного концерта С.Еркимбекова. Композитор признается, что действительно, это адажио весьма гармонично «вписалось» в балет. Принцип драматургического построения адажио – прием взгляда через воспоминания. Момент, когда влюбленные танцуют танец любви, и вдруг на кульминации девушка взлетает верх и вдруг падает, говорит о том, что все это иллюзия. Счастье оборвалось.

Известно, что «Вечный огонь» имеет и вторую редакцию в постановке балетмейстера В.А. Гончарова (2010 г.). Здесь же хотелось бы отметить, что в отличие от первой постановки, вторая редакция балета подверглась некоторым изменениям. Эти изменения коснулись и либретто спектакля. Во второй редакции Д.Накипов написал поэтический текст, который вошел в «Вечный огонь». Театровед Г.Жумасеитова обращает внимание, что «Д.Накипов – автор первого варианта балета «Вечный огонь» – подверг значительной переработке либретто: он убрал бытовые подробности, требовавшие пантомимного изложения, отсекал все второстепенное и пересмотрел сюжет в соответствии с требованием времени» [8, 112]. Также, по мнению исследователя, само содержание либретто стало более лаконичным по структуре, но и привело к изменениям в музыке балета. Перемены сказались и на хореографическом решении балетмейстера В.Гончарова.

В совместной работе композитора С.Еркимбекова с балетмейстером В.Гончаровым в постановочном процессе обстояло немного иначе: из-за расстояния между городами композитор (Астана) и режиссер-хореограф (Алматы) имели возможность лишь созваниваться и переписываться по интернету. В редакции В.Гончарова постановка была представлена в форме одноактного балета-оратории (М.Тлеубаева два акта, пролог, эпилог). Образ возлюбленной был передан не персонифицировано, а в виде танца девушек. Также балетмейстер В.Гончаров ввел сцену «Пьета», тем самым обобщая трагедию не только нашего народа, а всего мира. Рельефно и колоритно выделены образы отрицательных героев с помощью масок с изображением черепов. Стоит отметить, что у М.Тлеубаева кордебалет постоянно присутствовал на сцене, а Гончаров сделал больший акцент на главного героя, показав его как сына, возлюбленного и солдата. Еще одной новизной редакции

Вячеслава Андреевича Гончарова оказалось введение поэтического текста и хора.

Композитор указывает на тот факт, что В.Гончаров не переделал балет, а лишь расширил рамки масштабности. Авторы статьи не разделяют мнение композитора, так как в первой редакции это был балет в двух актах с прологом и эпилогом, а во второй редакции – одноактный балет-оратория, что говорит за себя. Через призму современного взгляда балетмейстер В.Гончаров не только сократил балет, он нашел своеобразное пластическое разрешение оркестровой партитуры С.Еркимбекова, отвечающие вкусам и взглядам зрителя XXI века. И как говорилось выше, оба балетмейстера по-своему и очень убедительно подошли к постановке «Вечного огня». Это служит ярким примером тесной взаимосвязи музыки, литературы и хореографии, являющимся фундаментом творческого союза композитора, либреттиста и балетмейстера.

Результаты исследования

Результаты исследования показали, что на современном этапе триединство – композитор, либреттист и балетмейстер – не работает в тесном содружестве. Это обусловлено следующими фактами:

- композиторы перестали писать музыку для балета;
- балетмейстеры используют музыкальные произведения отечественных и зарубежных композиторов и делают компиляцию к своим постановкам;
- чаще балетмейстер сам является либреттистом.

Обсуждение полученных результатов

Во время мастер-класса кандидата искусствоведения, доцента РФ Розановой О.И., прошедшего в начале 2016-2017 учебного года в НАО «Казахская национальная академия хореографии», учащимися и преподавателями было просмотрено и анализировано множество балетных спектаклей, конкурсов современной хореографии и т.д. Авторы статьи подняли вопрос о роли творческого союза в создании крупных хореографических форм и заинтересовались состоянием данной проблемы в хореографическом искусстве России. На что Ольга Ивановна ответила, что на сегодняшний день в России, к большому сожалению, балетмейстерское искусство переживает своего рода кризис. «Умерли все выдающиеся балетмейстеры, остался один только Юрий Николаевич Григорович, ему 90 лет, и он не ставит сейчас ничего, только делает варианты классики. Вот не рождаются сейчас балетмейстеры, хотя люди талантливые есть. Как вы думаете, почему? Да потому что все выдающиеся балетмейстеры работали всегда в команде. Были гениальные композиторы,

которые писали для балета, художники, литераторы, балетоведы, были советчики и критики, то есть существовали большие творческие союзы. Все эти люди обогащали друг друга и создавали шедевры. А сейчас каждый сам по себе».

Если сопоставить наше исследование и выступление балетного критика О.Розановой, напрашивается вывод: масштабы проблем хореографического искусства на современном этапе охватывают творческую деятельность танцевального мира, переживают кризис, схожий важными звеньями и этапами в создании крупных хореографических форм.

Для того, чтобы выйти из создавшейся ситуации, необходимо, на наш взгляд, создать научно-исследовательские и творческие лаборатории, которые объединят ученых и деятелей искусств.

Литература:

1. Есырева Э.Г. Балет: либретто и сценарий. – Алматы: КазНАИ им. Жургенова. – 228 с.
2. Жуйкова Л.А., Есентаева Д. Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ (1934-2014) им.Абая и вопросы балетного симфонизма. – Алматы: Асыл кітап, 2015 – 132с.
3. Жуйкова Л.А., Есентаева Д. Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ (1934-2014) им.Абая и вопросы балетного симфонизма. – Алматы: Асыл кітап, 2015 – 132с.
4. Садыкова А. Балетный спектакль «Фрески» и его роль в судьбах национальной хореографии Казахстана. – Журнал «Простор», №12, 2009. – с. 163 – 170.
5. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. – М.: МГАХ, РАТИ – ГИТИС, 2009. – 272 с.
6. Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. – Астана: Елорда, 2001. – 144 с.
7. Харламова Т.В. Особенности национального композиторского мышления на примере творчества С. Еркимбекова // Художественная культура моего города, региона, страны: творчество, исполнительство, образование. – Магнитогорск, 2010.
8. Жумасейтова Г. Хореография Казахстана. Период независимости: монография / Г.Жумасейтова. – Алматы: Жибек жолы, 2014. – 220 с.
9. Аюханов Б. Мой балет. – Алма-Ата: Өнер, 1988. – 104 с.
10. Уразгильдеев Р.Х. Ч. Айтматов и мировой балетный театр. – Б.: Учкун, 2015. – 184 с.
11. Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитектоника. – СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2007. – 160 с.
12. Зарипов Р.С., Валяева Е.Р. Драматургия и композиция танца: учебно-справочное пособие. - СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. – 768 с.
13. Макарова О.Н. Национальный танец в современном балете. – СПб.: Балтийские сезоны, 2012. – 176 с.
14. Турсунов Е. Д. Происхождение носителей казахского фольклора. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 322 с.
15. Шанкибаева А. Б. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств. Монография. – Алматы: типография «ИП Волкова Н.А.», 2011. – 152 с.

16. Проблемы наследия в хореографическом искусстве. Сборник статей. М.: ГИТИС, 1992. – 169 с.

17. Қазақ сахна өнері. Тәуелсіздік кезеңі / Мұқан А. О. (жауапты редактор) – Алматы: «КИЕ» лингвоелтану инновациялық орталығы, 2009. – 488 б.

18. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. – М.: Искусство, 1968. – 223 с.

References:

1. Esyreva E.G. *Balet: libretto i stsenarii*. – Алматы: KazNAI im. Zhurgenova. – 228 s. (In Russ.)

2. Zhuikova L.A., Esentaeva D. *Repertuarnaia politika baletnykh spektaklei GATOB (1934-2014) im. Abaia i voprosy baletnogo simfonizma*. – Алматы: Asyl kitap, **2015** – 132s. (In Russ.)

3. Zhuikova L.A., Esentaeva D. *Repertuarnaia politika baletnykh spektaklei GATOB (1934-2014) im. Abaia i voprosy baletnogo simfonizma*. – Алматы: Asyl kitap, **2015** – 132s. (In Russ.)

4. Sadykova A. *Baletnyi spektakl' «Freski» i ego rol' v sud'bakh natsional'noi khoreografii Kazakhstana*. – Zhurnal «Prostor», №12, **2009**. – s. 163 – 170. (In Russ.)

5. Abdokov Iu.B. *Muzykal'naia poetika khoreografii: plasticheskaia interpretatsiia muzyki v khoreograficheskom iskusstve. Vzgliaid kompozitora*. – М.: MGAKh, RATI – GITIS, **2009**. – 272 s. (In Russ.)

6. Zhumaseitova G. *Stranitsy kazakhskogo baleta*. – Astana: Elorda, **2001**. – 144 s. (In Russ.)

7. Kharlamova T.V. *Osobennosti natsional'nogo kompozitorskogo myshleniia na primere tvorchestva S. Erkimbekova // Khudozhestvennaia kul'tura moego goroda, regiona, strany: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, obrazovanie*. – Magnitogorsk, **2010**. (In Russ.)

8. Zhumaseitova G. *Khoreografiia Kazakhstana. Period nezavisimosti: monografiia / G. Zhumaseitova*. – Алматы: Zhibek zholy, **2014**. – 220 s. (In Russ.)

9. Aiukhanov B. *Moi balet*. – Alma-Ata: Òner, **1988**. – 104 s. (In Russ.)

10. Urazgil'deev R.Kh. *Ch. Aitmatov i mirovoi baletnyi teatr*. – В.: Uchkun, **2015**. – 184 s. (In Russ.)

11. Lebedeva G.D. *Balet: semantika i arkhitektonika*. – SPb.: Lan', PLANETA MUZYKI, **2007**. – 160 s. (In Russ.)

12. Zaripov R.S., Valiaeva E.R. *Dramaturgiia i kompozitsiia tanttsa: uchebno-spravocnoe posobie*. – SPb.: Lan', PLANETA MUZYKI, **2015**. – 768 s. (In Russ.)

13. Makarova O.N. *Natsional'nyi tanets v sovremennom balete*. – SPb.: Baltiiskie sezony, **2012**. – 176 s. (In Russ.)

14. Tursunov E. D. *Proiskhozhdenie nositelei kazakhskogo fol'klora*. – Алматы: Daik-Press, **2004**. – 322 s. (In Russ.)

15. Shankibaeva A. B. *Kazakhskaia khoreografiia: razvitie form i khudozhestvennykh sredstv. Monografiia*. – Алматы: tipografiia «IP Volkova N.A.», **2011**. – 152 s. (In Russ.)

16. *Problemy naslediia v khoreograficheskom iskusstve*. Sbornik statei. М.: GITIS, **1992**. – 169 s. (In Russ.)

17. *Qazaq saqhna o'neri. Ta'uelsizdik kezeni / Mukhan A. O. (zhauapty redaktor) – Алматы: «КИЕ» лингвоелтану инновациялық орталығы, 2009*. – 488 б. (In Qazaq.)

18. Vanslov V. *Balety Grigorovicha i problemy khoreografii*. – М.: Искусство, **1968**. – 223 s. (In Russ.)

МРНТИ 14.07.01

А.К. Кульбекова¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ ПОДГОТОВКИ АРТИСТОВ БАЛЕТА

Аннотация

Данная статья посвящена одному из важных вопросов педагогической деятельности – воспитательному процессу. В системе профессиональной подготовки будущих артистов балета процесс воспитания, формирования личностных качеств, гражданского патриотизма является неотъемлемой частью становления личности. Автор проанализировал характерные вопросы воспитания обучающихся и подготовки их к профессиональной деятельности, раскрыл специфику и возрастные закономерности обучающихся в балетных учебных заведениях. Особое внимание в процессе подготовки будущих артистов балета автор уделяет формированию и развитию профессионального мышления у обучающихся, таких человеческих качеств, как доброта, честность, взаимоуважение, вежливость, ответственность. Учитывая специфику учебного балетного заведения, автор определяет важную роль воспитателя-наставника в становлении будущих артистов балета. Воспитатель активно участвует в жизни ребенка, находящегося вдали от родителей. На основе проведенного исследования автор формулирует задачи воспитательного процесса в специализированном учебном заведении. В статье доказано, что в рамках педагогической деятельности важна воспитательная функция, являющаяся системообразующей в формировании личности артиста балета. Автор разработал и предлагает для обсуждения этапы воспитательного воздействия на обучающихся и применения их в процессе подготовки кадров в Казахской национальной академии хореографии.

Ключевые слова: воспитательный процесс, артист балета, учебно-творческий процесс, хореографическое искусство, личность.

А.К. Кульбекова¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ҚЫЗМЕТТІҢ ТЕОРИЯСЫ МЕН ТӘЖІРИБЕСІ БАЛЕТ АРТИСІН ДАЙЫНДАУДАҒЫ ТӘРБИЕЛЕУ ҚҰРАЛЫ РЕТІНДЕ

Аннотация

Бұл мақала білім беру саласының ең маңызды мәселелерінің бірі тәрбие процесіне арналады. Болашақ балет әртістерін оқыту жүйесінде тұлғалық қасиеттерді, азаматтық патриотизмді қалыптастыру тәрбие процесінің ажырамас бөлігі болып табылады. Автор студенттерге білім беру, ересек өмірге дайындау, балет мектептеріндегі білім алушылардың жас ерекшеліктері және үлгілері мәселелерін талдады. Болашақ балет бишілерін дайындау процесінде автор студенттерде мейірімділік, адалдық, өзара құрмет, сыпайылық, жауапкершілік сияқты адами қасиеттерді, кәсіби ойлауды қалыптастыруға көңіл бөледі. Балет оқу орындарының ерекшелігін ескере

отырып, автордың болашақ балет әртістерін дамытудағы мұғалім-тәлімгердің маңызды ролін анықтайды. Тәлімгер ата-аналарынан жырақта жүрген балалардың өмірлеріне етене араласады. Зерттеу нәтижесі негізінде автор мамандандырылған оқу орнындағы оқу үрдісінің мақсаттарын көрсетеді. Мақалада балет әртісі тұлғасын қалыптастыруда оқытушылық қызметтердің маңызды екені білім беру функциясы шеңберінде дәлелденген. Автор Қазақ ұлттық Хореография академиясының балет бишілерін дайындау процесінде оларды қолданылуы мүмкін оқу процесі кезеңдерін жасап ұсынады.

Тірек сөздер: тәрбие процесі, балет артисі, оқу және шығармашылық процесс, хореография өнері, тұлғалық.

A.K. Kulbekova¹

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

THEORY AND PRACTIC OF PEDAGOGICAL ACTIVITY AS A FUNCTION OF EDUCATIONAL TRAINING OF BALLET DANCERS

Annotation

This article is dedicated to one of the most important issues of educational activities - educational process. Within the system of training future ballet dancers training process, the formation of personal qualities, civic patriotism are integral parts of the formation of the person. The author analyzed the characteristic issues of education of students and prepares them for adult life, revealed the specifics and patterns of age enrolled in ballet schools. Author pays a particular attention in the process of preparation of the future ballet dancers to the formation and development of professional thinking in students, such human qualities as kindness, honesty, mutual respect, civility, responsibility. Given the specificity of the educational institutions of the ballet, the author defines the important role of teacher-mentor in the development of future ballet dancers. The mentor actively involved in the life of a child who is away from their parents. On the basis of the research the author formulates the problem of the educational process in a specialized institution. It is proved that in the framework of teaching activities educational function is a backbone in the formation of a ballet dancer personality. The author has developed and offers to discuss the stages of educational influence on students and their application in the process of preparation of future ballet dancers in the Kazakh National Academy of Choreography.

Keywords: educational process, ballet, educational and creative process, the art of choreography, personality.

Вступление

Балет – искусство, воплощающее время и пространство, чувство и движение. Более того, это единственный вид искусства, обращенный одновременно и к физическому облику человека, и к его духовному миру, и к интеллекту. «Воплощением и очеловечением ценностей становится личность артиста посредством своего инструмента – тела. Человек, живя в обществе, независимо от себя становится индикатором господствующих норм, правил и традиций, то есть он является носителем ценностного ряда того или иного времени» [1, 27].

Законы хореографического искусства, пластическая гармония и красота его форм, образное воплощение балетных произведений познаются и достигаются большим и систематическим трудом. Воспитание и обучение – два взаимообусловленных элемента педагогического процесса. Труд будущих артистов балета отличается ежедневными занятиями. Поэтому все процессы подготовки (а это учебный, творческий, воспитательный процессы, профессиональная практика) должны строго взаимодействовать и гарантированно воздействовать на формирование и становление будущих артистов балета. Это означает, что для становления и формирования артистов балета важными показателями являются не только наличие потенциальных физических и индивидуальных качеств будущих артистов, но и правильная организация, содержание и взаимодействие всех системообразующих процессов их профессиональной подготовки. Именно организация и содержание общего процесса подготовки оказывают определяющую роль в становлении личности артиста балета.

Методы исследования

Педагогическая деятельность в образовательных хореографических учреждениях, личный опыт, исполнительская деятельность, научная, методическая работа позволили нам на протяжении многих лет наблюдать и активно участвовать в процессе воспитания детей, студентов хореографических факультетов. Основные выводы, приведенные в статье, являются результатом:

- научных исследований;
- педагогических экспериментов по развитию профессионального мышления, профессиональной направленности у обучающихся, совершенствования исполнительских навыков и формирования их профессионального мастерства.

В исследовании были применены педагогический и этнопедагогический анализы; изучение научной литературы по теме исследования; изучение мирового и отечественного этнопроцессуального опыта; обобщение педагогического опыта и практики, проектирование, моделирование, экспертное оценивание, шкалирование. В соответствии с этими позициями был разработан и использован комплекс теоретических и эмпирических методов научного исследования, отражающих межпредметный и многоплановый характер воспитательной миссии педагогической деятельности в процессе подготовки будущих артистов балета.

Теоретические методы:

- анализ публикаций, характеризующих проблемное поле, связанное с процессами подготовки специалистов-хореографов в Казахстане: теоретико-методологические основания развития;

- категориальный, логический и сравнительно-сопоставительный анализы, анализ содержания дефиниций базовых понятий «становление личности», «этика артиста балета», «воспитание», «специализированное учебное заведение», «системный подход к обучению и воспитанию»;

- метод моделирования, направленный на разработку системного подхода к процессу подготовки специалистов в области хореографического искусства.

Эмпирические методы:

- комплекс социологических методов: анкетирование, тестирование, экспертный опрос, включенное наблюдение в процессе педагогической работы;

- методы обработки и анализа статистических данных проведенного исследования, наблюдение за ходом реализации процесса системного подхода к процессу подготовки кадров в области хореографического искусства.

Обзор литературы по теме

Как отдельная категория педагогического процесса воспитание на теоретическом уровне было определено немецким философом, психологом и педагогом И.Ф. Гербартом (1776-1841 гг.), который в 1806 году опубликовал фундаментальный труд «Общая педагогика, выведенная из цели воспитания». Можно утверждать, что именно Гербарт ввёл в педагогику понятие «воспитывающее обучение», чем как бы подвел итог длительным поискам педагогической мысли в этом направлении. Излагая свои мысли о воспитывающем обучении, философ пытался развести логику обучения с логикой воспитания, исходя из того, что преподавание должно вестись в двух направлениях: «ввысь», открывая воспитаннику «самое прекрасное и достойное», и в противоположном направлении, анализируя действительность с её «недостатками и нуждами», чтобы подготовить воспитанника к встрече с ними» [1, 88].

Таким образом, понимание Гербартом воспитывающего обучения исходило из того, что специфические по своим функциям воспитание и обучение взаимосвязаны и диалектически взаимодействуют между собой. Гербарт стремился обосновать метод обучения, основой которого являются психологические начала. Ученый считал, что все развитие личности совершается изнутри. Именно в этом направлении шли все его дидактические поиски, которые, в свою очередь, явились важной вехой на пути

теоретической разработки основ школьного воспитания и образования в конце XIX — начале XX в.

Иную педагогическую позицию отстаивал выдающийся советский педагог и писатель А.С.Макаренко (1888-1939 гг.): «Вы можете быть с ними сухи до последней степени, требовательны до придирчивости, вы можете не замечать их (детей)... но если вы блещете работой, знанием, удачей, то спокойно, не оглядываясь: они на вашей стороне... И наоборот, как бы вы ни были ласковы, занимательны в разговоре, добры и приветливы, если на каждом шагу видно, что вы своего дела не знаете ... никогда вы ничего не заслужите, кроме презрения... » [2, 559].

Непосредственную роль в воспитательном процессе и становлении будущего артиста балета играет воспитатель. Такого мнения придерживался выдающийся педагог, писатель, основоположник научной педагогики в России К.Д. Ушинский (1824-1870 гг.). Он писал, что влияние личности воспитателя составляет ту воспитательную силу, которую нельзя заменить ни учебниками, ни моральными сентенциями. В своих учениях К.Д.Ушинский особое внимание уделял роли воспитателя, его личностным качествам, которые, в свою очередь, передаются его воспитанникам [3].

Советский психолог и философ С.Л. Рубинштейн (1889—1960 гг.) писал: «Успех работы по формированию духовного облика человека зависит от этой внутренней работы, от того, насколько воспитание оказывается в состоянии ее стимулировать и направить» [4, 79].

Рассматривая педагогические основы воспитательного процесса как системообразующего элемента профессиональной подготовки будущих артистов балета, мы опирались на научные педагогические теории И.Ф. Харламова [5], А.Г. Казаковой [6] и попытались определить методические принципы организации воспитательного процесса в специализированном хореографическом учебном заведении.

Существует множество иных научных заключений и концепций, которые достаточно глубоко обоснованны и апробированы в практике воспитательного и педагогического процессов. А именно, на основе научных концепций исследователей и ученых Т.А. Ильиной и И.П. Подласого мы рассмотрели методические принципы организации воспитательного процесса в специализированном хореографическом учебном заведении [7; 8].

Результаты исследования

Воспитательный процесс – это взаимодействие, в котором в соответствии с целями и задачами самой личности и общества совершается организованное воспитательное влияние и взаимодействие, имеющее своей целью формирование личности, организацию и стимулирование активной деятельности воспитуемых по овладению ими социальным и духовным опытом, ценностями и отношениями.

Вместе с тем воспитательный процесс является системообразующим элементом профессиональной подготовки будущих артистов балета, главной задачей которого является формирование идейно убежденной, гармонически развитой личности, органически сочетающей в себе духовное богатство, моральную чистоту, профессиональное мастерство. В системе специализированных учебных заведений большое значение имеет преподавательский состав, в составе которого работают педагоги по специальным и общепрофессиональным дисциплинам, педагоги общеобразовательной школы и педагоги-воспитатели, осуществляющие процесс гражданского становления будущих артистов балета.

Продуктивность воспитательного процесса в специализированном учебном заведении зависит не только от личного опыта руководителя по воспитательной работе, его творческого потенциала, но и от знания им педагогических основ как управленческой деятельности, в целом, так и учебно-воспитательного процесса, в частности. А это означает, что ключевыми понятиями основ организационной деятельности являются педагогическое управление и управленческие принципы, на которых строится весь воспитательный процесс. Управление воспитательным процессом и особенно осуществление его в специализированной хореографической школе само по себе очень сложно в силу специфики творческой балетной направленности, с одной стороны, а также жесткой дисциплиной и требованиями к будущим артистам балета – с другой. Для того, чтобы почувствовать его специфику, правильно организовать процесс, управлять им и содействовать в системной подготовке будущих артистов балета, необходимо иметь представление об элементарных понятиях в мире искусства, музыки, танца, живописи, театра, а также знать педагогическую теорию, категории воспитательного процесса.

Воспитатель сам должен быть духовно богатым и творческим человеком по своей сути. Под педагогическими категориями мы рассматриваем общие закономерности воспитательного процесса. Необходимость знания теоретических основ процесса воспитания вытекает из практики воспитания. Воспитатель, классный

руководитель, педагоги по специальным предметам, да и сам руководитель воспитательного процесса, организуя процесс воспитания в специализированной хореографической школе, должны осознавать сущность воспитания творческой личности артиста балета и определять его составляющие и закономерности. Понимание этих составляющих дает возможность эффективно организовать оптимальные условия для воспитания.

Понятно, что процесс воспитания артистов балета – это сознательно организованный и управляемый процесс. Воздействие воспитателя на отдельных учеников и на весь коллектив также целенаправленно и сознательно. В процессе воспитания возникают социально-личностные отношения между воспитанниками и воспитателем.

В жизни любого человека воспитатель играет определяющую роль. В интернате хореографического учебного заведения воспитатель – это первый человек, к которому может обратиться воспитанник. В деятельности воспитателя кроме выполнения плана работы на учебный год бывают моменты, когда он должен заменить родителей и проявить чуткость и внимательность к своим воспитанникам. Воспитательный процесс в жизни будущих артистов балета играет огромное значение и является неотъемлемой частью их профессионального становления. Научить учеников элементарному, а именно: личной гигиене, общественному этикету, доброте, честности, взаимопомощи, терпимости друг к другу, вежливости – это далеко не все качества, которые закладываются в стенах специализированного заведения, где обучающиеся не только вместе учатся, но и живут, а также постоянно взаимодействуют. Люди искусства – это прежде всего духовная, эстетическая интеллигенция общества.

Обсуждение полученных результатов

Формирование профессионального мышления, профессиональной направленности у учеников, трудолюбия, честности закладываются не только на уроках по специальным предметам, где каждый день ученики получают пример профессионализма от своего педагога. Такие досуговые мероприятия, как вечернее чтение в классах по самоподготовке, беседы о наболевших детских проблемах, подготовка каких-либо праздников оказывают непосредственное влияние на формирование будущего артиста балета как гармоничного человека, прежде всего. И наконец, правильно организованный воспитательный процесс, распорядок дня специализированного учебного заведения, строгое выполнение воспитательных функций, дисциплина, коллективизм, правильно организованный досуг учащихся – это необходимые

компоненты подготовки учеников ко взрослому профессиональному творческому труду. Чуткость, внимательный взор воспитателей, наставничество ученики запоминают на всю жизнь. Сегодня это ученик, а завтра профессионал, мастер сцены, который никогда не забудет ласковых слов и доброжелательного отношения воспитателя.

Учащиеся хореографического училища являются одним творческим коллективом. Именно поэтому необходимо организовывать воспитательный процесс в условиях коллективного труда и творчества, сознательно и целенаправленно воздействовать на формирование коллективных отношений в учебном процессе, в интернате. Вместе с тем воспитательное воздействие на одного учащегося оказывает влияние на воспитание целого коллектива. В свою очередь, учащиеся, педагоги, воспитатели, вспомогательный состав являются членами одного коллектива. В тех коллективах, где общим делом является творчество, границы между воспитателем, педагогом и учеником размыты. В связи с этим возникают социально-личностные отношения наставника и учеников. И если воздействовать на эти социально-личностные отношения согласно определенной и четкой цели, а это формирование личности артиста балета, то они обретают значение системообразующего элемента воспитательного процесса, который, в свою очередь, прямым образом воздействует на профессиональную подготовку будущих артистов балета.

Воспитательный процесс тесно связан с культурно-досуговым процессом, который занимает в распорядке дня ученика хореографического училища все свободное время и выполняет определенную роль в жизни будущего артиста балета и формировании его как гармоничной личности. Социально-культурные отношения в воспитательном процессе должны в полном объеме становиться активными и двусторонними. Воспитатель активно воздействует на воспитанников. В этом смысле воспитатель является субъектом воспитательного процесса, а воспитанники – объектом. Культурно-досуговый процесс формируется и успешно развивается, если субъект и объект проявляют активность.

Таким образом, воспитанники могут и должны стать субъектом культурно-досугового процесса. Чем активнее они действуют и участвуют в собственном развитии и в развитии коллектива, тем быстрее происходит формирование их творческой индивидуальности, понимания необходимости рационального распределения свободного времени, пользы духовного личностного обогащения и профессионального становления.

Для успешного управления социально-культурным и досуговым процессом необходимо иметь представление об общих

компонентах воздействия воспитательного процесса на досуговый процесс. Воспитание будущих артистов балета предполагает ясную и определенную цель, затрагивающую как развитие и формирование отдельного ученика, так и традиций специфической подготовки обучающихся к будущей профессиональной деятельности. В связи с этим организаторам воспитательного процесса, то есть воспитателям, педагогам, классным руководителям, необходимо определять содержание воспитательной работы с учетом постоянно развивающихся духовных, физических потребностей, а также профессиональной направленности учащихся. Составляющими воспитательного и досугового процессов в специализированном хореографическом заведении можно назвать методы, формы, технологии организации и воздействия педагогического состава. В качестве воспитательных мер необходимо использовать результаты проведенной работы.

Естественно, что на процесс воспитания оказывают влияние различные педагогические условия. Практика показывает, что общие социально-культурные, общественные и политические процессы, происходящие в обществе, тенденции в развитии хореографического искусства прямо или косвенно формируют условия воспитательной работы в учебном заведении. Здесь в качестве педагогических условий выступают также предыдущие результаты учебно-творческого процесса, профессиональный уровень обучающихся и педагогического состава, общий уровень развития, материально-техническая база учебного заведения.

Между воспитательным и досуговым процессами как тесно взаимодействующими элементами общего педагогического процесса существует множество связей. Чтобы точнее охарактеризовать эти взаимосвязи и определить их действующие закономерности, необходимо проанализировать воспитательный процесс в его перспективном развитии. Дело в том, что в воспитательном процессе необходимо учитывать постоянно развивающийся уровень всего обучающегося коллектива. Эти изменения формируют необходимость совершенствования воспитательного процесса, взаимодействующего с социально-культурным и досуговым процессами. Воспитательные задачи по мере развития коллектива постоянно меняются, меняется содержание воспитательного процесса. И от того, какого культурно-эстетического уровня достигают обучающиеся, зависит дальнейшее планирование всей воспитательной работы. Стоит только по-другому расставить акценты в постановке целей и определении содержания, это сразу отражается на деятельности обучающихся. В данном случае пересмотра требуют и технологии,

а также методы воспитательной работы в хореографическом учебном заведении.

Эти взаимосвязи между педагогическими условиями и составляющими воспитательного процесса, в том числе досугового, определяют существующую динамику данного процесса. Имеется еще один элемент-социальный. Из него не исключается активный физический труд обучающихся. Он может быть выражен в ежедневной уборке жилой комнаты, уборке территории учебного заведения на свежем воздухе, в активном участии обучающихся в общих субботниках и формировании у них гражданской позиции, ответственности и других гуманных человеческих качеств. Здесь воспитательное воздействие направлено на то, чтобы довести до учащихся профессиональные требования, развить у них профессиональную направленность и мышление, и, наконец, активность, ответственность и стремление к решению задач в предстоящей профессиональной деятельности.

Функциями воспитательного процесса в специализированном хореографическом заведении являются:

- охрана физического и психического здоровья обучающихся;
- организация многообразной, разносторонней деятельности обучающихся в рамках формирования их профессиональной направленности и гражданской позиции;
- общение со взрослыми, сверстниками, другими обучающимися в целях формирования ценностных отношений, взаимоуважения, толерантности, восприятия окружающего мира, понимания социальных общественных процессов;
- организованное формирование общественно-нравственных, гражданских, волевых качеств, эстетической культуры;
- профилактика неприемлемых для общества поступков, целенаправленное развитие знаний и осмысления норм поведения, в том числе с учетом ментально-социальных ориентиров, профессиональной и общественной этики.

Выводы. Методические принципы воспитания учащихся в хореографическом училище заключаются в главной цели обучения. Цель образовательного процесса – профессиональная подготовка артистов балета. В принципах находят отражение содержание и технологии воспитания и подготовки артистов балета:

1) воспитание профессионально-ориентированной личности происходит только в процессе включения ее в активный учебный процесс и профессионально-творческую деятельность;

2) воспитание есть стимулирование активности формируемой личности артиста балета в учебном процессе и профессионально-творческой деятельности;

3) в процессе воспитания необходимо проявлять высокий гуманизм, толерантность к личности обучающегося в сочетании с высокими профессиональными требованиями;

4) в процессе воспитания необходимо открывать перед обучающимися перспективу их творческого и профессионального роста, помогать им добиваться поставленных учебных целей и задач;

5) в процессе профессиональной подготовки выявлять положительные качества обучающихся, содействовать формированию честного коллективного труда, трудолюбия, доброжелательности друг к другу, взаимоуважения;

6) в воспитательном процессе необходимо добиваться единства и согласованности в педагогическом коллективе, между воспитателями, педагогическим составом, в семье, классе и обществе;

7) в процессе воспитания необходимо учитывать возрастные и индивидуальные особенности обучающихся.

Логика воспитательного процесса в специализированных хореографических заведениях предусматривает следующие методы:

- анализ – изучение личности обучающегося с позиции социально-педагогических критериев;

- диагностический метод – определение реального уровня развития обучающихся, установление причинно-следственных связей, создающих формирование их личности;

- метод прогнозирования – целеполагание: формирование ожидаемого или гарантированного результата и необходимых условий для его достижения;

- проектирование – разработка конкретной программы и плана, определение направлений деятельности для достижений поставленных целей и педагогических задач;

- организационный метод – формирование мотивации развития личности, просвещение, организация деятельности по направлениям;

- контроль и оценка – выявление и обоснование результатов воспитательной работы, эффективности и продуктивности проведенной работы, использования методов и способов воспитательного воздействия, постановка новых целей.

Педагогическая концепция ученых Т.А. Ильиной и И.П. Подласого о воспитательном процессе представляет собой систему следующих этапов:

- 1) передача знаний о нормах и правилах поведения;
- 2) формирование убеждений и отношений;
- 3) формирование чувств;

4) формирование поведения и общей направленности личности [7; 8].

Педагогическая практика позволила рассмотреть этапы воспитательного воздействия на обучающихся и применения их в рамках учебно-творческого процесса и подготовки будущих артистов балета в Казахской национальной академии хореографии:

№	Этапы усвоения обучающимся этикета и норм поведения	№	Ожидаемые и гарантированные результаты воспитательного процесса
1	Уровень представления обо всех личностных качествах и нормах этикета, его отсутствие у обучающихся	1	Положительная эмоциональная ориентация на принятый этикет и норм поведения в обществе и в рамках системообразующих процессов Академии
2	Определение психологической доминанты и заключение об уровне тех или иных личностных качествах обучающихся	2	Осмысление, осознание, понимание и формирование понятий той или иной нравственной категории
3	Уровень принятия решения в соответствии с принятыми нормами поведения и этикетом общества	3	Создание среды (общественной атмосферы) для формирования и развития знаний, умений и навыков, действия в сложившейся ситуации в соответствии с этикетом общества
4	Уровень сформированного этикета и выработанных привычек поведения в обществе, учебном заведении	4	Организация опыта общественного поведения, этикета специализированного (балетного) учебного заведения для выработки соответствующих традиций

В учебно-воспитательном процессе профессиональной подготовки будущих артистов балета вышеназванные методические принципы тесно взаимосвязаны. Как показывает практика, игнорирование одного из этих принципов будет оказывать

отрицательное воздействие на системную подготовку будущих артистов балета к профессиональной деятельности, а также приведет к нарушению комплексного содержания, специфики и уникальности хореографического учебного заведения.

Литература:

Книги

1. Коджаспирова Г.М. История образования и педагогической мысли: таблицы, схемы, опорные конспекты. – М., 2003. – С. 88.
2. Макаренко А.С. Соч. в 7-ми тт. – Т.1. – М., 1957. – С.559
3. Днепров Э.Д. Ушинский и современность. —М.: Издательский дом «ГУ ВШЭ», 2007.
4. Сергей Леонидович Рубинштейн /Под редакцией К.А. Абульхановой. – М.: РОССПЭН, 2010. – С.79.
- 5 Харламов И.Ф. Педагогика. – М., 1996. – 520 с.
6. Казакова А.Г. Педагогика профессионального образования: Монография. – М.: Экон-Информ, 2007. – 551 с.
7. Ильина Т.А. Педагогика. Курс лекций: учебное пособие для студентов педагогических институтов. – М.: Просвещение, 1984. – 494 с.
8. Подласый И.П. Педагогика: 100 вопросов – 100 ответов. Учеб. пособие для вузов. - М.: ВЛАДОС-пресс, 2004. – 365 с.

References:

Books

- 1.Kodzhaspirova G. M. *Istoriya obrazovaniya i pedagogicheskoy mysli: tablitsy, sxemy, opornye konspekty.* - M., **2003.**- S. 88. (In Russ.)
2. Makarenko A.S. *Soch.v 7-mi tt. -T.1.-M., 1957.-S.559* (In Russ.)
3. Dneprov E'. D. *Ushinskij i sovremennost' / Gos. un-t — Vysshaya shkola e'konomiki.* — M.: Izdatel'skij dom GU VShE', **2007.** (In Russ.)
- 4.*Sergej Leonidovich Rubinshtejn* Pod redakciej K. A. Abul'xanovoj, M.: ROSSPE'N, **2010.**- S.79. (In Russ.)
5. Harlamov I.F. *Pedagogika.* -M., **1996.**- 520s. (In Russ.)
6. Kazakova A.G. *Pedagogika professional'nogo obrazovaniya: Monografiya.* - M.: E'kon-Inform, **2007.**-551s. (In Russ.)
7. Il'ina T.A. *Pedagogika. Kurs lekcij: uchebnoe posobie dlya studentov pedagogicheskix institutov* - Moskva: Prosveshhenie, **1984.** – 494s. (In Russ.)
8. Podlasyj I.P. *Pedagogika: 100 voprosov - 100 otvetov: ucheb. posobie dlya vuzov/* I. P. Podlasyj. - M.: VLADOS-press, **2004.** - 365 s. (In Russ.)

МРНТИ 13.07.25

С.Ш. Тлеубаев¹, Б.С. Тлеубаева¹, Д.С. Болысбаев¹,
Г.Ж. Шагитова¹, Г.Р. Дильдебаева¹

¹Южно-Казахстанский государственный университет имени М. О. Ауэзова
(Шымкент, Казахстан)

ИГРА. ИСХОДНОЕ ОСНОВАНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНО-ИГРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация

В данной статье рассматриваются основополагающие теоретические вопросы игровой, танцевально-игровой культуры как целостного социально-культурного явления. Дается обзор классических и современных подходов к анализу концепции игровой культуры, оценки степени ее развития в теории культуры и междисциплинарных исследований. Поднимается вопрос о необходимости дальнейшего исследования концепции игры в современной философии. В работе дан общий анализ искусств музыки, танца и поэзии в контексте теории игровой культуры. Танцевально-игровая культура в данной статье рассматривается как философско-культурологическая, а не искусствоведческая проблема, такова наша гипотеза по теме исследования.

Ключевые слова: культура, антропология, концепция игры, хореография, танец, искусство, этнокультура.

С.Ш. Тлеубаев¹, Б.С. Тлеубаева¹, Д.С. Болысбаев¹,
Г.Ж. Шагитова¹, Г.Р. Дильдебаева¹

¹М.О.Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік университеті
(Шымкент, Қазақстан)

ОЙЫН. ОЙЫНДЫ-БИ МӘДЕНИЕТІНІҢ БАСТАПҚЫ НЕГІЗІ

Аннотация

Мақалада ойын мәдениеті, би – ойын мәдениетін тұтас әлеуметтік мәдени құбылыс ретінде қарауға негіз болатын теориялық мәселелер қарастырылған. Ойын мәдениеті тұжырымын классикалық және заманауи тұрғыдан талдауға, мәдениет теориясында және пәнаралық зерттеулерде оның дәрежесін бағалауға шолу жасалған. Заманауи философияда ойын тұжырымдамасын одан әрі зерттеу қажеттілігі жайлы мәселе көтерілген. Зерттеу жұмысында ойын мәдениеті теориясындағы өнерге, музыкаға, би мен поэзияға жалпы талдау жасалған. Мақалада би – ойын мәдениеті өнертанымдық емес, философиялық – мәдениеттанушылық мәселе ретінде қарастырылған, біздің зерттеу тақырыбымыздың негізгі жорамалы осы.

Тірек сөздер: мәдениет, антропология, ойын тұжырымы, хореография, би, өнер, этно-мәдениет.

*S.Sh. Tleubaev¹, B.S. Tleubaeva¹, D.S. Bolysbaev¹,
G.Zh. Shagitova¹, G.R. Dildebaeva¹*

*¹M. Auezov South Kazakhstan State university
(Shymkent, Kazakhstan)*

THE GAME. THE INITIAL BASIS OF GAME DANCE CULTURE

Annotation

Fundamental theoretical questions of orchestric culture are considered in this article as holistic socio – cultural phenomenon. Here is an overview of classical and actual approaches to analyzing conception of gaming culture assessing of its development, cultural theories and interdisciplinary researches. Hence the question about the necessity of further researches on gaming conception in modern philosophy has been raised. The article provides general analysis of musician art, dance and poetry according to the theory of culture. The article considers orchestric culture as philosophico – cultural problem. This is a hypothesis according to theme of research.

Keywords: *culture, anthropology, orchestric conception, choreography, dance, art, ethnoculture.*

Вступление

Игра является настолько многогранным социально-культурным явлением, что ее можно изучать с самых различных точек зрения, с позиций многих социально-гуманитарных наук: философии, культурологии, этнографии, педагогики, психологии, искусствоведения; а также с позиций таких отраслей знания, как теория физической культуры, фольклористики, театроведения, хореографии и т.д. Исследование каждого аспекта игры, бесспорно, обогащает общую теорию игры. Мы не ставим своей целью всестороннее изучение феномена игры. Любой феномен культуры является не только культурно-историческим, но этнокультурным. При сохранении общих сущностных черт феномена игры и даже наличия одних и тех же видов конкретных игр в культуре каждого более или менее самобытного этноса игры будут обладать этнокультурной спецификой [1, 9]. Для нас важно проследить генетическую связь игры с танцем, найти в ней истоки хореографического искусства, после чего мы попытаемся выявить возможности использования традиционного игрового арсенала в обогащении современного танцевального искусства. Но это возможно лишь тогда, когда мы исследуем генезис, сущность и разновидности игровой культуры, что мы и попытаемся сделать.

Игра еще с античных времен стала одной из важных проблем философского анализа. Мысли о роли и месте игры в системе культуры высказывались в трудах многих известных мыслителей и ученых древнего мира. Феномен игры становился предметом размышления таких античных ученых, как Гераклит, Пифагор, Демокрит, Сократ, Платон, Аристотель, Гиппократ. Древнегреческий философ Гераклит сравнивал Творца вселенной с

ребенком, играющим в кости и творящим мир в акте игры. Платон достаточно глубоко уловил сущность игры, отмечая, что игра – это то, что не приносит никакой конкретной пользы, не имеет отношения к истине, но обладает неотразимым очарованием и сопровождается чувством удовольствия. Боги, пишет Платон, «из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили, взамен передышки от этих трудов, божественные празднества, даровали Муз, Аполлона, их предводителя, и Диониса как участников этих празднеств, чтобы можно было исправить недостатки воспитания на празднествах с помощью богов» [2, 117].

Ученые Средневековья и Нового времени – Франсуа Рабле, Томас Мор, Френсис Бэкон, Рене Декарт, Франсуа Вольтер, Жан-Жак Руссо и др. – уделяли феномену игры также большое внимание. Для ученых XIX и XX веков – Г. Спенсера, К. Гросса, З. Фрейда, Ф. Бойтендрекса, Л. Фробениуса, О. Шпенглера, Й. Хейзинга, Э. Финка, Ж. Делеза, Ж. Деррида и др. – игра превращается в один из важнейших, основополагающих феноменов человеческой культуры.

Игра как средство духовного и физического развития человека и рационального средства организации досуга не могла не привлечь внимания и мыслителей Востока – Китая, Индии, Японии, Передней и Центральной Азии. Мысли об игре Фараби, Дулати, Фирдоуси, Бируни, ибн Сины, Махмуда Кашгари, Кайковуса представляют большую ценность в развитии современной теории игры и требуют особого исследования.

Каждый мыслитель, ученый в процессе развития культуры вносил свою лепту в совершенствование знаний о сущности и культурной роли игры. Особенно углубили теорию игры острые дискуссии европейских ученых XVI-XIX вв. Каждый из них высказывал глубокие мысли о генезисе, сущности и социальной роли игры. Рассматривая теорию И. Канта, Ф. Шиллер в игре видел необходимую специфическую форму жизнедеятельности человека. Его мысль «...человек играет только тогда, когда он в полном значении слова бывает человеком, и он бывает человеком только тогда, когда играет» [3, 31] стала широко известной и общепризнанной в современной культурологии. Английский философ Г. Спенсер трактовал игру как проявление «избытка жизненных сил». Немецкий философ и психолог К. Гросс, обнаруживая истоки игры в животном мире, рассматривал ее как средство предварительного инстинктивного приспособления животных и человека к условиям будущей жизни. Австрийский ученый З. Фрейд рассматривал игру как «реализацию вытесненных из жизни желаний». Голландский зоопсихолог Ф. Бойтендрек утверждал, что в генезисе игры заложены не инстинкты, а более

общее изначальное влечение: к освобождению, к слиянию с окружающим миром, к повторению и т.д.

В конце XIX века появились концепции, утверждающие мысль о том, что «игра старше человека», ибо она, хотя и в примитивном виде, занимает важное место в жизни высших животных, таких как кошки, собаки, обезьяны и др. Герберт Спенсер отмечал, что «благодаря лучшему питанию в организме накапливается некоторый избыток силы, требующий выхода, и когда животные играют, они повинуются именно этому требованию. Игра есть искусственное упражнение силы, и чем больше запас силы, тем больше и стремление к игре» [4, 302]. Большие споры среди ученых вызвало мнение Л. Бюхнера о том, что «игра старше труда, старше производства полезных предметов» [5, 92]. В противовес этой мысли Г.В. Плеханов в своем произведении «Письма без адреса», в частности, в третьем письме, упорно доказывал, что «игра – дитя труда» [6, 95].

В XX веке феномен игры стал объектом пристального специального внимания ученых самых различных дисциплин. Одни из них, несколько отклоняясь от споров о генезисе и сущности игры, развивали преимущественно практические направления теории игры: детские и спортивные игры. Теория спортивных игр, получая дальнейшее развитие, стала на какое-то время преобладающей концепцией теории игр.

Детские игры, преимущественно, стали изучаться в рамках педагогики и психологии. Ряд советских ученых (Л.С. Выготский, А.И. Леонтьев, Д.Б. Эльконин и др.), уделяя большое внимание детским играм, рассматривали их как формы включения ребенка в мир человеческих действий и отношений, и тем самым внесли большой вклад в развитие теории игры. Игра, по их мнению, необходима на ранней ступени развития человека, когда высоко развитые формы труда невозможны для непосредственного участия в них ребенка.

Концепция игры Й.Хейзинга

Дальнейший импульс к углубленному исследованию теории игры культурология получает в XX в. в концепции голландского культуролога Йохана Хейзинги. Его теория игры заслуживает более подробного и внимательного рассмотрения, поскольку для нас именно она является той исходной гипотезой и одновременно методологией, которая позволяет наиболее глубоко и полно осмыслить генезис и сущность игрового начала культуры. Если до него исследователи рассматривали игру как пусть важное, необходимое, но все же дополнение к серьезной жизни, то Й. Хейзинга открывает новую перспективу исследования игры. Й. Хейзинга не просто утверждает важность игры для культуры, а

утверждает саму культуру как вид игры. «Для меня проблема заключалась не в том, какое место занимает игра среди прочих явлений культуры, но в том, насколько сама культура носит игровой характер. Мне было важно... понятие игры, если позволительно так выразиться, интегрировать в понятие культуры» [7, 8].

Отдавая дань должного своим предшественникам, в частности, Л. Фробениусу, Й.Хейзинга, тем не менее, настаивает на принципиальной разнице своего понимания игры-культуры с концепциями предшествующих ему теоретиков игры. Й. Хейзинга одобрительно относится к стремлению Л. Фробениуса вывести понятие игры из-под «опеки» серьезности, целесообразности, полезности. Фробениус, по мнению Хейзинги, достаточно хорошо понимает самодостаточность игры, и если сегодня игра находится в тиранической зависимости от целесообразности, то для него это еще не значит, что так было всегда. И, тем не менее, Фробениус в целом еще остается в рамках традиционного понимания игры как подчиненной чему-то более важному и зависимой. «Игра... удерживает в его глазах право на существование благодаря выражению чего-то иного, а именно известной «космической взволнованности» ... Тот факт, что это воплощение в образах *разыгрывается*, судя по всему, не имеет в его глазах первостепенной важности.... На наш взгляд, напротив, важнейшим здесь является именно факт игры» [7, 29].

Основным недостатком предшествующих теорий игры Хейзинга считает то, что все они рассматривали игру как антитезу серьезности, т.е. игра изначально понималась как дополнение к серьезности, всегда находилась в тени серьезности. Хейзинга же настаивает на том, что игру следует рассмотреть вне противоположности «серьезность/игра». Игра выше, шире и фундаментальнее серьезности. Серьезность следует рассмотреть исторически, т.е. исследовать условия ее возникновения, как и условия формирования самой противоположности «серьезность/игра». И когда мы подходим к этому вопросу исторически, то обнаруживаем, что кажущееся сегодня исходным, фундаментальным понятие «серьезности» не столь уж изначально и что игровые формы культуры значительно древнее и фундаментальнее серьезных. Не игра является плодом и детищем серьезности, а наоборот. «Игра есть нечто самостоятельное. Понятие «игра» как таковое более высокого порядка, нежели «серьезное». Ибо «серьезное» стремится исключить «игру», «игра» же вполне способна включить в себя «серьезное» [7, 60]. Первоначально, в древней культуре игры носили чрезвычайно серьезный характер и были не только неотделимы от «серьезности», но составляли саму сущность культуры.

В соответствии со своей исходной идеей игры-культуры Хейзинга решает и вопрос о генезисе игры, и решение — это весьма своеобразно. «Игра старше культуры» – вот основной тезис его концепции генезиса игры. Игра, бесспорно, предшествует любой человеческой культуре, ибо она характерна уже для многих видов животных. «Животные играют точно так же, как люди. Все основные черты игры уже присутствуют в игре животных... можно с уверенностью заявить, что человеческая цивилизация не добавила никакого существенного признака общему понятию игры». Поэтому игра имеет биологическое начало. Но это не значит, что человеческая культура, имея игровое начало, не привносит ничего существенного в феномен игры. Игра, становясь основанием человеческой культуры, будучи заимствованной человеком у животных и перенесенной на человеческое общество, обретает новый смысл и значительно обогащается. В человеческой культуре появляются специфически человеческие формы игры, неизвестные и недоступные животным. Хейзинга настаивает на том, что игра уже у животных, и тем более у человека, является чем-то большим, чем просто развлечением, забавой, баловством.

Игра выполняет множество культурно важных функций. В любой игре явно или скрыто присутствуют определенные правила, нарушение которых недопустимо в рамках данной игры. Игра связана с церемониалом и ритуалом, соблюдением определенных поз, жестов и движений. Но сказать, что игра выполняет такие-то функции, скажем воспитательную, значит изначально исказить суть игры, подчинить игру серьезности, полезности, трудовой деятельности. Поэтому Хейзинга не спешит перечислять культурные функции игры, не уставая подчеркивать самодостаточность игры, несводимость ее к каким-либо «важным функциям». Игра выходит за рамки физиологической потребности или физической деятельности. «В игре “подыгрывается”, участвует нечто такое, что превосходит непосредственное стремление к поддержанию жизни и вкладывает в данное действие определенный смысл. Всякая игра что-то значит. Если этот активный принцип, сообщающий игре свою сущность, назвать «духом», это будет преувеличением; назвать же его инстинктом – значит, ничего не сказать. Как бы к нему ни относиться, во всяком случае, этим «смыслом» игры ясно обнаруживает себя некий имматериальный элемент в самой сущности игры» [7, 9]. Игра заведомо выше всякого конкретного определения, игра – это вечная загадка, приходит к выводу Й.Хейзинга.

Поскольку игра предшествует культуре и сущность культуры сводится к игре, то происхождение человеческой культуры можно объяснить только из игры. Все культурные феномены, согласно Хейзинге, носят отчетливый игровой характер. Связь игры и

культуры на начальных фазах развития культуры более очевидна, чем на более поздних, зрелых фазах. Язык – самый древний и самый важный культурный феномен – имеет первоначально ярко выраженный игровой смысл. Игра заложена в самой сути языка, считает Хейзинга. Классические, «серьезные» концепции языка всегда стремились изгнать игровой элемент из него, свести многозначность смыслов слов к однозначности, универсальности, «точности», изгнать метафору из языка как чужеродный или «неразвитый» элемент. Между тем, отмечает Хейзинга, игра слов, принципиальная неоднозначность и переходы смыслов друг в друга, метафоричность и иносказательность составляют саму природу языка. Игра языка на мифологической стадии культуры выполняет функцию творения человеком собственного мира по аналогии с божественным игровым творением мира. В этом состоит культуротворческая функция языка и в более широком плане – игры.

Игровым началом наполнен и миф – другая, столь же древняя, как и язык, форма культуры. Язык и миф тесно переплетены друг с другом и неотрывны друг от друга. Миф реализуется, находит материальное воплощение, прежде всего в языке и невозможен без «рассказа», «повествования», языковых практик. Миф отличен от ритуала и представляет иную, но столь же важную, грань культуры, что и ритуал. Это отличие состоит в том, что ритуал относится к практической, деятельной стороне первобытной культуры, т.е. представляет собой систему *действий*, в то время как миф представляет собой духовную, интеллектуальную сторону культуры, является системой *представлений* о мире. Ритуал может существовать вне языка, но миф – нет. И как таковой миф представляет собой, прежде всего, языковую практику. Можно спорить о том, что возникает ранее – миф или ритуал. В современной культурологии нет общепризнанного ответа на этот вопрос, у каждой из противоположных сторон имеются свои аргументы в пользу того или иного. Но в перспективе теории Хейзинги важно то, что и миф, и ритуал являются различными формами игровой культуры, наполнены игровым содержанием.

Хейзинга неоднократно получал упреки со стороны своих критиков по поводу преувеличения роли игры в первобытной культуре. И одним из главных аргументов его критиков выступал именно ритуал, культовые действия, традиционно понимавшиеся как «серьезная», неигровая практика. Хейзинга настаивает на том, что игра и священнодействие составляют неразрывное целое первобытной культуры, и что священнодействие мы не поймем и исказим без увязывания его с игрой. Связующим элементом, доказывающим зависимость ритуала и священнодействия с игрой, является праздник – древнейшая форма культуры, в которой

сливаются воедино игра и ритуал. «Игра – праздник – священнодействие» образуют целостную триаду, единое тело первобытной культуры.

Игровое начало для Хейзинги несет в себе также одна из древнейших форм культуры – поэзия, первоначально тесно связанная с мифом. «В определенном смысле этот вопрос (о связи между поэзией и игрой – С.Т.) является центральной темой обсуждения взаимосвязи между игрой и культурой. Ибо в то время, как религия, наука, право, война и политика в высокоорганизованных формах общества, по всей видимости, мало-помалу теряют точки соприкосновения с игрой, которые на ранних стадиях культуры у них имелись, как это совершенно очевидно, в столь большой мере, поэтическое творчество, родившееся в сфере игры, по-прежнему чувствует себя в ней, как дома. Poiesis есть игровая функция» [7, 10].

Поэзия рождается из игры и в форме игры, и она прочнее и дольше других форм культуры сохраняет в себе игровое начало. Поэтому игровой генезис культуры для Хейзинги лучше всего проследить по поэтическому творчеству. Поэзия менее всего склонна к серьезности, больше чем другие формы культуры склонна к смеху, восторгу, алогичности, безрассудству, детству, т.е. к игре. Чтобы понять эту игровую сущность поэзии, считает Хейзинга, нам необходимо отказаться от эстетической основы поэзии. Эстетический подход к поэзии с самого начала отрывает ее от жизни, закрепляет противоположность жизни и игры как естественную, превращает поэзию в некий довесок, дополнение к серьезной жизни, в то время как поэзия изначально неразрывна от жизни, является самой жизнью. Поэзия в древних культурах выполняет социальные, сакральные, магические, витальные функции.

Поэт во всех древних культурах – фигура сакральная, жреческая и часто стоит даже выше вождей и правителей. Он обладает сверхчеловеческой магической и колдовской силой, мистическими связями связан с потусторонним миром и может покарать провинившегося одной лишь поэтической силой слова. Он одновременно мудрец, учитель молодежи, хранитель социального опыта и традиций, мифов, преданий и сказаний, знаний и истории, генеалогий правителей, героев и знати. Его слово является последним на народных собраниях, законом для всего сообщества. Хейзинга отмечает, что лишь позднее «из поэта-ясновидца... постепенно выделяются фигуры пророка, жреца, оракула, мистагога, стихотворца, а также философа, законодателя, демагога, софиста и риторика» [7, 139]. При таком понимании социального статуса и деятельности поэта было бы наивно сводить поэзию к чисто эстетической деятельности.

В такой же тесной связи с игрой, как и поэзия, находится другая древнейшая форма культуры - музыка. Она так же, как и поэзия, прочно и долго сохраняет эту связь. Не случайно само музыкальное исполнение называют *игрой* на музыкальных инструментах. Музыка даже больше, лучше и чище чем поэзия выражает сущность игры. Слово основной элемент и инструмент поэзии – в определенных своих формах тяготеет к серьезности, логике, истине, морали. Все эти формы совершенно чужды игре. Все музыкальные формы всегда остаются в сфере игры. Развитие культуры в сторону «цивилизованности» все больше профанирует, делает прозаическим слово, и тем самым эстетизирует, делает серьезной поэзию. Однако на игровую основу музыки «цивилизация» культуры практически не оказывает влияния, она по-прежнему остается чисто игровой формой.

На ранних этапах развития культуры музыка и поэзия неразрывно связаны и составляют одно неразрывное целое. В современной культуре мы привыкли относиться к поэзии и музыке как самостоятельным и различным формам искусства и полагаем, что это положение вещей сложилось с момента возникновения этих форм. Однако, чем древнее культура, тем труднее отделить в ней собственно поэзию от собственно музыки. Всякое поэтическое произведение *пелось*, а не просто декламировалось, и сопровождалось музыкальным сопровождением. Поэт был настолько же поэт, насколько музыкант, блестяще владевший многими музыкальными инструментами. Хейзинга отмечает, что современное слово «музыка», греческое по своему происхождению, в греческой культуре имело гораздо более широкое и важное культурное значение. Музыка происходит от Муз покровительниц искусств, поэтому они называются у греков «мусическими искусствами». К мусическим искусствам у них относились не только собственно музыка, но и поэзия, танцевальное искусство и вообще все искусства как таковые и даже некоторые формы знания (например, сакральное знание).

Здесь мы подходим к самой интересной и важной для нашего исследования части теории Хейзинги. Игровая природа музыки подводит нас вплотную к танцу. Такой внимательный исследователь древней культуры, как Хейзинга, конечно же, не мог не обратить внимания на танец. «Если в случае с музыкой и всем, что с ней связано, мы неизменно оставались в рамках Игры, то к ее неразлучному брату-близнецу, искусству Танца, это относится в еще более высокой степени. Идет ли речь о священных и магических танцах первобытных народов, о танцах греческого культа, о пляске царя Давида перед Господним ковчегом или же о танце как праздничном увеселении, о каком бы народе или эпохе ни шла речь, всегда можно сказать в самом полном смысле слова, что

Танец есть сама игра, более того, представляет собой одну из самых чистых и совершенных форм игры» [7, 140].

Хейзинга называет танец «братом-близнецом» музыки и «одной из самых чистых и совершенных форм игры». Эта мысль имеет огромное теоретическое и методологическое значение для изучения генезиса танцевального искусства. Оно нацеливает исследователя на рассмотрение танца в неразрывной связи с игрой, в процессе древних игровых практик. Если верно утверждение Хейзинги о том, что игра древнее и шире культуры, то же самое мы можем сказать и о танце: танец, как и игра, также древнее и шире, чем культура. Сегодня с полным основанием биологи говорят о брачных, игровых, ритуальных танцах животных, и это «искусство» у некоторых животных достигает почти человеческого совершенства. Точно так же, как мы не можем представить некоторых животных вне игры, мы не можем их представить и вне танца. Но если игра у животных связана, преимущественно, с младенческим и детским возрастом, то танец относится к вполне взрослым, зрелым формам жизни.

Расширяя метафору Хейзинги о танце как близнеце музыки, рискуем назвать его также близнецом игры. В самом деле, танец еще ближе, «роднее» игре, чем музыка. Мы не можем приписывать музыкальное искусство животным, разве что лишь в иносказательном смысле. Трели соловья, например, конечно, восхищают человека, но это не значит, что у соловья имеется музыкальный слух, чувство гармонии и другие необходимые компоненты музыкального искусства. «Музыкальное искусство» у животных так же отличается от человеческого, как отличается от музыки звук. Музыкально образованный или просто имеющий тонкий музыкальный слух человек, конечно, может услышать музыку в любом звуке – вое ветра, грохоте грозы, шуме работающей машины, звуках, издаваемых животными, но это говорит лишь о том, что музыкальным слухом и искусством обладает человек, а не издающие звуки вещи и существа. Но умение танцевать у животных – это не метафора, а буквальное обозначение способности. Поэтому танец, как и игра и в отличие от музыки, имеет животное, природное происхождение.

Танцы в древности были тесно связаны и неотделимы от культа, ритуала, священнодействия. Хейзинга отмечает «жертвенный танец» как одну из древнейших форм танца-игры. Современная этнология предоставляет культурологу огромный фактический материал, свидетельствующий о том, что в актах жертвоприношения, праздничного действия, выполнения ритуала танец был одним из самых естественных и эффективных форм «оживления культуры», приведения в действие системы верований, мифологии, традиций. Первобытная культура очень далека от

«цивилизованной», это культура действия, а не созерцания, пассивного соучастия. Она требует от каждого члена сообщества активного соучастия, содействия, сотворчества, а не эстетического сопереживания. Другими словами, она требует телесного, а не духовного участия, работы тела, а не духа или воображения. Возвращаясь в этой связи к вопросу о соотношении музыки, поэзии и танца как древнейших форм культуры, мы можем утверждать, что танец является наиболее древней культурной формой из них.

Современные этнология и религиоведение утверждают, что наиболее древней формой религии и культуры является шаманизм. Он характерен для наиболее древних из современных первобытных культур – африканских, индейских, австралийских и тихоокеанских. Фигура шамана предшествует фигурам жреца, священника и даже поэта. Она присутствует в самых древних формах человеческой культуры. Шаман воплощает собой одновременно колдуна (мага), жреца, вождя, музыканта и «поэта». В отличие от всех этих культурных фигур, представляющих и защищающих человеческую культуру от потусторонних сил, шаман живет на границе человеческого и сверхчеловеческого миров, является настолько же культурной, насколько божественной или животной (сверхчеловеческой) фигурой. Если это так, то действия шамана (камлание) представляют собой синтез музыкального, поэтического и танцевального искусства. Можно подвергнуть сомнению отнесение практики шаманизма к поэтическому или музыкальному искусству, но его танцевальное искусство остается несомненным. Шаманизм невозможен без активных ритуализованных телесных действий, т.е. танца. «Поэт» является более поздней, чем шаман, культурной фигурой, хотя бы потому, что он не танцует, а рассказывает, поет и требует пассивного, духовного соучастия. Этот факт подтверждают и данные современной этнологии о характере и форме первобытных праздников. Все они не только допускают танцевальные формы, но и немыслимы без них, выплясываются и вытанцовываются участниками. Хейзинга отмечает, что эти праздники являются одновременно состязаниями в танцевальном искусстве, победитель в которых чувствуется наравне с культурным героем.

Хейзинга внимательно присматривается и тщательно исследует каждый феномен первобытной культуры, с тем, чтобы быть полностью убедительным в объяснении игрового происхождения культуры. Жертвоприношение и единоборство, смертельная игра и эротический танец, состязание и раздача подарков (потлач), брачные церемонии и судебные тяжбы, поэтическое творчество и дионисийские мистерии - все эти и многие другие феномены древней культуры являются для него различными

разновидностями игры, везде он ищет и находит глубоко скрытые элементы игровой культуры.

Охватывая огромный исторический и этнологический материал, Хейзинга приводит многочисленные факты и примеры из самых различных мировых культур, свидетельствующих об игровом характере древней культуры и господстве игровых форм в ней. По его мнению, чем древнее культура, тем более ярко и выпукло она носит игровой характер. С развитием цивилизации игровой элемент все более настойчиво вытесняется из культуры, уступая место «серьезным» видам деятельности. Наше сегодняшнее отношение к игре определяется господствующим положением труда, морали и других «серьезных» неигровых практик современной культуры. Возникновение и развитие «цивилизованных» обществ Хейзинга рассматривает как процесс все большего вытеснения из общественной жизни и все большего забвения игрового начала культуры.

Концепции игры Э.Финка

С выходом в свет книги Хейзинги «Homo ludens» в 1938 году феномен игры становится объектом пристального внимания философов, культурологов, антропологов, психологов и представителей других гуманитарных наук. Концепцию игрового происхождения культуры поддерживает немецкий философ, представитель феноменологии Э. Финк. В своей известной работе «Основные феномены человеческого бытия» он выделяет пять таких основных феноменов: смерть, труд, господство, любовь и игру.

Каждый из них является фундаментальным для бытия человека по-своему.

И все же пятый феномен – игру – Финк выделяет особо и считает наиболее важным. «Если он назван последним, то не потому, что является «последним» в иерархическом смысле – менее значительным и весомым, нежели смерть, труд, господство и любовь. Игра столь же изначальна, как и эти феномены. Она охватывает всю человеческую жизнь до самого основания, овладевает ею и существенным образом определяет бытийный склад человека, а также способ понимания бытия человеком. Она пронизывает другие основные феномены человеческого существования, будучи неразрывно переплетенной и скрепленной с ними» [8, 360].

Как и Хейзинга, происхождение культуры Финк связывает с игрой. Он разделяет исходный тезис Хейзинги: культура рождается из игры, в процессе игры и в форме игры, однако в отличие от Хейзинга Финк связывает феномен игры лишь с человеческой культурой. Он признает, что человеческие игры, в

особенности игры детей, очень трудно отличить от игр животных, но настаивает на том, что биолого-зоологические концепции игры в корне отличаются от философско-антропологических. «Животное не знает игры фантазии как общения с возможностями, оно не играет, относя себя к воображаемой видимости. С точки зрения науки о поведении, специфически человеческое в игре выявлено быть не может. Неотложной задачей философского осмысления остается утверждение понятия игры, означающего основной феномен нашего бытия, вопреки широкому и неясному использованию слова «игра» в рамках зоологического исследования поведения» [8, 371]. Глубокое осмысление понятия и феномена игры он считает насущной задачей философии.

Э. Финк считает исходным основанием человеческой игры, в отличие от «игры животных» (если подобное выражение имеет право на существование, подчеркивает он), наличие особой способности у человека воображения, фантазии. Мы не можем отождествлять игры животных с человеческими, прежде всего потому, что у животных отсутствует фантазия, в то время как у человека она является основанием не только игры, но и многих других феноменов человеческого бытия. Благодаря именно фантазии, преобразуясь в ней, животные игры трансформируются в собственно человеческие, формируя начала человеческой культуры. «Фантазия действует почти повсеместно: она гнездится в нашем самосознании... приукрашивает или искажает для нас образ другого, определяет отношение человека к смерти, наполняет нас страхом или надеждой, она - в качестве творческого озарения - направляет и окрыляет труд, она открывает возможность политического действия и просветляет друг для друга любящих. Тысячью способов фантазия пронизывает человеческую жизнь, таится во всяком проекте будущего, во всяком идеале и всяком идоле, выводит человеческие потребности из их естественного состояния к роскоши; она присутствует при всяком открытии, разжигает войну и кружит у пояса Афродиты. Фантазия открывает нам возможность освободиться от фактичности, от непреклонного долженствования так-бытия, освободиться хотя бы не в действительности, а «понарошку», забыть на время невзгоды и бежать в более счастливый мир грез. Она может обратиться в опиум для души.... Фантазия - одновременно опасное и благодатное достояние человека, без нее наше бытие оказалось бы безотрадным и лишенным творчества. Пронизывая все сферы человеческой жизни, фантазия все же обладает особым местом, которое можно счесть ее домом: это *игра*» [8, 359].

В феномене игры Финк выделяет несколько существенных моментов. Игра захватывает играющего целиком и без остатка. Человек, увлеченный игрой, забывает обо всем на свете; все

остальные ценности жизни – разум, мораль, смысл, целесообразность и др. – меркнут перед блеском и очарованием игры. Нет человека, который бы не знал, что такое игра и ни разу бы не играл в жизни. Причем, опыт игры, в отличие от многих других видов культурного опыта, которые часто носят внешний по отношению к индивиду характер, дается человеку лично и непосредственно. Игра – это импульсивное, спонтанное действие, направленное на получение чувства удовольствия, наслаждения, счастья. В труде, господстве, даже часто в любви (например, в неразделенной любви) счастье всегда присутствует в модусе будущего, является целью этих совершаемых действий; в игре счастье составляет настоящее человека, непосредственно предоставляет это чувство играющему. Игра есть самое эффективное и адекватное решение проблемы счастья. Парадокс современного общества, отмечает Финк, состоит в том, что, относя счастье в модус будущего, делая его конечной целью человеческого существования, мы превращаем свою жизнь в бесконечную погоню за счастьем, но никогда не настигаем его. Из пяти основных феноменов человеческого бытия лишь игра переносит проблему счастья из будущего в настоящее, доставляет человеку ощущение счастья в настоящем.

Игра самодостаточна, в отличие от других феноменов бытия, продолжает свой анализ Финк. Все другие феномены культуры имеют свою цель за пределами себя: в смерти это очевидно само собой, в труде целью является удовлетворение потребностей, в господстве – подчинение другого, в любви – полное слияние с другим, которое никогда не достижимо. И лишь игра имеет цель в самой себе, является самоцелью. «Игра не имеет «цели», она ничему не служит. Она бесполезна и никчемна: она не соотносена с какой-то конечной целью – конечной целью человеческой жизни, в которую верят или которую провозглашают. Подлинный игрок играет ради того, чтобы играть. Игра – для себя и в себе, она более, нежели в одном смысле, есть «исключение» [8, 365]. Игра ради какой-то цели – неважно, корыстной или бескорыстной – перестает быть игрой в собственном смысле слова. Когда мы играем ради прибыли, сохранения или улучшения здоровья, приобретения навыков, проведения времени или желая избавиться от скуки, мы уже являемся не играющими, а скорее трудящимися существами. Такое понимание игры, отмечает Финк, особенно характерно для педагогики, видящей конечную цель игры в подготовке ребенка к взрослой жизни. Именно педагогика лишает взрослую человеческую жизнь ее игровой основы, утверждает ее серьезный неигровой характер, и тем самым сводит игру к ребячеству, состоянию незрелости, неполноценности, детства.

Игра – форма творчества, создания нового, отсутствующего в природе. Следует еще внимательно присмотреться, пишет Финк, к огромному игровому опыту всех времен и народов, чтобы написать новую историю культуры – историю культурных «изобретений» человечества в процессе игры. Это была бы иная история, чем наша история изобретений орудий труда, машин, техники, военного оружия - полезных и целесообразных изобретений. Но всем этим «полезным», «серьезным» изобретениям предшествует изобретение бесполезное – *игрушка*. Все полезные изобретения восходят к ней как своей материнской основе. Конечно, игра не обязательно предполагает наличие игрушки и может осуществляться без нее. Но в один прекрасный момент, играющий разум изобретает игрушку, и она является, по-видимому, первым артефактом культуры, первым культурным изобретением. «Кажется, что об игрушке может рассказать любой ребенок, и, однако, природа игрушки – темная запутанная проблема» [8, 367].

Игрушка не является продуктом труда, многие игрушки берутся человеком из природы, например, камешки, ракушки, кости. Значит, природа игрушки коренится не в трудовой деятельности. Бесспорно, с развитием культуры и форм труда труд осваивает и производство игрушек. Но даже и в этом случае далеко не все игрушки выполняют функцию полезности, целесообразности. Культовый инвентарь, украшения женщин, воинов, жрецов и вождей не имеют прямого полезного назначения. Игрушка помогает ребенку и взрослому человеку легче переместиться из сферы реальности, повседневности в сферу воображаемого. Она тем самым обретает магические свойства, превращает Играющего в реально воплотившегося в выдуманное существо. Культурное изобретение как изобретение самой культуры начинается с изобретения игрушки.

Концепция игры Х.Гадамера

Большое внимание феномену игры уделяет в своей теории другой крупнейший немецкий мыслитель XX в. Ханс-Георг Гадамер. Правда, понятие игры у него рассматривается в контексте эстетической деятельности. Он отмечает, что понимание игры необходимо освободить от субъективистского и эстетического понимания, свойственного современной антропологии, находящейся под влиянием кантовской и шиллеровской эстетики. Игру следует понять, как «способ бытия самого произведения искусства». Исходным положением концепции игры Гадамера является, как и у его предшественников, разрушение горизонта серьезности как перспективы восприятия игры. Он также отмечает самодостаточность и самоценность игры и ее культурно-историческое предшествование серьезности. В игре существует

своя священная серьезность, и это относится не только к древним, но и к современным феноменам игры. «Игру делает игрой в полном смысле слова не вытекающая из нее соотнесенность с серьезным вовне, а только серьезность при самой игре. Тот, кто не принимает игру всерьез, портит ее. Способ бытия игры не допускает отношения играющего к ней как к предмету» [9, 148].

Сущность игры ускользнет от нас, считает Гадамер, если мы будем искать ее в субъекте игры – в игроке. Подлинным субъектом игры является сама игра. Игрок – лишь орудие и возможность реализации игры. Игра – это чистое действие, «совершение движения как такового». Понятие игры отвергает привычную нам субстанциальную логику и представляет собой чистую медиацию, функцию, опосредование. Отсюда и безличный характер глагола «играть» в различных языках, его универсальная применимость даже к ситуациям, которые носят совершенно неигровой характер

(Гадамер приводит пример из немецкого языка – *Bei-Spiel*, что означает «пример», но буквально – «при игре», «около игры»). Игрок растворяется в процессе Игры, отдается игре и не навязывает ей свои действия, а принимает ее правила. Он способен к бесконечному монотонному повторению одних и тех же действий, которые в других видах деятельности (например, в труде) быстро приводят к утомлению или скуке.

Гадамер переносит понимание игры в языковой план, и подобное перенесение становится своего рода нормой всех современных концепций игры. В этих концепциях понятие языка получает чрезвычайно расширительное толкование. Один из заключительных разделов основного труда Гадамера «Истина и метод» называется «Язык как опыт мира». И это не метафора, а буквальное понимание мира: «...в языке выражает себя сам мир. Языковой опыт мира «абсолютен». Он возвышается над относительностью всех наших бытийных полаганий.... Языковой характер нашего опыта мира предшествует всему, что мы познаем и высказываем в качестве сущего. Основополагающая связь между языком и миром не означает что мир становится предметом языка. Скорее то, что является предметом познания и высказывается, всегда уже окружено мировым горизонтом языка» [9, 520]. И поскольку язык понимается здесь как фундамент, или, как говорит Гадамер, «горизонт мира», то основной феномен этого мира – игра – есть игра языка. Человек не в состоянии «выпрыгнуть» из своего языкового опыта, который он выражает, овеществляет, опредмечивает в наиболее «человеческом» виде лишь в языке.

Концепция игры Дж.Деррида

Одну из современных концепций игры – известного французского философа Ж.Деррида – представляет Б.Г. Нуржанов в

статье «Мир как игра. Игра языка в концепции Деррида». «Если попытаться определить какие-то основные тенденции западной мысли XX в. в самом общем плане, то одну из них можно обозначить как движение к языку: почти все ведущие течения обнаруживают удивительное единодушие в понимании языка как приоритетной характеристики человеческой жизнедеятельности. Речь здесь идет не просто о том, что язык является *одной из* важнейших характеристик человеческого существа, а о том, что все есть язык, ничто человеческое не существует вне языка. Целый ряд ведущих философских концепций, таких как аналитическая философия, герменевтика, структурализм являются прямым порождением этой тенденции. Понимание культуры как сферы языковой деятельности человека характерно даже для таких «*нелингвистических*» концепций, как фрейдизм, феноменология, экзистенциализм... эту тенденцию можно назвать лингвистической революцией в современной западной мысли» [9, 3].

С учетом сказанного выше становится понятным стремление Гадамера, Хейзинги и других современных культурологов и философов связать игру с языком или даже просто свести игру к игре языка. По нашему мнению, все же игра не ограничивается сферой языка, она представляет собой конкретное *действие*, а лишь потом может быть выражена (но не обязательно) в языке. Игра – это телесная, а не только словесная практика; существует множество молчаливых игр, никак не обращающихся к языку и обходящихся лишь соблюдением определенных действий и движений.

Однако вернемся к концепции Ж. Деррида. Понятие игры Деррида ставит в контекст разрушения старого мира, переоценки устоявшихся ценностей, утраты смысла бытия западным человеком. Когда утрачивается старый смысл бытия, рушится старая логика смысла, то человек воспринимает это как крушение мира, всемирную катастрофу. Это состояние Деррида и определяет, как игру: «Пришествие письма есть пришествие игры; игра сегодня подчиняется лишь себе, стирая грань, опираясь на которую считалось возможным управлять циркуляцией знаков, вовлекая в себя все незыблемые означаемые, упраздняя все укрепления, все прибежища «не-игры», которые надзирали за полем языка» [10, 11]. Таким образом, для Дерриды игра образует универсальное культурное поле человека, вовлекая в него и превращая в игру все самые серьезные социальные и индивидуальные практики. Свое отличие в понимании игры от предшествующих метафизических концепций игры Деррида видит в следующем: до него мыслители рассматривали *игру в мире*, он же настаивает на понимании самого *мира как игры*. «Таким образом, нужно сначала осмыслить игру мира, прежде чем понять все формы игры в мире» [10, 12].

Понимание «игры в мире» предполагает уже данным, готовым этот мир со сложившейся структурой, где игра должна найти свое место в структуре мира. Понимание «мира как игры» выводит игру за пределы мира, делает ее условием творения самого мира, самой структуры мира.

Результаты, выводы

Мы можем подвести итог анализу феномена игры в современной культурологии и философии. Итак, что такое игра, каковы ее важнейшие характеристики? Как следует из предшествующего анализа, игра при всей схожести человеческих игр с животными является исходным условием культуры и существенно отличается от игр животных. Биологические основы игры являются лишь необходимой предпосылкой культурной игры. Игра начинается с разделения человеческого мира на повседневный, бытовой и воображаемый. В воображении, фантазии первобытный человек и ребенок с помощью игры компенсируют свою ограниченность, невозможность реального достижения желаемого. Причем, это разделение сам играющий не осознает, воображаемое для него часто обладает большей реальностью, чем реальное. Лишь значительно позднее, с возникновением «цивилизованных» обществ из повседневного и реального формируется понятие «серьезного», которое начинает все больше определять собой сущность игры. Смысл игры при этом претерпевает значительные изменения и искажается.

Игра полностью захватывает и увлекает играющего, заставляя его забывать о самых важных делах, заботах и даже о смерти. Полная поглощенность игрой – следующий важный признак игры. Игра характеризуется значительным напряжением и интенсивностью, она требует значительных усилий, энергии, а в азартной игре и состязании напряжение достигает высшей степени. Напряжение Игры определяется выигрышем – конечной целью игры для играющего. Игра приносит удовольствие, радость, наслаждение – чувства, которые в обыденной жизни человек испытывает значительно реже. Это чувство сродни или даже тождественно счастью. В несостязательных видах игра служит вдохновением, разрядкой, формой проведения свободного времени.

Всякая игра предполагает наличие определенных правил, это основное условие игры. Несоблюдение или нарушение правил ведет к разрушению игровой ситуации, делает невозможной игру. В этой «правильности» игры кроется ее культурообразующая сущность: принимающие и соблюдающие правила, участники игры образуют сообщество, союз, связанный общими правилами (но не интересами, как часто говорят). Человеческое общество формируется как сообщество объединенных одними правилами

общежития и изгоняющими из него или убивающими всякого, кто нарушает правила игры. Любое игровое сообщество гораздо терпимее относится к мошенникам, шулерам, плутам, чем к нарушителям правил, поскольку первые не нарушают правил открыто, тогда как вторые отказываются соблюдать правила изначально. Выполнение правил и составляет процесс игры.

Игра является способом утверждения и поддержания порядка. Эту функцию Хейзинга выделяет и подчеркивает особо. Мир игры устанавливает крошечный островок порядка в необозримом море хаоса. В таком понимании игра высвечивается в еще одной важной культуротворческой функции: она является древнейшим способом установления социального порядка. Все древнейшие мифы рассказывают историю сотворения мира одинаково; вначале был хаос, затем из него образовался первоначальный порядок. Игровая концепция культуры позволяет показать, что этот порядок создается не в процессе «серьезной» (например, трудовой) деятельности, а в процессе игры. Игра задает порядок и требует его бесконечного повторения в актах игры.

С развитием общества игра все больше приобретает сакральный характер и освящается. Сакральность и игра не исключают, а предполагают друг друга. Формой сакрализации игры является праздник. В празднике соединены воедино все элементы архаической игры. «Игра празднуется» или «праздник играется» значит одно и то же. «Если свести воедино все указанные характеристики игры – магическое созидание видимости игрового мира, замороженность игрового сообщества, идентификацию зрителей с игроками, самосозерцание человеческого бытия в игре как «зеркале жизни», до-рациональную осмысленность игры, ее символическую силу, парадигматическую функцию и освобождение времени ввиду обратимости всех решений в игре, игровое облегчение бытия и способность игры охватывать в себе все другие основные феномены человеческого существования, включая самое себя, то есть способность играть не только в труд, борьбу, любовь и смерть, но и в игру, – то раскроется праздничный характер игры как общий ее строй. Человек играет тогда, когда он празднует бытие» [8, 399].

Финк, как и Хейзинга, относит к феномену игры и искусство. И среди древнейших видов искусства он так же выделяет танец как одну из наиболее чистых игровых форм. Правда, в отличие от Хейзинги, он не уделяет танцу специального внимания, рассматривая его лишь в рамках праздничной культуры и отмечая, что «в праздничном хороводе переплетаются музыка и танец.... С музыкой и танцем смыкается мимический жест – все это на праздничном игрище, где сообщество празднующих преобразуется в сообщество созерцающих» [8, 400].

Наконец, игра, как это было видно из предшествующего анализа, тесно связана с танцем. Как отмечали некоторые из вышеприведенных авторов, игра и танец – это братья-близнецы, родственные феномены. Игра, конечно, значительно шире танца, форм игры значительно больше, чем танцевальных форм, но то, что танец имеет игровую природу и вырастает из одного и того же корня, что и игра является очевидным.

Литература:

1. S. Tleubayev, B. Tleubayeva, Y. Saparova, G. Shagitova, *Ethnocultural features of culture game elements» Mediterranean //Journal of Social Sciences – Rome-Italy. 2015. Vol.6. №1. February. – С.9-13.*
2. Платон. Законы. // Платон. Сочинения в 3-х т. Т.3. 4.2. – М.: Мысль, 1972. – 678 с.
3. С. Тлеубаев, Б. Тлеубаева, Г. Шагитова, А. Турдиева... Проблема эстетики игры в западной философии XVIII-XIX вв. // XCI International Research and Practice Conference «Cultural and historical heritage in the content of a modern outlook formation». Лондон (Великобритание), 2014. – С.31-37.
4. Спенсер Г. Основания психологии. Сочинения в 6-ти т. Т.4. – СПб. 1897. – 527 с.
5. Бюхнер Л. Происхождение народного хозяйства. // Бюхнер Л. Четыре очерка. – СПб., 1898. – 155 с.
6. Плеханов Г.В. Искусство и литература. – М., 1948. – 658 с.
7. Хейзинга Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. – М.: Прогресс-Академия, 1922. – 278 с.
8. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия. // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – 432 с.
9. Гадамер Х. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988. – 695 с.
10. Нуржанов Б.Г. Мир как игра. Игра языка в концепции Деррида. // EX LIBRIS. ИЗ КНИГ. Сборник философских статей. – Алматы: АдилетПресс, 1996. – 44 с.

References:

1. S. Tleubayev, B. Tleubayeva, Y. Saparova, G. Shagitova, *Ethnocultural features of culture game elements» Mediterranean //Journal of Social Sciences – Rome-Italy. 2015. Vol.6. №1. February. – S.9-13. (In Eng.)*
2. Platon. Zakony. // Platon. Sochineniia v 3-kh t. T.Z. 4.2. – М.: Mysl', 1972. – 678 s. (In Russ.)
3. S. Tleubaev, B. Tleubaeva, G. Shagitova, A. Turdieva... *Problema estetiki igry v zapadnoi filosofii XVIII-XIX vv. // XCI International Research and Practice Conference «Cultural and historical heritage in the content of a modern outlook formation». London (Velikobritanie), 2014. – S.31-37. (In Eng.)*
4. Spenser G. *Osnovaniia psikhologii. Sochineniia v 6-ti t. T.4. – SPb. 1897. – 527 s. (In Russ.)*
5. Biukhner L. *Proiskhozhdenie narodnogo khoziaistva. // Biukhner L. Chetyre ocherka. – SPb., 1898. – 155 s. (In Russ.)*
6. Plekhanov G.V. *Iskusstvo i literatura. – M., 1948. – 658 s. (In Russ.)*
7. Kheizinga I. *Nomo ludens. Opyt opredeleniia igrovogo elementa kul'tury. – M.: Progress-Akademiia, 1922. – 278 s. (In Russ.)*
8. Fink E. *Osnovnye fenomeny chelovecheskogo bytiia. // Problema cheloveka v zapadnoi filosofii. – M.: Progress, 1988. – 432 s. (In Russ.)*
9. Gadamer Kh. *Istina i metod. – M.: Progress, 1988. – 695 s. (In Russ.)*
10. Nurzhanov B.G. *Mir kak igra. Igra iazyka v kontseptsii Derrida. // EX LIBRIS. IZ KNIG. Sbornik filosofskikh statei. – Almaty: AdiletPress, 1996. – 44 s. (In Russ.)*

ҒТАХР 18.49.09

Т.О. Ізім¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

МЕМЛЕКЕТТІК “АЛТЫНАЙ” БИ АНСАМБЛІНІҢ ҚАЗАҚСТАН ХОРЕОГРАФИЯ ӨНЕРІНДЕГІ ОРНЫ

Аннотация

Бұл мақалада мемлекеттік “Алтынай” би ансамблінің Қазақстан хореография өнеріндегі орны және қазақ халық биін насихаттауға қосқан үлесі қарастырылған. “Алтынай” би ансамблінің шығармашылық бағыттағы ұрпақтан ұрпаққа жалғасып келе жатқан халық билерін жанғырту жолдары, қазақ халық биі өнерінің даму белестерінің өзіндік ерекшеліктері, сондай-ақ, ансамбльдің республика мәдениетіне тың құбылыс болып енуі зерттеледі.

Тірек сөздер: би ансамблі, хореография, өнер, халық биі, композиция, жанғырту жолдары, репертуар.

Т.О. Ізім¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

РОЛЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО АНСАМБЛЯ «АЛТЫНАЙ» В КАЗАХСТАНСКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация

В статье рассмотрена роль республиканского ансамбля «Алтынай», его роль и место в популяризации казахского народного танца в хореографическом искусстве Казахстана. В творческой деятельности ансамбля «Алтынай» показаны пути модернизации казахского народного танца, передающегося из поколения в поколение, а также особенности творческого развития ансамбля. Модернизация казахского народного танца позволила ансамблю «Алтынай» претендовать на особый статус в культуре Казахстана

Ключевые слова: ансамбль танца, хореография, искусство, народный танец, композиция, модернизация, репертуар.

Т.О. Izim¹

¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

ROLE OF THE STATE ENSEMBLE "ALTYNAY" IN CHOREOGRAPHIC ART OF KAZAKHSTAN

Annotation

The article considers the role of the national ensemble "Altynay", its role and place in the popularization of the Kazakh folk dance choreography in Kazakhstan. The creative activity of "Altynay" ensemble shows the path of modernization of the Kazakh folk dance, handed down from generation to generation, as well as features of the creative development of the ensemble. Kazakh folk dance ensemble modernization allowed "Altynay" to claim to special status in the culture of Kazakhstan

Keywords: *Dance Ensemble, choreography, art, folk dance, song, modernization, repertoire.*

Қазақстан кәсіби өнерінің дамуында алғашқы драма театрының, алғашқы музыкалық театрдың тағы да көптеген алғашқы өнер ұжымдарының ашылуының өзі үлкен құбылыс болғаны белгілі.

XX ғасырдың 70-80 жылдары елімізде халық шаруашылығының әр түрлі саласында, оған қоса мәдениет пен өнер саласындағы қол жеткізген ірі жетістіктерінің бірі ретінде хореография өнерінің кең құлаш жая бастаған кезеңі болатын.

1985 жылы Алматы облыстық атқару комитетінің қолдауымен, Облыстық мәдениет басқармасының қаулысымен республикада алғашқы кәсіби фольклорлық би ансамблінің құрылуы осы кезеңнің бір жаңалығы болды. 1985 жылы Алматы хореография училищесін бітірген түлектерден құрылған бұл ансамбльдің алдына қазақ халық биін насихаттау негізгі мақсат етіп қойылды.

“Бастау” атты хореографиялық композицияға “Сайыс”, “Бақсы ойыны”, “Жезтырнақ”, “Қылышпан” билері кірді. Әрі бұл билердің барлығы көне халық күйлеріне қойылды. Ел ішіндегі өнерді шығармашылықпен пайдалана отырып, халқымыздың көне мәдени мұраларын жаңғыртудан туған “Келіншек”, “Жар-жар”, “Қоштасу” билері нағыз салт-дәстүрлік билер болды. “Бақсы ойыны” биін сахналау көне дәуірдің көзі іспеттес қимыл-әрекеттерді елестету арқылы ансамбль репертуарын осындай ұлттық-халықтық шығармаларға бұруға негіз болды.

Халық арасында сақталып қалған көне билерді қалпына келтіріп, ансамбльдің репертуарына енгізуде Д. Әбіровтің “Ұтыс биі” мен О.Всеволодская-Голушкевичтің “Буын биінің” сахна төрінен орын алуы заңды құбылыс еді.

Халық биін насихаттауда барлық саналы өмірін сарп еткен белгілі балетмейстер И. Моисеев өз ансамблі туралы: «Ансамбльдің алғашқы бағдарламасы халық арасында қалыптасқан салт-сананы көрсетуге арналды десе болады. Біздің міндет сол халық арасында сақталған қарапайым билерді композициялық тұрғыдан жетілдіріп, би өрнектерінде кейбір қимылдарды күрделендіре түсу болды», - деген болатын [1, 130 б.]. «Алтынай» би ансамблінің шығармашылық бағыты да ұрпақтан ұрпаққа жалғасып келе жатқан көненің көзіндей болған азды-көпті қимылдарды жетілдіре отырып, уақыт талабына сай сахналау жолымен басталды. Фольклорлық мәліметтерге сүйене отырып, оны қайта өңдеп, ой елегінен өткізіп

халықтық-сахналық билерде көркем образдар жасады. Дегенмен, таза этнография сахналық өнердің барлық сұранысын қанағаттандыра алмайтынын да естен шығарған жоқ. Өнердің қандай да түрі болмасын дамуы жағынан алғанда фольклорлық, этнографиялық және халықтық өнер аясымен шектелуі мүмкін емес. Дәуір тынысына, өмір талабына ілесіп отыру, көрермен қауымның мәдени-эстетикалық талғамынан шығу өнер ұжымынан үлкен шығармашылық ізденістерді, көркемдік жинақылықты талап ететіні белгілі. Демек, сахна өнері халық өнерінің жалаң көшірмесі емес, ол өнер адамдарының шығармашылық бірлестігінен туындайтын ерекше өнер түрі. Сондықтан, әр бидің музыкасын тыңдап, талдаудан басталатын еңбек сахналық киім үлгісінің қандай болуы керектігін бекітумен тамамдалатын. Мұражайдағы түпнұсқасын сақтай отырып, киім үлгілерін бишінің денесіне шақ, қимыл-қозғалысы мен мінез-құлықтырына сай етіп арнайы тіккізіліп отырылды.

Сахнада орындалатын бидің астарын ашу, мағынасын жеткізу үшін қажетті компоненттермен қатар бишілерден көп ізденіс, мол тер төгуді қажет ететіні белгілі. Биші өзінің ғажайып қимылдары арқылы әрбір биін ерекше көріктендіріп, түрлендіріп тұрады. Бишінің мүлтіксіз жасаған көркем де мәнерлі қимылдары көрермен ойынан дәл шығып, көркемдік әлемімен ұласып жатуы қажет. Міне, осы жолда кәсіби сахнаға енді ғана шыққалы тұрған жастармен көп жұмыс істеу қажеттілігі негізгі мақсат болды.

Сахна дегеніңіз рентген сәулесіндей, талбойыңыздағы жасандылықты бірден әшкерелейді. Олай болса орындалатын көркем шығарманың мәні тек қимыл-қозғалыс емес, музыкаға байланысты туындайтын әрекет екенін ұғындыра жұмыс істеу де алға қойған мақсаттардың бірі болатын. Тыңнан жол салып қазақ халық би өнерін жаңаша өрбіту үшін репертуарын ешкім осы уақытқа дейін билей қоймаған билермен толықтырды. Қазақ би өнерінің осынша байлығы бар екенін білмей өскен ұрпақ үшін, оның сан түрлі ою-өрнегі мен қимыл-қозғалысының бай түрлерін көру, жас буын үшін жаңалық ашқандай көрінгені анық.

«Қазақтың ескі салты мен ойын жиындағы өлең сауықтың барлығы ән мен өлеңді аралас жүргізетін, сондықтан ел театры қалың елдің өмірімен шын жанасамын десе, ескінің суретін толық пішінді қылып құруға міндетті екені даусыз», - деген М. Әуезов [2]. Драма тарихын зерттеген Ә. Тәжібаев: «Драматургия халық поэзиясы мен салт жырлары және эпостан кірген драмалық элементтер ұлт театрына да ғажап негіз болған», - деп көрсеткен болатын [3]. Осы театр өнеріне қатысты айтылған «Жар-жар»,

«Қоштасу», «Беташар» сияқты халықтың салт-дәстүрлері ансамбль репертуарынан орын алу арқылы халық билерінің де керемет үлгілеріне айналды.

Би ансамблінің болмысы, оның шығармашылық еңбегі балетмейстерлердің өнерінің деңгейіне тікелей байланысты екені белгілі. Осыны түсінген филармония басшылары, еліміздің белгілі өнер қайраткерлері Ш. Жиенқұлованы, Д. Әбіровті шақырып ел мұрасына айналған билерін ансамбль репертуарына енгізу арқылы, жас өнер ұжымының сахналық шеберлігінің өсуіне ерекше ықпал етті.

Бүгінгі күні Ш.Жиенқұлованың осы ансамбльге арнап қойған, “Айжан қыз”, “Қазақ вальсі”, Ә.Ысмайловтың “Құсбегі-дауылпаз”, Д. Әбіровтің “Қоштасу”, “Алтынай”, “Балбырауын” О.Всеволодская-Голушкевичтің “Кербез би”, “Киіз басу” билері тек қана ансамбль репертуарында қалмай жер-жерде оқу бағдарламаларына енгізіліп жүр.

Бұл ансамбльдің үлкен өнер ұжымы санатына қосылуына аянбай еңбек еткен жанның бірі Мәскеу қаласындағы МХАТ-тың жанындағы К.С.Станиславский және В.И.Немирович-Данченко атындағы училищесінің (ЖОО) оқытушы-балетмейстері Ольга Всеволодовна Всеволодская-Голушкевич болды.

Бұрын-соңды мұндай батылдықымен сахнаға шықпаған билер өз тақырыбымен ерекшеленді. “Бақсы ойыны”, “Сайыс”, “Жезтырнақ”, “Алқақотан” билері алғашында өзіміздің балетмейстерлер тарапынан үлкен сынға алынып, қызу пікір талас туғызды. Олар осы билердің көркемдік-идеялық сырына үңілгені келмеді. Бұл билердің сюжеті фольклордың түп негізінен алынып сахналанғанын ескергеннен туған сын болды. Сырттан келген адамның осыншама кең ауқымды тақырыптар маңында көркем шығарма жасауы да Қазақстан балетмейстерлеріне онша ұнай қоймағаны да белгілі.

Қазақстан хореография өнерін зерттеуші Г.Жұмасейітова: “Балет спектаклінің либреттосын жазғанда би арқылы іске асатын сюжеті, драматургиялық әрекеті болуы керектігі есте ұсталуы міндетті”,—деп көрсетті [4]. Бұл ойдың халықтық-сахналық би қойылымдарына да қатысы бары белгілі. Сондықтан қандай да бір би қойылмасын әуелі оның сюжетін табу керек. Ал, жоғарыда аталған билердің сюжеті анық та айқын болатын. “Бастау” хореографиялық композициясындағы билердің сюжеттік негізін тастағы суреттер мен аңыздар құрады.

“Алтынай” би ансамблінің алдына қойған мақсаты да ертедегі билерді қалпына келтіріп, бүгінгі күннің сұранысына, талабына сай көркемдік шығарма деңгейіне көтеру болды. Тырнақтап жинаған әр қимылды өз орнында пайдаланғанда ғана халыққа жақын билер туатынын жақсы түсінген О.В.Всеволодская-Голушкевич қазақ халқының әдет-ғұрпын, салт-санасын, тарихын өте мұқият зерттей жүріп осы композицияны қойды. Композициядағы “Сайыс”, “Қылышпан” билері аты айтып тұрғандай біріншісінде екі жігіттің сайысын көрсетсе, екінші биде қылышын сермей жауға шапқан қыпшақ қызын суреттейді.

Халықтың көркемдік ойының эстетикалық көзқарасымен тығыз байланыста болуы табиғи құбылыс. Сондықтан да қазақ халқы ар-намысты, ізгілікті, ерлік пен адамгершілік қасиеттерді өмірінің негізі деп білген. Міне, осы “Сайыс” биінде жігіттік намысты қорғайтын жігерлілік, осы жолда қыз үшін айқасқа түсе алатын батылдық сипат береді.

Қазақ халқының батырлық жырларымен таныс адам, әйелдер мен қыздардың да ерлермен бірдей қолына қару ұстап, өз жұртын сыртқы жаулардан қорғағанын білетін болар. Халық жырлары мен аңыздарында тек қыздардың сұлулығы, ақылдылығы, жарға адалдығы ғана қастерленіп қоймайды, олардың батырлығы мен батылдығы да жоғары бағаланған.

Осы тақырыптағы “Қылышпан” биіндегі қыпшақ қызы жыр-дастандардан алынып жинақталған образ. Елін шапқыншы жаудан қорғайтын жауынгер батыр қыздың биі - көрерменін сендіретін шапшаң-шалт қимылды әсем бейнелі би дәрежесіне көтерілді.

Осы қойылымдар арқылы би өнерінің қимыл поэзиясы деңгейіне көтерілгенін көреміз. Бәрінен бұрын көрерменді тәнті еткен осы күрделі билердің әсемдігі – сюжет барысындағы психологиялық иірімдері, бидің әрбір элементінің белгілі бір мағынаға бағындырылуы. Балетмейстер мен бишілер осы образдарды сәтті шығара білген. Өнердің эстетикалық күші, би құдыреті дегеннің не екенін көрермен дәл осы сәтте өзгеше би қойылымдарын тамашалай отырып қапысыз түсінері хақ.

“Бақсы ойыны” биі – кеш мезгілінде от маңында жиналған бақсылардың қимыл әрекетін суреттейді. Бұл би өзінің ырғақтық күрделілігімен ерекшеленді. Ішкі тылсым күштің психологиялық шарықтауы музыкалық ырғақпен үндестік тауып шапшаңдығы үдеген сайын, қимылдар да қысқа әрі тез орындалады. Қимыл ширап шапшаңдаған сайын көрерменнің санасында бақсылардың нағыз экстаз күйіне енгені елестейді. Бидің аяғында шыр көбелек айналып келіп, бүкіл денесімен созыла қос қолын жоғары көтеріп,

кепшікті асатаяқпен бір соғып етпетінен құлайды. Осы бидің музыкалық сүйемелдеуіне бақсы сарындары алынды.

Әр халықтың би өнері оның өзге рухани қазыналарымен тығыз байланыста дамиды. Түпсіз қиялмен көкіректегі арман сонау алыс замандарда-ақ неше түрлі ғажайып ертегілер мен аңыздарды дүниеге әкелген. Ертегілерден біз халықтың болашақтан күткен үміті мен мақсатын аңғарамыз, қарапайым адамның күшіне сенген ізгі арманын көреміз. Олар талай ұрпақты батырлыққа, табиғаттың дүлей күштерінің алдында тізе бүкпеуге баулиды.

Композициядағы “Жезтырнақ” биі халық арасында жүрген аңызға сүйеніп қойылған. Белгілі ғалым С.Қасқабасов өзінің “Қазақтың халық прозасы” атты еңбегінде Ш.Уәлихановтың мына бір ойын келтіреді: “...жезтырнақ туралы хикая тек қазақ фольклорында ғана бар”, – делінген [5]. Міне, тек қазақ халқына ғана тән осы образ сахнаға би түрінде шықты. Әлдекімнің жезтырнаққа айналдырып жіберген сұлу қыз образы сомдалды.

Қазақ халқының ұғымындағы жезтырнақ адамның еркінен тыс дүлей күштердің арбауымен қорқынышты кейіпке түскен жап-жас сұлу қыз. Жезтырнақтарын сақылдатып, шашын жайып жіберген адам кейпіндегі бейне бір жағынан жауыздығын жария етсе, бір жағынан жақсылық ауылына енді қайта орала алмайтынын ойлап, өкінгендей.

Дегенмен, көңілдегі көрікті ойды әсерлі де әдемі қимыл-қозғалыс арқылы нанымды сөйлете білу кез-келген адамның қолынан келе бермейді. Кішкене ғана көрініс арқылы осы «Жезтырнақ» не болмаса «Сайыс» биіндегі жігіттер мен қыздар образдарын жасауда бишілердің көп тер төккені сөзсіз.

Шығармашылық процесте, би образдарын жасауда адамзаттың қиялы ғана негізгі күш болып келеді. Биші бидегі поэтикалық образдарды сомдау барысында шығармашылық қиялын өзінің сезімі арқылы жеткізеді. Осындай қиял болмаған жерде көркем өнер де туындамасы хақ. Бұл жөнінде өнер психологиясын зерттеуші Л.С.Выготский: “Өнер тек сезімнен туындамайды, ол шығармашылық бар жерде ғана туындайды”, – деген [6]. Олай болса, қиял – көркемдік құрал ретінде қызмет атқарғанын алуан түрлі өнер туындыларынан көреміз.

Мемлекеттік “Алтынай” би ансамблі ел ішіне халық биін насихаттап таратуда “Сайыс”, “Жезтырнақ”, “Бақсы ойыны”, “Алқакотан” тәрізді иірім-нақышы, ұлттық сипаты, бояу-бедері мол билермен қатар тұрмыс, салт-дәстүрлер тағылымына сай “Келіншек”, “Қоштасу”, “Құсбегі-дауылпаз” тәрізді билердің

көркемөнер ұжымдарының репертуарларында нық орын алуына ықпал етті.

Сахна өнері белестерінің даму деңгейі әртүрлі жағдайға байланысты болатыны баршаға аян. Әр кезеңдегі бағдарламалардың идеялық-көркемдік мазмұны мен тақырыбы биші мен балетмейстер өнерін репертуарға тікелей тәуелді ететіні белгілі. Осы тұрғыдан алғанда қазақ халық биі өнерінің даму белестерінің өзіндік ерекшеліктері бар екеніне көз жеткіздік. Ендігі міндет осындай қол жеткен табысты баянды ету қажеттігін түсініп білген жөн.

Ансамбль би өнерімізде ұлттық бастаулардың көзін ашып, қайта қалыптастыруда, тың ізденістер арқылы заңды эволюциялық өсу жолында өзіндік көркем сипатымен, өз шығармашылығымен Қазақстанның хореография өнеріне үлкен үлес қосты. 1970 жылдардан бастау алған фольклорлық өнердің дамуында, соның ішінде, би өнерінің ежелгі түрлерін қайта жаңғыртып сахнаға шығаруда “Алтынай” ансамблі республика мәдениетіне тың құбылыс болып енді.

XX ғасырдың 30 жылдары сахналық арнасы басталған би өнері, біраз тәжірибе жинақтаған және өзіндік дәстүрін қалыптастырған “Алтынай” ансамблінің шығармашылығының арқасында жаңа белеске көтерілді.

Әдебиеттер:

1. Луцкая Е. Жизнь в танце. – Москва, 1968. – 130 с.
2. Әуезов М. Шығармалар жинағы. Т.11. – Алматы: Жазушы, 1969.
3. Қазақ театрының тарихы. Т.1. – Алматы: Ғылым, 1975.
4. Жумасейтова Г. Страницы Казахского балета. – Астана: Елорда, 2001.
5. Қасқабасов С. Қазақтың халық прозасы. Алматы: Ғылым, 1984.
6. Выгодский Л. Психология искусства. – Москва: Искусство, 1987.

References:

1. Lutskaia E. *Zhizn' v tantse*. Moskva, 1968, 130 s. (In Russ.)
2. Auevov M. *Shygharmalar zhinaghy*. T.11. Almaty: Zhazushy, 1969 zh. (In Qazaq.)
3. *Qazaq teatrynyng tarikhy t.1*. Almaty: Ghylym, 1975 zh. (In Qazaq.)
4. Zhumaseitova G. *Stranitsy Kazakhskogo baleta*. Astana: Elorda, 2001 g. (In Russ.)
5. Qasqabasov S. *Qazkhatyn khalykh prozasy*. Almaty: Ghylym, 1984 zh. (In Qazaq.)
6. Vygodskii L. *Psikhologiya iskusstva*. Moskva: Iskusstvo, 1987 g. (In Russ.)

IRSTI 18.45.01

L. Chkhartishvili¹

¹Modern Georgian Theatre Research Center of Ilia State University
(Tbilisi, Georgia)

**GEOGRAPHY OF "KING LEAR" (BY THE EXAMPLE
OF CREATIVE WORKS OF PETER BROOK,
GIORGIO STREHLER AND ROBERT STURUA)**

Annotation

During the study of the geographical area and signs of "King Lear" we have used proven methods of scientific research, and we have found that there is apparent harmony and logical connections between these performances. First of all, the first one from the first three performances was realized in the outermost north-west Europe (the UK, Stratford-upon-Avon): the second one – in the middle of Europe (Italy, Milan); and the third one – in the outermost south-east of Europe (Georgia, Tbilisi).

Keywords: Shakespeare; interpretation on the world stage; Piter Brook; Giorgio Strehler, Robert Sturua.

Л. Чхартушвили¹

¹Илья мемлекеттік университеті, Қазіргі заманғы Грузиялық Театр ғылыми-зерттеу орталығы
(Тбилиси, Грузия)

**"КОРОЛЬ ЛИР" ҚОЙЫЛЫМЫНЫҢ КЕҢІСТІГІ (ПИТЕР БРУКА,
СТРЕЛЕР ЖӘНЕ РОБЕРТУ СТУРУА ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ
ЖҰМЫСТАРЫ МЫСАЛЫНДА)**

Аннотация

Шекспирдің «Король Лир» шығармасының қойылымын зерттеу, оның географиялық кеңістігін салыстыру барысында ғылыми зерттеудің қалыптасқан әдістеріне сүйенуді талап етті, нәтижесінде қойылымдар арасындағы логикалық байланыс пен үйлесімділікке куә болдық. Еуропаның ең шалғай солтүстігінде (Ұлыбритания, Стратфорд-на-Эйвоне), екінші – орталық Еуропада (Италия, Милан), үшіншісі – шалғай оңтүстік-шығыс Еуропадағы (Тбилиси, Грузия) үш қойылымды автор басты назарға алған.

Тірек сөздер: Шекспир, әлемдік аренадағы интерпретация, Питер Брук, Джорджо Стрелер, Роберт Стурва.

Л. Чхартушвили¹

¹Современный Грузинский Театральный Исследовательский Центр
Илийского Государственного Университета
(Тбилиси, Грузия)

**ГЕОГРАФИЯ "КОРОЛЯ ЛИР" (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСКИХ РАБОТ
ПИТЕРА БРУКА, СТРЕЛЕР И РОБЕРТУ СТУРУА)**

Аннотация

Исследование постановок произведения Шекспира "Король Лир" в соотнесении с их географическим ареалом обязало обратиться к устоявшимся

методам научных исследований, в результате чего мы обнаружили очевидную гармонию и логическую связь между этими выступлениями. В центре внимания автора находятся первое из трех выступлений, которое прошло в самом удаленном месте северозападной Европы (Великобритания, Стратфорд-на-Эйвоне); второе – в центре Европы (Италия, Милан); а третье – на крайнем юго-востоке Европы (Грузия, Тбилиси).

Ключевые слова: Шекспир, интерпретация на мировой арене, Питер Брук, Джорджио Стрелер, Роберт Стуруа.

The scenic interpretation of Shakespeare's plays has been studied by scientists of humanitarian field yet since the XVII – XVIII centuries. The research of the Georgian stage Shakesperiana starts at the beginning of the XX century. However, considerable researches have not been carried out until the 70's of the XX century. During this period, publication of a series of scientific articles "Georgian Shakesperiana" began, that was aimed at the study of Shakespeare's creative work from different angles.

In the 80's of the XX century considerable researches were conducted by theater critic Paola Urushadze. Her book "Shakespeare and the Georgian Theatre" (in Georgian and Russian languages), which is a collection of articles published at different times, greatly helps researchers interested in problems of scenic interpretation of Shakespeare's plays. Georgian theater science avoided complex study of this problem in the context of the world theater processes. Because of this the researchers have a feeling of dissatisfaction. The situation is complicated by the fact that most of the scientific literature is published in the Soviet era, so the influence of Soviet ideology is obvious. The socio-political context in relation to the artistic phenomenon, as well as the international context of local events is lost in existing works published in small amounts.

"King Lear" by its theme and acuteness of problems is just as relevant today for the general public. The range of issues is global and it has no borders. It is also important that at any time and in any space "King Lear", as well as other plays of Shakespeare, does not lose its relevance. Consequently, the theater, as the most modern art, can not avoid this dramaturgic material. This is confirmed by the fact that in the recent years this play is often staged around the world.

The relevance of the studied problem stems from the dramaturgic primary source itself. "King Lear" covers the problems that have always worried and will worry any society. Dramatic texts were perceived differently in different eras by those who revived the play on stage. And the ones, who will implement the scenic interpretation of Shakespeare's "King Lear" in the future, will show it in different perspective. Despite

the different artistic levels of the majority of the productions of the play, they reveal a breath of the epoch, its main characteristics and ideology of the society of the time.

The scientific assessment, review and reassessment of the creative processes are still on the agenda in the post-Soviet space. Reassessment process started in various fields studying art, as well in the post-Soviet Georgian theater. This research also is an attempt to make a contribution to this cause.

The primary sources of the dissertation are specific performances, video-records of which are protected in the centers of culture and art. Among them, the video center of the Shota Rustaveli Theatre and Film University, audio-video funds of the National Library of the Parliament of Georgia, the Rustaveli Theatre museum. Among the different types of scientific sources there are also available: funds of directors' manuscripts, rehearsal recordings and diaries stored in archives and museums, which are significant sources during the study of the issue. Phono (audio)-video archives (interviews, topics, reports) are used as well. These types of sources contain important nuances and often suggest a way of solution of the problems better than scientific literature do.

The research process was complicated by the fact that to date there is no systematic, fundamental researches on scenic interpretations of "King Lear" in Georgian and European theaters, despite the fact that Robert Sturua's "King Lear" is part of the dissertation of some Georgian scholars.

As for the performances of Peter Brook and Giorgio Strehler, unfortunately, the Georgian theater science was not interested in the well-known works of the directors recognized in Europe, which played a certain role in their creative work. Moreover, the performances carried out by them have made significant contributions to the new understanding of scenic interpretation of Shakespeare's play. Unfortunately, the scientific literature is almost unavailable in Georgian language (with the exception of Georgian edition of Peter Brook's "The Empty Space"). Most of the sources and scientific literature is available in Russian (40 per cent) and English (60 per cent) languages.

A significant part of the scientific literature was worked out during the research. This thesis is based on the following documents: full video records of performances; rehearsal diaries; funds of personal manuscripts (stored in the museum collections of the Piccolo Teatro, the Globe Theatre); researches conducted until today, dissertations, articles

and publications; interviews with the directors of the performances that we investigate.

During the research I use modern methods approbated in social and humanitarian sciences: qualitative method (common, continuous, logical development of creative processes related to the interpretation of Shakespeare in the XX century); quantitative method (survey, social experiments); method of statistical analysis (to strengthen the hypotheses raised in the thesis and to draw conclusions); The method of content analysis (the choice of this method is determined by systematic, objective and quantitative character of this method, which excludes the personal attitude of the researcher to the issue); method of cultivation analysis (distinguishing the leader authors and analysis of their works based on the results of statistical surveys).

During the study of the geographical area and signs of “King Lear” we have used proven methods of scientific research, and we have found that there is apparent harmony and logical connections between these performances. First of all, the first one from the first three performances was realized in the outermost north-west Europe (the UK, Stratford-upon-Avon): the second one – in the middle of Europe (Italy, Milan); and the third one – in the outermost south-east of Europe (Georgia, Tbilisi).

If we look at the map of the European continent, we can see that Stratford-upon-Avon (one of the ancient cities in the UK), is at a distance of 81 kilometers from London. Accordingly, it is considered to be in the region of London and is considered at the same longitude and latitude, as the capital of Great Britain. Stratford-upon-Avon is located at a longitude of 51°; Giorgio Strehler staged “King Lear” in the Italian city of Milan, at a distance of 477 km from the capital. Milan is located at a longitude of 45°; As for Tbilisi, it is located at a longitude of 41°. If we compare these figures (51-45-41), we would be able to see some kind of mathematical regularity in the intervals. The interval between these three data are five units, and between the first and the last – 10 units.

As for the distance between these places: Distance from Stratford-upon-Avon to Milan is 1,020 km; from Milan to Tbilisi – 2876 km, while the distance between the first and last places is 3553 km. If we draw a diagram of the distance, intervals between them easily fits every thousandth kilometer.

The diagram clearly shows that the locations of the performances of “King Lear” are separated from each other not only by ten-year, but by thousand-kilometer intervals. While distance between Stratford-upon-Avon and Milan 1,020 km, distance between Milan and Tbilisi is 2876 km, almost twice as much as between Stratford and Milan. If counting

the distance we take an interval of 4000 km, we get one so-called irregularity.

If we approach the issue according to this logic, it will turn out that the performance of Robert Sturua is more distant from the performances of Brook and Strehler than the performances of Brook and Strehler are distant from each other. In fact, from the point of view of theatre science, the interpretation of "King Lear" by Robert Sturua is more distant from the performances of Brook and Strehler not only in terms of the director's concept, but also in terms of scenography and artistic solution, as well as musical setting and choreography.

The analysis showed that the evolution of progressive ideas in the world is observed from the west to the east. The significant searches of new interpretations of Shakespeare are observed in the extreme western point of Europe (Peter Brook's searches). Then it moves to the middle of Europe (Giorgio Strehler's experiments). And the searches of the XX century in Eastern Europe are summarized by the performance of Robert Sturua.

The theatrical searches of Brook since the 40's of the XX century, with its innovative productions made a revolution. His experiments on the British theater stage completely changed the style of theater, from rhetoric to action, and as a result, using the phrase of critic Michael Costo, Brook made Shakespeare our contemporary.

Brook's "King Lear" as if legitimized a tradition of new way of reading Shakespeare. Theater critics consider the performance as the peak of the British theater of the 60's of the XX century. At the same time, it is given the function of a program performance.

The explication of Giorgio Strehler for the production of "King Lear" will be subject of consideration for directors of different generations for a long time. Strehler's feeling of space in "King Lear" is the same as the idea of scenic realization.

For Strehler the sharp contrast between the characters was important, that was expressed in the decision of stage space, musical line and principles of lighting. He continued his searches in this direction in the following performances, which were well used in "The Cherry Orchard" by Anton Chekhov staged in 1974.

In Georgian theatre of the second half of the XIX century and the early XX century several stage version of "King Lear" were created. Kote Kipiani was the first one who revived Lear on Georgian stage. And after three decades Valerian Gunia enlivened the artistic image of Lear.

Quite naturally, the unrealized interpretations of Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli still arouse interest. Obviously, they had their own, and, above all, creative approach to “King Lear”.

The scenographic solution of the play by these two great directors is very important. Although “King Lear” practically was not realized in the 20’s of the XX century, but understanding of the two great directors is of particular importance for us, as a significant artistic phenomenon in the scenic history of “King Lear” and a path that leads to future searches of Georgian scenic Shakesperiana in the 60’s – 80’s of the XX century.

In the 40’s of the XX century, when actors took upon themselves the function of a director in Georgian theater, they had a great influence on directors. It was necessary to urgently update theatrical forms. Critical situation was created in the theatre and it was necessary to fight for urgent improvement.

From the second half of the XX century some kind of revaluation of the tragedy became necessary. The searches, which began in the 20’s, and have been suppressed under the ideological and physical press of the Soviet government dictate, was relaunched in the 60’s. It was Tumanishvili who first tried modernization of Shakespeare in Georgian Soviet reality. He refused to read Shakespeare’s plays in a traditional manner and rejected repeatedly approved methodology. First productions of Shakespeare on the stage by Tumanishvili were the first attempts of modernization on the Georgian stage.

The success of Sturua’s “King Lear” in 1987 had its historical, social and political background. It did not appear on a dry ground. He himself prepared this ground by his performances along with the socio-political background. In Robert Sturua’s “King Lear” a certain stages of the formation of his theatrical language have been already completed.

Statistical study of scenic interpretation of “King Lear” in Georgian theater shows that, despite the complexity of the dramaturgic structure, from Shakespeare’s plays “King Lear” is realized on the Georgian stage most often after “Hamlet”. Production of “King Lear” is associated with the period of the Georgian theater, when the leading position in the theater is kept by an actor. At the same time, the desire to stage the play appeared more in actors than 7 directors. From the existing eleven performances the initiative of their staging belongs only to the three directors. Production of “King Lear” coincides with the most of significant phases in the history of the Georgian theater. From the seven periods the play was not realized in only two of them. This indicates to the fact that over the past two centuries Georgian theatre considers Shakespeare’s “King Lear” as an important and topical piece

of work. The research revealed the fact that the the authors devote much more time to staging "King Lear" than to other plays by Shakespeare and other authors. According to the study, "King Lear" is staged in every twenty-year interval in the history of Georgian professional theater.

„King Lear“, one of the most complex mysterious dramaturgic structures, still remains a stumbling block for the world theater directors of the XXI century, as, despite the fact that in the twentieth century Shakespeare has been many times read in an original way, it still leaves a feeling of dissatisfaction, unattainability and inexhaustibility.

Literature:

1. Alpers, Paul J., „*King Lear* “and the Theory of the „*Sight Pattern* “in Reuben A. Brower and Richard Poirier eds. In *Defense of Reading. A Reader's Approach to Literary Criticism*, New York, Dutton & Co; **1963**.
2. Bennett, Susan. "Godard and Lear: Trashing the Can(n)on." *Theatre Survey* 39, no. 1. **1998**.
3. Bradley, Lynne, *Adapting „King Lear “for the Stage*, Burlington, VT: Ashgate, **2010**.
4. Bratton, J. S., editor, „*King Lear* “, Bristol: Bristol Classical Press, **1987**.
5. Brown, John Russell, editor. „*King Lear* “, New York and London: Applause, **1996**.
6. Champion, Larry S., „*King Lear* “: *An Annotated Bibliography*, 2 vols., New York: Garland, **1980**. Cox, Brian. *The "King Lear "Diaries: The Story of the Royal National Theatre's Productions of Shakespeare's "Richard III" and „King Lear* “London: Methuen, **1992**.
7. Gussow M., *Theatre On the Edge*. New York: Applause Books., **1998**.
8. Halio, Jay L. "Staging *King Lear* 1.1 and 5.3." in *Shakespeare Illuminations: Essays in Honor of Marvin Rosenberg*, 102-9. Jay Halio & Hugh Richmond, editors Newark: University of Delaware Press, **1998**.
9. Halio., Jay L., „*King Lear* “: *A Guide to the Play*. Westport and London: Greenwood, **2001**.
10. Holmberg A. *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge: Cambridge UP., **1996**.
11. Hunt A., Reeves G. Peter Brook. Cambridge; New York: Cambridge UP, **1995**.
12. Johnson Samuel., „*Notes on „King Lear* “from his edition of 1765.
13. Kelly Philippa., *Performing Australian Identity: Gendering „King Lear”*., *Theatre Journal*, Vol. 57, No. 2 (**May, 2005**).

МРНТИ 18.45.01

С. Кабдиева¹

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

ШЕКСПИР НА СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНЕ ЕВРАЗИИ

Аннотация

В статье рассматривается художественное своеобразие постановок пьес Шекспира на сцене театров Евразии. Выявляются закономерности и особенности сценических интерпретаций «Гамлета», «Макбета», «Короля Лира», «Тита Андроника» в казахском, кыргызском, тувинском и якутском театрах.

Ключевые слова: театр, Шекспир, репертуар, спектакль, национальный театр, искусство.

С. Кабдиева¹

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

ЕУРАЗИЯНЫҢ ЗАМАНАУИ САХНАСЫНДАҒЫ ШЕКСПИР

Аннотация

Еуразия театрлары сахнасындағы Шекспир пьесалары бойынша қойылған спектакльдердің көркемдік ерекшеліктері қарастырылады. Қазақ, қырғыз, тува және якут театрларындағы «Гамлет», «Макбет», «Король Лир», «Тит Андроник» пьесаларының сахналық интерпретацияларындағы заңдылықтар мен ерекшеліктер анықталады.

Тірек сөздер: театр, Шекспир, репертуар, қойылым, ұлттық театр, өнер.

S. Kabdieva¹

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

SHAKESPEARE IN THE MODERN STAGE OF EURASIA

Annotation

The artistic peculiarities of Shakespeare's productions in the theatres of Eurasia are studied. The principles and specific features of stage interpretations of "Hamlet" and "Macbeth", "King Lear" and "Titus Andronicus" in Kazakh, Kyrgyz, Tuvin and Yakut languages are identified.

Keywords: theater, Sheksir, repertoire, performance, National Theatre, Art.

Театр евразийского пространства характеризуется взаимодействием сценических культур Востока и Запада. Обращение к творчеству Шекспира позволяет выявить особенности развития данного процесса.

Постановки драматургии великого английского автора всегда занимали важное место в истории становления рассматриваемых театров. На первых этапах работа над этими спектаклями по сути являла собой процесс формирования профессионального актерского мастерства в русле реалистического психологического театра.

На этом пути у каждого национального театра имелись выдающиеся актерские работы из шекспировского репертуара, вошедшие в историю как достижения сценического искусства, несмотря на то, что его специфика – сиюминутность и быстротечность, «принципиальная текучесть и принципиальная нефиксируемость искусства театра» [1]. Режиссура не отличалась особенной оригинальностью интерпретации, но стилистически спектакли были достаточно разнообразны: на разных этапах им были присущи историзм, героический романтизм, политическая актуальность, философское прочтение.

В условиях глобализации неизбежно активное взаимовлияние разных сценических культур. Оно привело к трансформации театральной лексики. Смещение жанров, стилей, пластического и визуального театра повлекло за собой обновление театрального языка в национальных театрах.

На протяжении двадцатого века, развивавшегося под знаком театра режиссуры, проблема интерпретации претерпела ряд изменений. Например, трагедия Шекспира «Макбет» привлекла внимание режиссера Кызылординского областного казахского музыкально-драматического театра им. Н.Бекежанова Х.Амир-Темира возможностью раскрыть трагическую историю падения доблестного воина в результате искушения властью, передать масштаб духовного крушения личности, поэтику театральной образности Шекспира, полной философии и движения мысли, острое ощущение трагизма.

По замыслу художника С.Пирмаханова суперзанавес окрашен в багровый цвет. На нем изображены меч и клубок с короной внутри. Казалось, стоит только потянуть за нить, и перед зрителем развернется мрачная кровавая трагедия непомерного стремления к власти, «история жестокости и вероломства».

В черном пространстве сцены на длинных ремнях подвешены бревна. Почти каждый, кто проходил мимо, задевал или намеренно толкал их, и они продолжали раскачиваться по инерции, олицетворяя собой неустойчивость мира. В середине сцены по диагонали был вытянут помост, по которому проходило основное движение главных героев. По ходу спектакля в глубине сцены появлялись на сетчатой ткани изображения арок сумрачного замка.

Спектакль начинался сценами битвы, с дымом, военным кличем, ведьмами. В первом выходе Макбета весь его облик, голос,

пластика свидетельствовали о том, что перед зрителями, прежде всего, воин. В исполнении Б. Темирбекова главный герой не амбициозный и честолюбивый полководец, а солдат, несущий обыденную службу. Под стать ему леди Макбет в исполнении З. Толеповой – не расчетливая, волевая, поглощенная стремлением к власти героиня, а запутавшаяся в своих желаниях женщина. В этих героях режиссеру важны были, прежде всего, человеческие реакции. Назначением на главные роли молодых артистов режиссер пытался дать постановке импульс свежих сил и чувств.

«Макбет» продемонстрировал, что творческий тандем режиссера Х.Амир-Темира и художника С.Пирмаханова отличается тщательной работой над художественным образом спектакля. В постановке трагедии Шекспира главенствующим стал образ «ночи, в которой зарезан сон». Исследуя механизм борьбы за власть, режиссер показал, как герои трагедии дошли до предела и преступили черту, «нарушив мир в себе и порядок в мире».

В казахском театре начала двадцать первого века трагедии Шекспира оказались материалом для постмодернистских опытов. В разных городах страны один за другим появились постановки «Гамлета», «Короля Лира», «Отелло», «Макбета». Наиболее показательным в этом плане стал спектакль режиссера Ю.Ханинга-Бекназар «Гамлет» в Казахском академическом театре драмы им.М.Ауэзова.

Под громкую этническую музыку с завораживающими, обволакивающими звуками горлового пения (словно это - звучание самой вечности) в клубах дыма из-под сцены, как из преисподней, поднималась платформа, на которой театрально расположились главные действующие лица. Этот прием задавал тон действию спектакля. Платформы на сцене периодически поднимались на разную высоту и опускались, напоминая то подмости, то эшафот, то арену. Первое же появление основных персонажей трагедии было открыто демонстрационным образом: зрителю экспонировалась презентационность происходящего.

Художник Е.Туяков решил игровое пространство как запустелый замок с подтеками на стенах. Декорации и костюмы условны, без конкретизации времени и места действия. Все персонажи одеты в разностильную современную одежду.

Рослый Гамлет (А.Сатыбалды) в черном свитере, кожаном жилете, камуфляжных штанах, в военных ботинках, освещал лицо фонариком и сразу же задавал главный вопрос пьесы: «Быть или не быть?» Это – первая фраза спектакля. Фраза в течение всего действия будет неоднократно повторяться разными персонажами на разных языках: казахском, английском, русском, поначалу предполагая многовариантность значений, затем дробя целостность

концепта, в конце концов, девальвируя смысл сущностной дилеммы.

Участников действия на сцене связывали, прежде всего, прагматические интересы. Самоуверенный и деловитый демагог Клавдий (Т.Аралбай) чувствовал себя хозяином королевства, то отдавая приказы, то играя в гольф. Под стать ему была и Гертруда (К.Тлеуова), которую больше беспокоил собственный статус, чем сын.

Каждый выход королевской четы под торжественные звуки фанфар был помпезным и церемонным. Перед зрителем раскрывался мир, в котором главный принцип – все напоказ. Не случайно большая часть спектакля посвящалась актерам: монолог Актера, его диалоги с Гамлетом, сцена «мышеловки» занимали значительное место в постановке. Выход Актера (Р.Сенкебаев), одетого во все белое, был обставлен особыми почестями. Здесь в почете те, кто на виду. Его приезд очень важен для Гамлета, который и сам участвовал в спектакле перед королевской четой.

Сцены Гамлета с матерью, Офелией, Клавдием характеризуют мир, где во всем ощущалось отсутствие любви: во взаимоотношениях Гертруды и Гамлета (к сыну она обращалась беспристрастно, равнодушно); в неуравновешенном отношении неврастеничного Гамлета к Офелии: он то кричал на нее, резко отталкивая, то почти душил в объятиях.

Постановщик ограничил возможности актеров раскрыть линию Гамлет – Офелия (Н.Жекенова) через драматические переживания. Он перенес акцент на пластические партии. Физические движения преобладали над чувствами. У каждого из них – у Гамлета и Офелии – в постановке было свое хореографическое соло, которое предполагало условное, а не психологическое существование. Слова здесь – «лишь узоры на канве движений» [2].

В спектакле был показан мир притворства, где все подслушивают, подглядывают: Клавдий вместе с Полонием (С.Мерекеулы) следят за Гамлетом; Офелия, как провинившаяся школьница, докладывает о каждом своем шаге отцу. Вопреки тексту Шекспира в этой Дании важно не то, что есть на самом деле, а то, что кажется. Перед зрителем – зеркало жизни общества, в котором каждый пытается себя выдать за того, кем не является.

Режиссер использовал большое количество приемов. Ключки для гольфа Клавдия и Гертруды сменялись фонариками, с которыми бродили в темноте персонажи в поисках праведного пути. Крестообразно распластанный на полу Гамлет в следующей сцене поднимал над собой Офелию, как крест. Гертруда погибала не от яда, а от случайного удара шпагой Лаэрта, когда вмешалась в поединок. Клавдий был задушен собственным шарфом, концы

которого в разные стороны тянули Лаэрт и Гамлет. В этом мире нет места никаким иллюзиям. Выгода и холодный расчет правят всем.

В спектакле Гамлет – не борец, и время, в которое он живет, – не для героев. Он такой же, как окружающие, эгоцентричный и амбициозный, живущий без иллюзий и переживаний. Сталкиваясь с трагической правдой, он оказывается к ней не готов и не знает, как ее прочувствовать. Внешне Гамлет аффективно изображает страдания и негодование, а внутри – пустота. Он не готов принять на себя ответственность за собственные поступки из-за внутренней несостоятельности.

Постановщик вырезал из текста значительные купюры, сократил количество сцен пьесы, убрал образ Призрака, отца Гамлета, водрузив в глубине сцены пустые доспехи подобно музейному экспонату, и представил зрителю калейдоскоп эпизодов. Таким образом, он разрушил структуру пьесы, использовал эклектику, цитатность и визуальные выразительные средства в качестве основных сценических приемов.

Актерам, привыкшим к необходимости подробного психологического раскрытия характера, развитию взаимоотношений, сложно было играть в рамках фрагментарного существования персонажей. Смена эстетических ориентиров привела к тому, что казахский театр оказался на перепутье: связанные узами с традиционным исполнением, актеры не совсем понимали, как им существовать в рисунке, заданном режиссером.

Во второй половине двадцатого века казахский театр мыслил на сцене общечеловеческими философскими категориями, тяготел к социально-историческим обобщениям, ставил ключевые вопросы бытия. В двадцать первом веке постановкой «Гамлет» казахский театр осмысливает свое собственное настоящее. Этот спектакль отражает нравственные, социально-психологические, духовные изменения в современном обществе. Вопрос состоит только в том, в каком направлении пойдет дальнейшее движение театра.

Поиски новых сценических форм на материале Шекспира ведут и режиссеры других стран Евразии, и находят их внутри игровой обрядовой природы фольклора.

Постановка туркменского режиссера О. Ходжакули «Король Лир» в Кыргызском государственном академическом театре драмы им. Т.Абдумомунова во многом определена древней кочевой культурой, которая явилась источником новых сценических идей и открытий. В спектакле активно использовались национальные ритуалы и обряды, традиции устной речевой культуры, предметы прикладного искусства - кожаные изделия, кувшины, ленты, козлиные шкуры, костюмы были богато декорированы вышивкой, атрибутами шаманов - колокольчиками и бубенцами, этнографическими элементами.

Художественный образ спектакля – традиционное жилище кочевников юрта как модель мира. Каркас в форме юрты обусловил круговую форму мизансцен, которые символизировали цикличность исторического хода развития и безвыходный жизненный бег персонажей по кругу. В центре была установлена лестница как вертикаль между Средним и Верхним мирами в соответствии с тюркской мифологией. Лаконичность и смысловая емкость сценографии создавали ощущение универсальности происходившего и выявляли игровые связи между актерами и персонажами. Пространство сцены наполнялось метафорическим смыслом.

Лир в исполнении артиста М. Токтобаева – крепкий седовласый старец поистине трагического темперамента. Его взрывная речь временами прорывала внешнюю сдержанность. Жесты и возгласы придавали новую окраску словам. Режиссер отказался от показа психологии отношений персонажей, конкретные вещи приобрели символические значения. В ключевой сцене бури Лир кричал, расшатывая юрту и сотрясая коновязь, как основу мироздания. И мир рушился. Оставшись один на пустой сцене, Лир, словно впервые видел окружающую реальность. Трагедия Лира разворачивалась в контексте картины мира кочевника.

Другой тюркский спектакль «Король Лир» – Тувинского музыкально-драматического театра (Россия) в режиссуре А. Ооржака поражал силой первозданных страстей и природного темперамента. Свой замысел постановщик сформулировал восточной притчей: «Кто людьми играет – горе получает тем, что тьму и зверя в душах пробуждает».

Шекспировская трагедия решена А. Ооржаком в стилистике национального эпоса – с соответствующей манерой игры и речи, пластикой, с ритуалами, «танцем орла», шаманским камланием, с использованием тувинского горлового пения «хоомей». Зрительный зал перед началом спектакля окурился травами.

Важную роль играла сценография В. Шульги. В центре сцены был сооружен огромный шатер, который постоянно видоизменялся: двигался то вверх, то вниз, принимая разные формы – то гигантского спрута, то космического свода. Тканью и веревками создавалось пространство трагедии короля Лира. В сшитых из кожи и холста костюмах, отороченных мехом, смешаны Запад и Восток, в них соседствовали европейские и восточные элементы (например, Гонерилья появлялась в образе японской гейши).

Тени умерших людей в виде огромных кукол кружили вокруг Лира в пляске смерти. На их фоне персонажи выглядели марионетками в руках судьбы и собственных страстей.

Лир пытался изменить мир, «излечить» окружающих. Необычайно яркой и выразительной в исполнении артиста А.Салчака была сцена шаманского камлания – ритуального путешествия в мир духов. Тем не менее, старый Лир терял все, а главное – семью, традиционный жизненный уклад как природный миропорядок.

Спектаклю А.Ооржака присущи метафора как основная характеристика режиссерского мышления; многослойность образной системы; мощный изобразительный ряд; особенная манера актерской игры, идущая от природного темперамента.

Самая кровавая трагедия Шекспира «Тит Андроник» поставлена в Саха театре имени П. А. Ойунского режиссером Сергеем Потаповым и получила якутское название «Тиит». Сценография М. Егорова проста и аскетична. На вращающемся круге возвышается конструкция, которая становится то амфитеатром, то огромным столом, за которым пируют победу, то плахой, то могильником. В костюмах С. Федотовой, татуировках, масках персонажей прослеживается влияние разных культур Востока и Запада.

В спектакле первобытная энергия варварских племен соседствует с эстетикой современного европейского театра, превозданная мощь национального эпоса Олонхо окрашивает новыми сценическими красками звучание тем современного мира: дегуманизация, войны, конфликт цивилизаций, варварская жестокость, борьба за власть, трайбализм.

Выявляя связь со знаменитыми трагедиями Шекспира «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Король Лир», «Макбет», режиссер наполняет спектакль аллюзиями на фильмы А. Куросавы и К. Тарантино. Это мир, где все против всех, где персонажи даже не пытаются оправдывать совершаемые убийства. Победа в войне тут же оборачивается поражением от интриг и коварных замыслов.

Графика мизансцен, изысканная композиция расположения персонажей в пространстве, значительность жестов и большой интонационный диапазон, – таковы краски современного театра Саха. Он, с одной стороны, берет корни от архаической традиции Олонхо, с другой стороны, является неотъемлемой частью современного театрального искусства. Поэтому в его спектаклях можно увидеть синтез разных традиций, образных систем и в то же время остроту видения, которая присуща формам народного театра.

Рассмотренные спектакли являются результатом взаимодействия в основе своей европейской театральной школы и мифопоэтического пространства тюркских национальных культур. Это позволяет показать на сцене многомерность и многогранность, гармоничное сочетание выразительных средств театрального искусства и элементов фольклора, подчиненных единому

режиссерскому замыслу. Одновременное существование в постановке метафор и знаков разных структурно-смысловых уровней создает своеобразный игровой эффект, порождает новые смыслы.

Театральный язык обогащается особенной образной системой национальной культуры, энергией звука и ритма художественного слова. Интонационная выразительность и специфический ритм речи в спектаклях становятся важным художественным средством для создания необходимого эмоционального фона, созвучного содержанию трагедии. Актеры больше передают состояние, суть страсти, эмоций, чем существуют в привычных традициях психологического театра. Этому способствует и особенная пластика, которая существует больше по законам ритуального действия, чем психологической мотивации.

В театрах Евразии продолжается процесс поиска художественного своеобразия в контексте развития театра 21 века. Основу современных сценических экспериментов представляет драматургия Шекспира.

Рассмотренные спектакли отражают нравственные искания режиссеров национальных театров и свидетельствуют об их способности признавать свою ответственность за судьбы общества. «Вертикаль духа... дает стержень национальной культуре, составляет ее духовный остов, бережет от размывания, от потери себя» [3]. В этом заключается основа их профессиональной силы и духовной стойкости. На этом базируется платформа диалога сценических культур. Это взаимодействие проявляется не во внешних приемах, а в самой структуре спектакля, в особенном образном строе, свойственном поэтическому сознанию. Соотношение театрально преобразованных знаков, символов, ритуалов со сценическим словом и действием создало особенную форму театра Евразии.

Литература:

1. Введение в театроведение. – СПб., 2011. – С.112.
2. Мейерхольд В.Э. Статьи, речи, письма, беседы. В 2 ч. – М., 1968. Ч.1. – С.212.
3. Шалимова Н. «Дух времени и сцена драматическая». // Петербургский театральный журнал. – 2005. №1. С.9.

References:

1. *Vvedenie v teatrovedenie*. SPb., 2011. S.112. (In Russ.)
2. Meierkhol'd V.E. *Stat'i, rechi, pis'ma, besedy. V 2 ch.* M., 1968. Ch.1. S.212. (In Russ.)
3. Shalimova N. «*Dukh vremeni i stsena dramaticheskaja*». Peterburgskii teatral'nyi zhurnal №1, 2005. S.9. (In Russ.)

МРНТИ 18.45.01

Ж.С. Султанова¹*¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)***МИРОВАЯ КЛАССИКА В КАЗАХСКОМ ТЕАТРЕ
НАЧАЛЬНОГО ЭТАПА РАЗВИТИЯ****Аннотация**

В исследовательской работе идет речь об истории и традициях, практике и особенностях, а также специфике режиссерского решения спектаклей по произведениям европейской и русской классической драматургии в казахском театре.

Ключевые слова: театр, мировая классика, русские режиссеры, спектакль, постановка, трактовка, актеры, казахская сцена, труппа, перевод.

Ж.С. Султанова¹*¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)***ҚАЗАҚ ТЕАТРЫНЫҢ АЛҒАШҚЫ ДАМУ
КЕЗЕҢІНДЕГІ ӘЛЕМДІК КЛАССИКА****Аннотация**

Зерттеу жұмысында Еуропа және орыс классиктері шығармаларының қазақ драма театрының пайда болу және даму кезеңдеріндегі қойылу тарихы мен дәстүрлері, тәжірибелері мен ерекшеліктері, режиссерлық жұмыстың трактовкалары мен шешімдері жайлы сөз қозғалады.

Тірек сөздер: театр, әлем классикасы, орыс режиссерлері, спектакль, қойылым, трактовка, актерлер, қазақ сахнасы, труппа, аударма.

Zh.S. Sultanova¹*¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)***WORLD CLASSICS IN THE KAZAKH THEATER IN ITS INFANCY****Annotation**

The research deals with the history and tradition, practices and features, as well as the interpretation and resolution of the director's work with the work of setting European and Russian classics of the period appearances and development of the Kazakh drama theatre.

Keywords: theatre, world classics, Russian directors, performance, production, treatment, actors, Kazakh scene, troupe, translation.

Этапы становления и развития казахского театра прошли под влиянием русского театра. Это выражалось, во-первых, работой русских режиссеров в казахском театре, во-вторых, постановками

произведений мировой драматургии, переведенной с русского языка на казахский.

«С октября 1925 года в городе Кызылорда началась подготовка к организации казахского театра. Таланты из разных уголков страны начали готовить спектакли к открытию театра» [1, 10]. Казахский театр на этапе формирования обратился к зарубежной классике. Уже в третьем театральном сезоне на суд казахской аудитории были представлены постановки произведений мировой классики. Первыми ласточками были драматические произведения великого русского поэта А. Пушкина «Каменный гость», «Скупой рыцарь», а также всемирно известного английского драматурга У. Шекспира «Гамлет».

Работал над их постановкой первый казахский режиссер Ж. Шанин. Однако первые опыты не имели особого успеха. Причиной тому было то, что театральная труппа не была готова к постановке таких пьес на профессиональном уровне [2, 30]. В последующем 1928 году на суд зрителей была представлена комедия Н. Гоголя «Женитьба» в постановке режиссеров С. Кожамкулова и К. Джандарбекова. К сожалению, ее ждала та же участь. По этой причине данные спектакли долго на сцене не продержались. Тем не менее «Женитьба», вышедшая на сцену в конце 1929 года в постановке Н. Соколова, оказалась более успешной по сравнению с предыдущей постановкой. Данный спектакль принес коллективу не только творческий успех, но и профессиональную уверенность [3, 210]. 8 лет спустя театр вернулся к творчеству Н. Гоголя и поставил «Ревизора» в ноябре 1936 года. Однако в трактовке режиссера И. Борова содержание и суть пьесы были во многом искажены, была представлена версия, не похожая на оригинал. В спектакле было много танцев и пантомимы, больше внимания уделялось внешнему рисунку, что в корне изменило содержание, суть пьесы и затронутые в ней проблемы [4, 45-46]. Зрители тоже не оценили постановку.

Тем не менее в 30-40-х годах прошлого века приглашенные известные российские режиссеры, такие как М.Н. Соколов, М.Г. Насонов, Ю.Л. Рутковский, И.Г. Борев внесли значительный вклад в повышение профессионального уровня казахского театра. Они способствовали формированию казахского сценического искусства, всестороннему развитию культуры и профессиональной квалификации актеров. Они научили казахских артистов, не имевших театрального образования, работе студийным методом и содействовали тому, чтобы они получили глубокие теоретические знания [1, 48].

При театре была организована студия, где проводились занятия по истории театра, по сложившейся методике актерского

мастерства русской школы. Все это стало большой театральной школой и базой для актеров начального этапа истории казахского искусства. Понимание сути сценического действия, пластического рисунка, силы слова, – все это вывело казахских артистов на новый уровень [3, 14]. В результате многие спектакли, которые были ранее поставлены, преобразились. Как отмечал театровед Б. Кундакбаев, постановки В. Киршона «Хлеб», Н. Погодина «Мой друг», «Аристократы», «Человек с ружьем», К. Тренева «Любовь Яровая» стали достойными показателями успеха в освоении казахским театром сложных драматических произведений [1, 48].

В них были отражены актуальные проблемы строящегося нового общества того времени. Во время работы над спектаклями были учтены неудачи, постигшие театр, при постановке произведений мировой классики – «Женитьба», «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Гамлет».

Воодушевленная таким успехом театральная труппа смелее продолжила свои попытки воспроизведения спектаклей зарубежных классиков на сцене. На это значительно повлияло вступление в должность режиссера Казахского академического театра М. Соколовского. В эти годы казахские артисты освоили произведения французского драматурга Ж.-Б. Мольера «Плутни Скапена», Шекспира «Отелло», А. Островского «Не все коту масленица», К. Гольдони «Слуга двух господ», О. де Бальзака «Евгения Гранде». Каждое из этих произведений, занявших почетное место на казахской сцене в конце 30-х годов и в начале 40-х годов прошлого века, внесло неоценимый вклад в развитие казахского театра.

Зрители тепло приняли поставленную в 1940 году пьесу «Ревизор». А «Отелло» в репертуаре театра занимает особое место. Его воспроизвел в обновленном виде М.В. Соколовский, который ранее ставил «Ревизора». Несмотря на то, что текст пьесы в переводе казахского писателя М. Ауэзов был готов еще в 1936 году, в течение двух лет шла подготовка, а премьера состоялась только в 1939 году [8, 249].

По мнению театроведа Н. Львова, подготовка труппой данного спектакля в двух поочередных составах наряду с развертыванием настоящей творческой конкуренции, способствовала тому, что представление вышло интересным и привлекательным. Здесь он отмечает, что состав второй группы, состоящей в основном из молодых артистов, переигрывал [5, 167-168]. Тем не менее ряд критиков не согласен с данными выводами. Они обращают внимание на то, что представление готовилось в очень сжатые сроки.

Таким образом, многие подготовительные работы были проведены в спешке. В результате основная идея трагедии в

художественном отношении не удалась. Кроме того, желание М. В. Соколовского декорировать сцену масштабной конструкцией не осуществилось. Также исследователи отмечают, что постановка «Отелло» в двух составах, в двух разных направлениях не имела успеха [3, 250]. По этому поводу театральный исследователь К. Куандыков назвал постановку спектакля в двух составах большой принципиальной ошибкой. Это привело к разделению театрального коллектива на две части [6, 218]. Следует отметить, что в 1964 году Казахский академический театр драмы им. М. Ауэзова повторно обратился к трагедии «Отелло». Режиссер - А.Мадиевский.

Работа над этим спектаклем подняла уровень казахского сценического искусства. Режиссерское художественное решение направлено на раскрытие борьбы добра и зла, любви и ненависти посредством описания любовной трагедии между Отелло и Дездемоной. Постановщик прежде всего намеревался вывести внутреннее противоречие эпохи Возрождения на первый план. Посредством этого М.В. Соколовский хотел показать, что Отелло были чужды безнравственность и предательство, а его гибель вызвана противоречиями, имевшими место в эпоху Возрождения. С данной точки зрения две группы, выделенные режиссером, не очень-то и далеко ушли от его основной идеи.

Первым крупным успехом постановки на сцене казахского театра мировой классики было «Укрощение строптивой» Шекспира. В разгар Великой Отечественной войны готовили спектакль в 1943 году известные театральные профессионалы, преподаватели и режиссеры О. Пыжова и В. Бибииков. Вот что пишет по этому поводу Б. Кундакбаев: «Постановка пьесы «Укрощение строптивой» явилась лучшим примером освоения казахской сценой классического произведения» [1, 70]. Н. Львов отмечает, что «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 поставлена только одна комедия Шекспира «Укрощение строптивой». Но именно эта постановка, выполненная опытными режиссерами О.И. Пыжовой и Б.В. Бибииковым, показала, какое неопределимое воспитательное значение для актеров казахской сцены имеет работа над классической пьесой, если она проходит под руководством больших мастеров, владеющих реалистическим методом работы над спектаклем» [4, 61].

Подобную оценку дала спектаклю и известный театральный режиссер Н. Сац. В своей статье, опубликованной 17 ноября 1943 года в газете «Казахстанская правда», она пишет, что «представление «Укрощение строптивой» в Казахском академическом театре драмы равноценно новой странице золотой

книги советского искусства» [1, 71]. Рецензентом правильно подмечено то, что «в представлении Петруччио укротил Катарину не для того, чтобы унижить, а наоборот, сформировать у нее чувство собственного достоинства. В результате, гордая, избалованная и взбалмошная Катарина становится любимой супругой, верным спутником. Несмотря на то, что в своем упрямстве проигрывает супругу, она в конце концов достигает семейного счастья, основанного на глубоком взаимоуважении. Таким образом, сюжетная линия раскрыта хорошо» [1, 71]. Как отмечает автор статьи, спектакль лишен подтекста и фальши.

Получилась по сути и стилю простая и содержательная история. «Режиссеры смогли найти взаимосвязь и схожие элементы между казахским народным искусством и английским народным искусством, – пишет далее Н. Сац. – Радуют своеобразные привлекательные узоры. Актеры на родном языке, сохранив присущее только искусству казахского народа внутреннее пламя, в своеобразной манере напоминают странствующих артистов театра в древней Англии» [1, 71]. Эту же мысль глубже изложил Н. Львов: «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» [4, 61].

Очевидно, что данный успех, прежде всего, присущ актерам, которые смогли исполнить требования и пожелания постановщиков на своем уровне. Они хорошо понимали, что в таком сложном произведении легких ролей не будет. «С радостным воодушевлением искали и находили актеры яркие краски для выявления существа каждого образа», – отмечает искусствовед [4, 61]. Здесь особенно удачно получился образ Баптисты в исполнении народного артиста Казахской ССР К. Куанышбаева. Н. Сац отмечает, что его игра напомнила ей один из прекрасных спектаклей советской эпохи – «Принцессу Турандот». Также она отмечает, что у Хадишы Букеевой, сыгравшей Катарину, большое будущее [1, 72]. Данную мысль продолжает 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 полнокровной жизнью живут остальные действующие лица пьесы, каждый со своими мыслями и чувствами» [4, 61]. В заключение можем сказать, что представление, несомненно, явилось большим успехом казахского театра. Можем лишь добавить, что «Укрощение строптивой» в постановке режиссера О. Пыжовой в 1958 году было снова воспроизведено в Казахском академическом театре драмы им. М. Ауэзова. Данный спектакль

получил высокую оценку во время декады казахской литературы и искусства в Москве.

Успешной постановке данного произведения в течение стольких лет на казахской сцене, конечно же, способствовал его бесподобный перевод великого писателя М. Ауэзова [7, 237]. После вышеназванных мастеров исполнение образов Петруччио и Катарины талантливыми Ы. Ногайбаевым и Ф. Шариповой придало представлению свежее веяние.

В заключение следует отметить, что казахский театр с момента своего становления благодаря работе над произведениями мировой классики приобрел бесценный профессиональный опыт. Для молодых режиссеров и актеров это было нелегко. Немало препятствий встретили они на этом пути. Одной из главных проблем было то, что трудно переводить пьесы с других языков на казахский язык, сохраняя стиль и поэтику автора, а с другой стороны, в режиссерских интерпретациях часто терялась атмосфера и национальное своеобразие оригинала и страны, где происходило действие.

Литература:

1. Бел-белестер. Құрастырған Құндақбаев Б. – Алматы: Өнер, 1987. – 10 б.
2. Құндақбаев Б. Театр туралы толғаныстар. – Алматы: Өнер, 2006 – 30 б.
3. Қазақ театрының тарихы. 1 том. – Алматы: Қазақ ССР Ғылым академиясы, 1975. – 210 б.
4. Львов Н.И. Казахский академический театр драмы. Краткий очерк. – Алма-Ата: Академия наук Казахской ССР, 1954. – 45-46 стр.
5. Львов Н.И. Казахский академический театр драмы. – Алма-Ата: Академия наук Казахской ССР, 1957. – 167-168 стр.
6. Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. – Алматы: Жазушы, 1969. – 218б.
7. Құндақбаев Б. Мұхтар Әуезов және театр. – Алматы: Ғылым, 1997. – 235 б.

References:

1. *Bel-belester*. Qurastyrghan Qundakbaev B. Almaty: O`ner, 1987. – 10 b. (*In Qazaq.*)
2. Qundakbaev B. *Teatr turaly tolghanystar*. Almaty: O`ner, 2006 – 30 b. (*In Qazaq.*)
3. *Qazaq teatrynyng tarikhy. 1 tom*. Almaty: Qazaq SSR Ghylym akademiiasy, 1975. – 210 b. (*In Qazaq.*)
4. L'vov N.I. *Kazakhskii akademicheskii teatr dramy. Kratkii ocherk*. Alma-Ata: Akademiia nauk Kazakhskoi SSR, 1954. – 45-46 str. (*In Russ.*)
5. L'vov N.I. *Kazakhskii akademicheskii teatr dramy*. Alma-Ata: Akademiia nauk Kazakhskoi SSR, 1957. – 167-168 str. (*In Russ.*)
6. Quandyqov Q. *Tunghysh ult teatry*. Almaty: Zhazushy, 1969. – 218b. (*In Qazaq.*)
7. Qundakbaev B. *Mukhtar A`uezov zha`ne teatr*. Almaty: Ghylym, 1997. – 235 b. (*In Qazaq.*)

МРНТИ 18.45.01

З.У. Исламбаева¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)

«ЕҢЛІК – КЕБЕК»: ҒАСЫР ТУЫНДЫСЫНЫҢ ЖАҢАША САХНАЛЫҚ ШЕШІМІ

Аннотация

Ғылыми мақалада автор қазақ классигі М.Әуезовтің «Еңлік – Кебек» трагедиясы бойынша қойылған спектакльдерге талдау жасаған. Бір шығарманың әр театрда қойылған түрлі нұсқасын, ондағы режиссерлік шешімдерді нақты ғылыми дәлелдер арқылы зерттеген. Театртанушы Абай атындағы Шығыс Қазақстан облыстық қазақ музыкалық драма театрында қазақтың күрделі, астарлы сөзінің мәні мен мазмұнының ашылғанына (реж. Б.Имаханов), билер сахнасының тәуелсіздікке апаратын жол ретінде суреттелгеніне (реж. Б.Омаров), М.Әуезов атындағы академиялық драма театрында қазақ әдебиетіндегі осы күнге дейін жағымсыз деп танылған кейіпкерлерге жағымдылық сипат берілгеніне, ұлы махаббаттың қасиеті арқылы адамзат рухын көтеру идеясын насихаттау режиссердің басты мақсаты болғанына (реж. Ж.Хаджиев), сол сияқты режиссердің қазіргі қоғамда асқынып тұрған «рушылдық», «жершілдік» дертіне қарсылығына және Кеңгірбайды тек руының абыройы үшін ғана емес, ел тыныштығын, ел бірлігін ойлайтын биік болмысты тұлға ретінде көрсеткеніне (реж. Х.Әмір-Темір) кәсіби баға береді. Режиссерлік оқылымдармен бірге мақалада роль орындаушылардың ізденістеріне, сахна суретшілерінің шығарманың мазмұнына, идеясына және режиссерлік интерпретацияларға сәйкес костюм эскиздері мен декорациялық безендіруіне де тоқталған. Зерттеушінің мақсаты – «Еңлік – Кебек» трагедиясының тәуелсіздік жылдарындағы жаңа бағытта сахналауын, режиссерлік шешімдердің бүгінгі күннің қоғамдық-адамзаттық мәселелеріне негізделуін сараптау болған.

Тірек сөздер: театр, поэма, спектакль, әдебиет, режиссура, қоғамдық-гуманитарлық мәселелер.

З.У. Исламбаева¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

НОВОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЕКА «ЕНЛИК-КЕБЕК»

Аннотация

В статье автор анализирует спектакли, поставленные по мотивам трагедии казахского классика М.Ауэзова «Енлик – Кебек». Исследованы различные варианты постановок и режиссерские решения трагедии «Енлик – Кебек» в разных театрах. Так, автор дает профессиональную оценку постановкам Казахского музыкального драматического театра имени Абая Восточно-Казахстанской области, обращая внимание на сценическое раскрытие глубокого смысла и содержания казахских выражений (в постановке режиссера Б.Имаханова), на понимании сцены биев как художественного решения идеи независимости (в постановке режиссера Б.Омарова); на изменившийся ракурс описания героев в постановке академического театра драмы имени М.Ауэзова

(режиссер Ж.Хаджиев), где положительно изображены герои, прежде наделявшиеся в казахской литературе отрицательными чертами, в силу выражения основной задумки режиссера - агитации идеи поднятия человеческого духа, идеи любви. Автор обращает внимание на мотивы борьбы с отрицательными явлениями в современном обществе (клановостью, местничеством), на то, что в постановке режиссера Х.Әмір-Темір Кенгірбай заботится не только о чести своего племени, но и о спокойствии и единстве всего народа. Наряду с режиссерскими прочтениями в статье отмечены актерское исполнение ролей, эскизы костюмов, декорационное оформление, их соответствие содержанию, идеям и режиссерским интерпретациям. Целью автора является исследование новых направлений постановок трагедии «Еңлік – Кебек» в годы независимости, основанность режиссерских решений, их созвучность современным общественно-гуманистическим проблемам.

Ключевые слова: театр, поэма, спектакль, литература, режиссура, общественно-гуманитарные проблемы.

Z.U. Islambayeva¹

¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

"ENLIK-KEBEK": NEW STAGE SOLUTION OF WORK OF THE CENTURY

Annotation

In article the author analyzes the performances delivered based on the tragedy of the Kazakh classic M. Auezov «Enlik – Kebek». Various options of statements of one work in different theaters and director's decisions in them are also researched by means of scientific facts. The specialist in drama study gives professional evaluation to how in the Kazakh musical drama theater named after Abay of the East Kazakhstan region the deep meaning and content of the Kazakh expressions revealed (dir. B. Imakhanov) as the scene judges are described as a way to independence (dir. B. Omarov) as at the academic drama theater of M.Auezov heroes who in the Kazakh literature were considered negative that advocacy of the idea of a raising of human spirit by means of great quality of love was a main objective of the director are positively described (dir. Zh. Hadzhiyev), and also how the director against such negative phenomena in a modern society as «clannishness», «regionalism» that Kengirbay cares not only for honor of the tribe, but also about tranquility and unity of all people (dir. H. Amir-Temir). Along with director's readings in article searches of contractors of roles, sketches of suits and registration by scenery of scenic artists according to content, the idea and director's interpretations are noted. The purpose of the researcher is the performance research in the new direction in days of independence of the tragedy «Enlik – Kebek», basis of director's decisions on modern public and humanistic problems.

Keywords: theater, poem, performance, literature, directing, social and humanitarian issues.

Кең масштабты, зор диапазонды, құрылымы ерекше «Еңлік – Кебек», «Қарақыпшақ Қобыланды», «Ер Тарғын», «Қозы Көрпеш – Баян сұлу», «Қыз Жібек», «Қалқаман – Мамыр» тәрізді фольклордан туындаған ұлттық классикалық дүниелер ХХ ғасырдың басында әуесқойлық пен қызығушылықтан дамыған

театр өнерінің кәсіби деңгейге көтерілуі жолындағы үлкен мектеп саналады. Қазақ театрының алғашқы қалыптасу кезеңіндегі жас өнерпаздарға шығармашылық әрі рухани күш берген осындай эпостық дүниелер заман үнін, адам рухын, жеке бастың еркіндігі мен еріксіздігіне әлеуметтік ортаның әсер-ықпалын суреттеуімен құнды. Ерлік пен ездiк, зұлымдық пен мейiрiм, қызғаныш пен жарқын өмiрге ұмтылыс тәрiздi адамзатпен мәңгi жасасып келе жатқан қарама-қайшы ұғымдар арпалысының авторлар қаламында терең пафос, кең патетикада өрiлуi жоғарыда аталған шығармалардың көркемдiк маңызын арттыра түседi. Бұл туралы: «...Халық өз өмiрiнiң жарқын не қайғылы кезеңдерiн аңызға қосып, жырға айналдырып, ел жадында сақтаған және оларды өмiрде болған күйiнен гөрi әдемілеп, сырлап, шындыққа сыйымды қоспалармен әрлеп, қиялмен толықтырып, жаңа «таныс-бейтаныс» бейнеге айналдырған. Сондықтан тарихи оқиғалар болған қалпындағы күйден халық жырларына ауысып, ауыздан-ауызға тараған» [1, 3], – дейдi әдебиетшi-ғалым Серiк Қирабаев. Ауыз әдебиетi мен эпостық жыр-дастандар негiзiнде ұрпақтан-ұрпаққа жеткен мұндай туындылар ғасырдан-ғасырға өз бағасын жоғалтпай, керiсiнше мәдени мұраға айналып отыр. Театртанушы Бақыт Нұрпейiстiң де: «Әрбiр театрдың жапырағы жайқалып, мәуесi толысуына классикалық шығармалардың тигiзетiн әсерi шексiз. Өйткенi, өмiр ақиқаттарын асқан шыншылдықпен жан-жақты бейнелейтiн классикалық туындылар сахна өнерiн тар шеңберден кең өрiске алып шығып мазмұнын тереңдетiп мәдениетiн көтередi» [2, 80], – деген пiкiрi осыған саяды.

Ұлттық драматургияның айнасы болған классикалық дүниелердi әр театр ұжымының өзiнше түсiнiп, өздерiнiң қарым-қабiлетiне қарай түрлi бағытта сахналап отыруы бұл – шығармашылық заңдылық. Және бұлар роль орындаушылардың сахналық iзденiсiн арттыратын, шеберлiктiң сынына айналған дүниелер болуымен де ерекше. «Взаимодействие фольклора и профессионального театра имеет важное значение в развитии современной художественной культуры. Природа казахского фольклора, характер исполнительного мастерства народных рассказчиков, своеобразие форм публичного выступления поэтов и певцов, наличие элементов театрализации в обрядах и массовых играх позволяют рассмотреть эту проблему в разных аспектах и исследовать художественные средства фольклора как предпосылки профессионального театрального искусства» [3, 9], – деп жазады театртанушы Сәния Қабдиева. Зерттеушiнiң бұл ойы фольклорлық-эпостық туындылардың сахналық өнердiң қалыптасуы мен дамуына деген зор ықпалын кеңiнен дәлелдей түседi.

М.Әуезовтiң 1917 жылы жазылған «Еңлiк – Кебек» трагедиясын адамзаттық-әлеуметтiк мүддеге сай түрлi шешiмде сахналап, өзiндiк қолтаңбасын қалдырған режиссерлер

Ж.Аймауытов, С.Қожамқұлов, М.Г.Насонов, О.Беков, Б.Қалтаев, Х.Шәженов, А.Тоқпанов, М.И.Гольдблат, Б.Омаров, Ғ.Хайруллина, Т.Иірғалиев, А.Оңалбаев, Т.Өтебаев, Ж.Омаровтың өзіндік көзқарастары мен көркемдік интерпретациялары көптеген ғылыми еңбектерде жан-жақты қарастырылған. Ұлттық театрдың негізін салушы осындай өнерге құштар тұлғалардың шығармашылық жолдағы іздері жалғасып, бүгінгі тәуелсіздік кезеңіне де келіп жетті.

Халықтың мәдени өміріне, рухани болмысының қалыптасуына сексен жылдан аса уақыт бойы қызмет еткен Абай атындағы Шығыс Қазақстан облыстық Семейдің музыкалық қазақ драма театры ұлттық драматургиямыздың биік шыңы, алғашқы кәсіби пьеса «Еңлік – Кебек» трагедиясының әр онжылдығын арнайы мерейтой ретінде атап өтуді дәстүрге айналдырған. 1967 жылы шығарманың 50 жылдығына арнап сахналаған шежіреші, әуесқой режиссер Молдабек Жанболатовтың қоюшы-режиссер болғандығы, Кебекті – ақын-журналист Мерғали Ибраевтың, Еңлікті – әнші-актриса Нағия Бұланбаеваның, Жапалды – 9 сынып оқушысы Жұмабек Қамбаровтың ойнағандығы жөніндегі деректер соның бір мысалы ғана. 2005-2015 жылдар аралығында театрдың әдебиет бөлімінің меңгерушісі болып қызмет еткен Айбек Сапышевтың жеке мұрағатында: «Кәсіпқой артистер ойнамаса да сол қойылым дәрежесі өте жоғары болды. Жұртшылық көңілінен шығып, абыройға бөленді. Аз ғана уақыт ішінде әзірлеп сахналанған шығарма өнерге өзегін тосқан адамдар роль ойнаған соң ба әйтеуір ерекше әсерлі болды», – деген материал сақталған.

Өзінің елу жылдық шығармашылық жолында 200-ден аса кейіпкермен бірге ғұмыр кешкен актер Бекен Имаханов сахналық тәжірибесі толыса келіп, 2003 жылы осы трагедияны өзінің режиссерлік көзқарасымен қойды. Бұл оның біріншіден – күрделі сала режиссурада өзін-өзі сынауы болса, екіншіден – театрда білікті режиссер маманның жоқтығынан жасаған батыл қадамы болатын. Семей жерінде туып-өскен Б.Имаханов М.Әуезов тілінің құдіретіне, оның көрерменге анық жетуіне мейлінше ден қойыпты. Сындарлы сөз бен сарабал ойдың адамзат әлемінен алыстап, жеңілдік пен үстірттікке ойысқан қазіргі кезеңде М.Әуезовтің толқынданып барып, бұралаң иірімдерімен өз иесін табатын сөйлемдерінің, сөз тіркестерінің анық әрі мазмұнды айтылуы актерлік техникаға таразы болатыны анық. Пьесадағы тұшымды ойларды, әсіресе билер айтысының мәнін, Еспембет пен Кеңгірбай айтатын жалындаған отты диалогтардың астарын бүгінгі ұрпаққа жеткізу режиссердің ең басты мақсаты болған.

Есен бейнесіне ерекше екпін берген Б.Имаханов сонымен қатар сезім шынайылығының, махаббатқа қарсы шыққан Еспембет, Кеңгірбай, т.б. бейнелердің көркемдік тұрғыдан биік деңгейде кескінделуін көздеп, Еңлік пен Кебек өмір сүрген әлеуметтік

ортаның шындығын көрсетуге барын салды. Кейіпкерлер өмір сүрген кезеңдегі жер дауы, жесір дауы мәселелерін көтеретін Найман мен Тобықты руларының қақтығысын, яғни «билер айтысы» сахнасын бүгінгі күнмен параллельдікте нақыштайды. Режиссер егемендікке қол жеткізген елдің өзіндік келбетінің, ұлттық бояуының сақталуы тиіс екендігін осы «билер сахнасы» арқылы байқатты. Сондай-ақ, бүгінгі жер дауындағы мәселелер мен жесірліктің асқынған заманындағы адам санасының тым төмендеп кетуі, қоғамдық-элеуметтік проблемаларға немқұрайлы қарау, сөздің астарына маңыздылық бермей жеңіл ойға жүгіну тәрізді кер заманның керітартпалығын ашып көрсеткен.

Пьесаның жазылу, сахналану тарихы, ондағы кейіпкерлердің мінез ерекшеліктері кезінде Қ.Қуандықов, Ә.Тәжібаев, Қ.Мұхамеджанов, Л.Богатенкова, А.Токпанов, Б.Құндақбайұлы, Р.Нұрғалиев, т.б. еңбектерінде тереңнен қозғалды. Ал трагедияның 90 жылдық мерейтойына орай Семей театрында 2007 жылы сахналануы аталған авторлардың жазбаларындағы режиссерлік шешімдердің заңды жалғасындай әрі жаңа түрге енудің, тәуелсіз ойдың ұтымды көрінісіндей әсер қалдырды. Бұл режиссер Бәйтен Омаровтың өмірінің соңғы кезіндегі тұшымды дүниелерінің бірі болды. Мұнда Б. Имаханов орындаған Абыз алдыңғы планға шығып, ел тыныштығын, халық бірлігін аңсаған, тәуелсіз елдің болашағына сенім артқан тұлға деңгейіне көтерілген. Абыз – Б. Имахановтың «Ата, немере, шөбереміз – үш зарлық!» деп күңіренген үні қазақ халқы үшін ұранмен тең. Қай кезеңде де басынан қоғамдық-элеуметтік және саяси қиыншылықтар өткізген еліміз үшін Абыз бейнесі ұлт тәуелсіздігінің жарқын болашағы іспетті. Б.Имахановтың сахнадағы іс-әрекеті осы ойды аңғартады. Қас-қабағы қатулы актер болашақты көңіл таразысына салып өлшегендей «Келер ұрпақ не күй кешер екен?» деп ауыр ой үстінде отыр. Осындай философиялық ой толғамы терең кейіпкерінің ішкі толқыныс-толғанысын шынайы беруде актер көп ізденген. Өзінің режиссурасымен сахналау кезінде іштей осы рольге дайындалып жүрген Б.Имахановтың шығарманың әрбір қалтырысын, астар-ұғымын зерттегені, саралап, ой елегінен өткізгендігі байқалды.

М. Әуезов пен Ғ. Мүсіреповтің қаламынан лиро-эпостық дастандар негізінде туындаған классикалық дүниелер әр дәуір үнімен үндесіп, кезеңдік, қоғамдық ойларды, тіршілік рухын жырлауымен, композициялық құрылымының сауаттылығымен, ой-мақсатының жүйелілігімен дараланады. Кеңестік дәуір тұсындағы идеологиялық ұстанымдар мен саяси цензураның байлар мен батырларды тапқа бөліп, элеуметтік жікке бөлгені тарихтан белгілі. Сол уақытта Есен, Қодар, Көтібар, Бекежан тәрізді бейнелердің көркемдік тұлғасы моральдық-психологиялық тұрғыда төмендеп кетті. Осындай бұра тартуларды қалпына келтіруде актерлермен әсіресе, жас өнерпаздармен дайындық үстінде қарымды жұмыс

жасаған Б.Омаровтың еңбегі ерен. Ол Есенді жарқын өмірге ұмтылған хас батыр, халқы мен жері үшін, махаббаты үшін күрескен ер ретінде көрсетуді мақсат етті. Және трагедияның шарықтау шегі – «билер сахнасына», ондағы айтылар сөз бен сол сөзден туындайтын қимыл-әрекеттің шынайы байланысына, өзара сабақтасуына салмақ салған. Негізінен шығармадағы махаббат шырғалаңының, ара ағайын тартысының, жесір дауының және каталдық пен қастандыққа жол беретін ірі мінездер мен бітіспес дау-жанжалдың астарын ашып, нүктесін қоятын – билер диалогы. Б.Омаров трактовкасында аталған билер соты тәуелсіздікке апаратын жол ретінде суреттеліп, ұлттық тарихтың жарқын беттерінің бірі ретінде қабылданды. Жалпы алғанда тәуелсіздіктің жаршысы болған бұл спектакльді Семей театрының үлкен жетістігі деп айта аламыз.

Жарық көргелі еліміздегі көптеген театрлардың іргесін қалап, аяғынан қаз тұруға негіз болған «Еңлік – Кебек» 1996 жылы Жанат Хаджиевтің режиссурасымен М.Әуезов атындағы академиялық драма театрының сахнасында қойылды. Мұнда да егемендіктің бет-бедері айқындалуымен бірге өзгеріске түскен режиссер трактовкасы осы күнге дейін таразы басын жағымсыз мінездемесімен басып тұрған кейіпкерді, яғни Есенді ақтаған-ды. Бұған себеп – батырдың да сүйіспеншілік сезімінің биіктігі, әрі беріктігі, оның да өз сезімін қорғауға, өз тағдыры үшін күресуге құқылы екендігі. Шымылдық ашылғанда жұқа шілтермен көмкерілген авансценадағы батырлардың шайқасы көрінеді. Бұл – қазақ деген атпен, қазақ қанымен бірге келе жатқан рулар арасындағы (Найман мен Тобықты) алауыздықты, жер дауын, барымташылықты білдіретін көрініс. Автор ремаркасынан тыс режиссердің өзіндік ой-тұжырымынан туындаған мұндай деталь М. Әуезов театрына көркемдік ерекшелік алып келді. Одан әрі Абыз үні. Бұл – күңіренген бабаның елдің бір-біріне қырғи қабақ танытпай, тату болуын үндейтін зары. Осы екі көрініс өзара байланысып, қойылымда өршіген дауға қарсы тұрар пенденің барын аңғартқан.

Спектакльде билерді бітімге, бірлікке шақырған бабаның психологиялық күйзелісінің көрерменге берген әсерінен рольді өте нанымды сомдаған Құман Тастанбековтың орындаушылық шеберлігін таныдық. Актер кейіпкерінің әрбір сөзіне зор салмақ, метафоралық мағына берген. Кебекпен, Есенмен немесе Жапалмен диалогында Абыз – Қ.Тастанбековтың болмысынан адалдық пен мейірімнің сәулесі, тек бейбіт күнді аңсаған жанның ішкі дүниесіндегі тазалық лебі барынша айқын көрінеді. Бұрынғы қойылымдардағы режиссерлік интерпретацияларда Абыз қобызға қосылып күңіренетін немесе бақсы бейнесінде суреттелетін. Ал, Ж.Хаджиевтың трактовкасында Абыз қолына таяқ ұстап, сахналық сөздерін поэтикалық сарынмен жеткізеді.

Ең алғаш сахнаға қадам басқан «Еңлік – Кебек» трагедиясының билер сахнасынан бастау алып, кейін келе бас-аяғы жинақталып, тұтастық деңгейге көтерілгені қазақ театрының тарихынан белгілі [4, 70]. Сахналық өнердің ішінен трагедияны ерекше бөліп алып, оның адамдарға тигізетін әсерін барынша бағалаған Аристотель трагедияның демосқа (демос – грек тілінде «халық») жақын тұратынын, қоғамдық ой-пікірлердің сахнадан көрінуге тиістігін атап өтеді [5, 28]. Ойшылдың концепциясына сай келген М. Әуезов трагедиясының идеялық мазмұны мен шарықтау шегінің температурасын анықтап беретін осы билер айтысы феодалдық дәуірге тән түсінік пен шындықтың нақтылы бейнесін кескіндеді. Мұндағы Кеңгірбай мен автор қиялынан жанр табиғатына лайықталып, тартысты тереңдетуге байланысты туындаған, аяушылық сезімі жоқ, бірбеткей Еспенбет – таразының екі басындағы тепе-теңдікті сақтап отырған билер. Тілші Ғабит Зұлхаров: «...Матайлар жағының өктемдігін өсіре көрсету үшін Әуезов сахараның Кеңгірбай дәрежелес көкжалына қарама-қарсы Еспенбет биді ойдан қосып, көрермендер алдына шығарады. ...Онсыз пьеса толыққанды болып шықпай, тартыс та солғындап, тек аңыз жаңғырығы ретінде қалады, міне, осы арада драматург ойына Еспенбет аты оралады. ...Асқан мерген, садақшы болып, ханның барлау тобын басқарған, бар өмірін ат үстінде өткізген, ер жүрек адам. Кезінде тапқырлығы мен өжеттілігі үшін Абылай мен Қазыбек би оған «Адақ» деген ат берген» [6], – деп оқырманды пьесадағы Еспенбеттің шынайы өмірінен хабардар етеді. Сол Адақ – Еспенбет трагедияда, керісінше, адам мінезінің көлеңкелі қырын қоюлатқан. Классикалық шығармаларда тартыс ескі мен жаңаның арасында өрбитінін ескерсек, шын ғашықтар, жаңа дәуірдің жастары Еңлік пен Кебек қазақтың қанына сіңген консерванттық көзқарастың құрбандары болды. Осы жерде Болат Әбділмановтың сомдауындағы Еспенбеттің есерлігі жастардың көз жасын ескермеді. Кейіпкердің катал да, озбыр мінезі актердің зор тұлғасымен, айбарлы даусымен үндесіп, сахнаға қатыгездік лебін алып келді.

Суретші Есенкелді Тұяқовтың қиялымен орналасқан сахна ортасындағы ажал аузындай үңірейген үңгірді Еспенбет пен Кеңгірбайдың айнала жүруі – үкім шығарудың мизансценалық орны. Осы көріністе елінің тыныштығын ойлады ма, жоқ әлде сана түкпірінің қуысында арам ойдың сызы жатты ма Кеңгірбай – Айдос Бектемір қатулы мимикамен-ақ қарсыластарына келіскен сыңай танытты. Актер алғашында иі жұмсақ, жанашыр болып көрінгенмен Еспенбетке қарсы шыға алмайтын кейіпкерінің психологиясын айқын меңгергендігін байқатты.

Драматургтың суреттеуіндегі өз ойынан алынған тағы бір кейіпкер Есен адал, арамына қарамай жұта беретін дала жыртқышы тәрізді. Ал, Ж.Хаджиевтың трактовкасында ол өркөкірек, ұр да жық

болғанмен сұлуға ғашық болуға құқылы азамат ретінде танылды. Онда қызғаныш та жоқ емес. Батырдың Еңлікті қолға түсірудегі тапқан жалғыз жолы – әмеңгерлік салт. Режиссер шешімімен барынша ақталып, Кебекпен теңдескен Есен роліндегі Бауыржан Қаптағайдың сыртқы фактурасы батырға лайық, нағыз жесір дауын қуған ердің өзі болып шыққан. Актер аяғын нық басып, кейіпкерінің дөңайбат мінезін нанымды көрсетуге тырысады. Қойшы бала Жапалдың алдауына түскенін біле тұра «түбің түскірден» басқа сөз айтып, одан әрі ашулану онда жоқ. Бірақ Б.Қаптағай ойынында ғашықтық сипат әлсіз, эмоция тапшы. Батырдың сұлуға деген махаббат сезімін диалогтарынан ғана білгенмен, актердің іс-қимылында айтарлықтай өртенген сезім байқалмады.

Негізінен трагедия жанрында қызыл түстің басты қызмет атқаратыны түсінікті жәйт. Бұл қойылымда қызыл жарық түсірілген көріністегі билердің сөз саптауы жақсылық нышаны емес, мұнда үйірлі қасқырға жем болғалы тұрған Кебек пен Еңліктің аянышты тағдыры тұр. Олардың үкімімен шығарма жанрына, драматургтың тұжырымына лайықталып алынған қатыгездік құрбандары, қос ғашық үңгірге құлайды. Трагедиялық қойылымдарда басты кейіпкерлерді көбінде атып немесе асып өлтіретін кейбір шешімдерге режиссер осындай жеңілірек сипат берген. Спектакльдің көркемдік-идеялық мазмұнын ашуда мұндай көрініс Ж.Хаджиевтің тұжырымын ақтады да.

Қазақтың үні мен тарихи ізі сайрап жатқан мәңгі өшпес классикалық шығармаларды өткенмен де, болашақпен де таразылауға болады. Осы қағида негізінде Ж.Хаджиев «Еңлік – Кебек» қойылымына бүгінгілік сарын беруді мақсат еткен. Ол спектакльдің эстетикалық мәнін айқындай отырып, адам бойындағы жақсы қасиеттердің қоғамдағы орнын көрсетуге ден қойды. Режиссер трактовкасында жағымсыз кейіпкер жоқ. Жоғарыда атап өткен Есен батыр соның бір дәлелі. Яғни, режиссер идеясы – ұлы махаббаттың қасиеті арқылы адамзат рухын көтеру. Сонысымен де спектакль өзгеше түрге боялып, театрдың табысына айналды.

Қазіргі таңда режиссерлерді толғандырған бір мәселе бар. Бұл – жаугершілік қиын кезеңдерді бастан көп кешкен қазақ халқының азаттығы мен елінің тыныштығына баса көңіл аудару ұстанымы. Осы концепция негізінде егемендіктің алғашқы жылдарында Б.Римова атындағы Алматы облыстық қазақ драма театрына (Талдықорған) бас режиссер болып келген Хұсейін Әмір-Темір де өз кредосын алға тосты. Өзіндік таным-түсінігінің қалыптасу үрдісі жүріп жатқан тәуелсіз жас мемлекеттің еркін көзқарасын ол Кеңгірбай бейнесінде қарастырып, М.Әуезов салған сара жолды тани білген. Өзінің трактовкасын режиссер: «Бұрынғы қойылып жүрген нұсқасында оқиға екі ру арасындағы жесір дауы төңірегінде

өрбитін. Ал қазір біздің арамызда «рушылдық», «жершілдік» деген басымызды біріктіруге кері әсерін тигізетін дерт әлі де жоқ емес. ...Осы тұрғыдан келгенде, мен Кеңгірбайды тек руының абыройы үшін ғана емес, ел тыныштығын, ел бірлігін ойлайтын парасат иесі дәрежесіне көтергеннен ұтпасам, ұтылған жоқпын деп ойлаймын. Халқым тыныш өмір сүрсін, бір-бірімен жауласпасын деген мақсатпен «еркек тоқты – құрбандық» деп Кебекті ұстап береді. Бұл ел бірлігі сияқты игілікті іс жолында жасалған құрбандық болып қабылданады» [7, 94], – деп түсіндіреді. Кеңестік идеологияның қазақ әдебиетін шығармашылық қыспаққа алған тұсында айтар ойын астарлап, кейіпкерлеріне даналық, көрегендік қасиет дарыта білген драматург те өз елінің, қазақ жұртының тыныштығын қалаған-ды. Талдықорғандықтардың да шешімі осыған саяды.

Х.Әмір-Темір осы интерпретациясын 2010 жылы бас театрдың да сахнасына алып келді. Шымылдық сахна төріндегі Еңлік пен Кебектің атқа шауып келе жату прологымен ашылады. Одан әрі Көбейдің Кеңгірбайға оқиға барысын, тартыстың мәнін айтып беруімен әрекет жалғасын тауып, Еңлік пен Есеннің, Есен мен Кебектің кездесуінен драмалық тартыс дами береді. Трагедияның тарихи суреттелуінде де, драматургиялық қалыбында да Тобықты мен Матайдың, Тобықты мен Найманның арасындағы ертеден келе жатқан жер дауының жесір дауына ұласуына себепкер болған Еңлік екендігін білеміз. Ал, арудың бұл спектакльдегі көркемдік бейнесі мұндай тарихи-әлеуметтік сипатынан алшақ шықты.

Бірінші құрамдағы Зәуреш Көпжасарованың еркін қимыл-қозғалысы кейіпкерінің қайсарлығын тудырса, сызылта ән орындаудағы үні жас қызға тән нәзіктікті байкатады. Дегенмен актриса көңілі қаламаған күйеуінен бас тартқан, Кебекке деген махаббат сезіміне күйіп-жанған Еңліктің психологиялық құбылуын мағыналы көзқарас, дауыстың құбылуы арқылы жеткізе алмады. Екінші құрамда өнер көрсетіп, Еңліктің батылдығын беруге тырысқан Баян Қажынабиеваның сахнада өз-өзіне сенімсіздігі, күлкісінің жасандылығы, сөз астарын ашып, сөз пластикасын ойнатудан гөрі декламацияға орын бергендігі анық байқалып тұрды. Тәжірибелі сахналық өнердің шынайылықты, тазалықты қажет ететіндігін өнер адамы ретінде сараптай алатын актрисаға классикалық кейіпкердің образын нанымды жеткізу қиындық тудырған. Оның сахнада батыл әрекетті негіз етуіне Жапалдың «Не өзің де батыр бол! Садақты қалай тартасың!» деген бір ауыз сөзі жететін. Ал, актрисаның іс-қимылы бұл анықтамаға сәйкес келмей жатыр. Жалпы екі актрисаның орындауындағы Еңліктің сахналық кескіні екі батырдың да сезіміне таразы бола алмады.

Кебек рөліндегі Еркебұлан Дайыровтың жас та болса шығармашылық мүмкіндігін, қарым-қабілетін байқадық. Кебектің қашудан, тығылып өмір кешуден шаршағандығы, бақыты жолында

ештенеден тайынбайтын батылдығы алға шыққан. Әйтсе де, актер әрбір өнерпазға қажетті ізденістің жан-жақтылығын, режиссер тарапынан берілетін бағыт-бағдарға өзіндік үн қосуды, кейіпкерінің әлеуметтік орнын тап басуды, шынайы ойын бедерін көрсетудің жарқын үлгісін жасауды әлі де болса дамытқаны жөн. Өкінішке орай, алғашқы құрамның орындаушысы Азамат Сатыпалдының ойыны көркемдік шындыққа негізделмегендіктен Кебектің ішкі дүниесін ақтарып бере алмады. Кейіпкерінің сыртқы болмысына ғана мән берген актерде батырдың жастығын, таза да дархан көңілін білдіретін психологиялық тебіреніс пен эмоциядан гөрі тәкаппарлық, кекесін, жақсылықта да, жамандықта да даусын көтеріп сөйлеу басым шықты.

Жандарбек Садырбаевтың Есені аңғал, Жапалға «жаман бала» деп айбат көрсеткенімен онда ренжу жоқ. Алайда актердің ойын бедерінде батыр намысының туындау себебі жүйелі түрде дамымағандықтан бірсарынды ойынның куәсі болдық. Сонымен бірге Талғат Сағынтаевтың орындауында да Есен бейнесінің өр тұлғасы ашылмады. Актер М.Әуезовтің ой-қиялынан тартысты тереңдету мақсатында туындағанмен драматургиялық суреттеуі мықты, аңғалдық пен намысты бойына жиған Есеннің сыртқы формасын кескіндеуден әрі аспаған. Жалпы Кебек пен Есен рольдеріндегі актерлерге трагедиялық қақтығыстың әлеуметтік негізін түйсіну кемшін жатыр.

Шығармада батырлықты армандаған Жапалдың өзіндік орны бар. Жүрегі тап-таза, көңілі аппақ қойшы баланың қорқақтығы да жоқ емес. Бұл рольдегі аң-құстың даусын салуды меңгерген жас актер Елжан Тұрысов сахнада тынымсыз қозғалады. Бірақ кейіпкерінің жан дүниесін түйсіну болмаған жерде бұл сыртқы түрлену процесіне ғана жауап бермек. Актер ізденісін осы деңгейде қалған деуге болады. Қуаныш Мамытқалиев та образды ашуға, шапанын басына жауып, қыздың қылығын бейнелеу, мимикалық түрлену процесін шынайы дамытуға тырысқанымен сыртқы кескіннің ғана ойыны байқалып тұрды. Драмалық ситуациялардан өрбитін жүйелі қимыл-қозғалыс пен актердің ішкі қабылдауынан туындайтын балалық аңғалдық, Еңлікке жан ашу сезімдері шынайы үйлесе алмай жатыр.

Негізгі айтар ойын актерлік шынайы ойын арқылы жүзеге асыра алмағанымен Кеңгірбай бейнесі арқылы ұлт болашағын, ел тыныштығын көздеген режиссердің мақсаты айқын. Алайда Х.Әмір-Темірдің биді сахнаға жылатып шығару трактовокасын қабылдау қиын. Біріншіден – оның не үшін жылап жүргені белгісіз, ақталмаған, екіншіден – «кесек мінезді, айлалы, феодалдық салт-дәстүрді қатты ұстаған, өз руларының арасында беделді, өмірі екі айтпайтын қаталдығымен аты шыққан» (Т.Жұртбай) биді жылату қай жағынан алып қарағанда да қисынсыз. Мұндай жылаңқы биге тағдырын тапсырып отырған бүтіндей бір рудың болашағы не

болмақ?.. Қысқасы, ел тыныштығы үшін жақынын құрбан еткен Әнет бабасының жолын ұстанған Кеңгірбай – А.Бектемірдің қаталдығы мен Еңлік пен Кебекті ұстап беруге мәжбүрлігі бірін-бірі толықтыра алмады.

Еспембет роліндегі Ерлан Білал мен Жалғас Толғанбайдың қатал бидің әлеуметтік болмысын түсінуден туындаған қисынды шешімдерін бірін-бірі толықтырған ойын деп айта аламыз. Екеуі де автор қолтаңбасындағы сомдалуы ерекше, ашу мен ызаны бетке ұстаған кекшіл бидің өткір кейпін бедерледі. Еспембет – Е.Білал қызуқанды, бар ашуын шапанының етегінен алардай қатулы, өшігіп алған. Актердің өз-өзіне сыймай, теңселген отырысы, осы күнге дейін жегідей жеген ой мен күйініштің жүйелі диалогта ақтарылуы әдемі келіскен. Қараменденің қатқыл сөзінен кейін ұзақ уақыт жерге қарап үнсіз қалған Е.Білал кейіпкерін қаталдығына қоса адами түсініктің иесі ретінде таныған. Ал, Еспембет – Ж.Толғанбай барынша өктем, ашуға бой алдырған. Тәкаппар бидің тентектігін көрсетуге тырысқан актер ойынында сөз пластикасының иірімі оның әлеуметтік орнын танып түсінуден туындайды. Билер айтысында Еспембет – Ж.Толғанбай екпіндеп сөйлеп отыр, онда бұрынғы жерге қатысты өшпенділіктің де сызы жоқ емес. Оның үстіне жесірін алып қашқанмен, қайта-қайта жіберген елшілеріне Кеңгірбайдың жауап қатпауын басынғандық деп біледі. Жалпы актерде ізденіс бар, сөзі нық. Бірақ сөзді кектенген кейіппен бастап, қатты ашуға тез бой алдырған Ж.Толғанбайға рулар арасындағы даудың өршу себебіне ішкі жауап, ішкі дайындық әлі де қажет.

Осы Еспембет пен Көбей арасындағы әлеуметтік, сонымен бірге моральдық дауға құрылған қақтығыс артының не боларын болжап сезгендей теңселип, үлкен ой үстінде отырған бидің бірі – Қараменде. Бұларға түсіндірермін, түсінер деген қарт бидің арманы – ел тыныштығы, ұрпақтың жарқын болашағы. Рольдегі Саят Мерекеұлы кейіпкерінің сол арманын алға тартқан. Актер таразы басын теңестіре алмай отырған билерге тоқтауды Қараменденің ақылы мен парасатына лайықты жеткізеді. Оның қалт-құлт еткен жүрісі, төңірегіне бағдарлай, сынай қараған көзқарасы көрерменді сендіреді. «Қойыңдар, батыр өз кегін өзі алар болар!» дейді қазаққа камқор болған Қараменде. Сахнада түрлі кейіпкермен, алуан мінезбен бетпе-бет келіп, әрбір образдың шынайылығы жолында үлкен жауапкершілік танытып жүрген С.Мерекеұлының шығармашылық ізденісі мен тәжірибесі осы тұста тағы бір көрінді.

Өкінішке орай, «пысық, тілі майда, Кеңгірбайдан кейінгі сөз түйінін ұстайтын шешен би» (Т.Жұртбай) Көбейді Бекжан Тұрыс ойынынан көре алмадық. Керісінше, бұл анықтамаға кейіпкер мінезіне тереңнен келген Бақтияр Қожаның орындаушылық шеберлігі сай шықты. Актер Көбейдің әлеуметтік ортасына, дәуір заңдылығын ұстану принципіне маңыздылық берген. Әріден ойланып, ақылмен сөйлейтін Көбей – Б.Қожада тереңнен толғану

бар. Актер шығарманың ең маңызды әрі шарықтау шегі саналатын «билер сотында» тартысты өршітпей, керісінше Найман жұртының бабын табуға барын салған. Батырды ұстап беруге бекінген Кеңгірбай мен оған қарсылық білдіргенмен қауқарсыз Қараменденің өзара кикілжің-ұрысында ортақ бітімді көздеген Көбей – Б.Қожа не істерін білмей теңселіп, тағат табар емес. Классиканы актерлердің жан-жақты ізденісіне, образды өз бойына сіңіру процесін дамытуға сұранып тұратын дүние десек, Б.Қожаның ойын үлгісі сондай шығармашылық үрдістен өткендігін байқатты.

Жалпы алғанда, актерлерде шынайы әрекеттің аздығы, сөздің астарын аша алмағандығы байқалып тұрды. Басты рольдердің жауапкершілігі жас актерлерге жүктелгенмен олардың орындаушылық шеберлігі, дауыстарының көрерменге жету деңгейінің төмендігі сын көтере алмады. Ұлттық классикалық шығарманың сахналық жүгінің ауырлығы әрбір өнерпаздан үлкен талант пен ізденістің тереңдігін қажет етеді. Алайда шығармашылық ансамбльдің басым бөлігінің сол талаптан шыға алмағаны өкінішті.

Режиссер шығарманың кейбір тұстарын қысқартып (Еңліктің елімен қоштасуы, билер сахнасының ықшамдалуы), шағын әрі түсінікті қойылым түзген. Хүсейін Әмір-Темір мен суретші Мұрат Сапаров кеңістікті ұтымды пайдаланып, сахнаны бал-бал тастармен әрлепті. Бұлар оқиға барысында орындықтың да ролін атқарады. Екінші бөлімде (билер айтысында) тастардың орны өзгеріп, сахнада тұтас шырмалған, терең тамырлы бұтақтардың макет-суреті орын алған. Бұл бұтақтарда киіз үй керегелерінің де қызметі бар. Сондай-ақ, Кебек пен Еңлік паналаған үңгір өте әдемі көрінеді. Көгілдір-ақшыл түспен боялған макет пен жарық эффектісінің әсері романтикалық атмосфера түзген. Сахна төріндегі полотнода төбе, жоталардың кең даланы алып жатқан кескіні суреттеліпті. Дегенмен бұл декорациялық безендіруден гөрі сахналық сурет, жансыз иллюстрацияға жақын.

Соңғы уақытта сахналық әрлеудің оңай әдісін тауып алған театр суретшілері жанды реквизит-буафорияларды жасаудан гөрі тек осындай сурет салуды жаппай сәнге айналдырғаны өкінішті. Театр өнерінің көркемдік талабы да, әрбір сахналық затқа, дүние-жиһазға жан бітірудің қиындығы да осы тұста байқалады. Және оның жауапкершілігі мен мәдени-эстетикалық тұрғыдан сұранысы үлкен. Ал, қазіргі уақытта оңай жолмен шектелу белең алып, жеңіл әдіс-тәсіл қолданудың асқынып тұрғандығы жасырын емес. Мұндай жансыз суреттің көркем өнердің құндылығын кемітпесе арттырмайтынын әрбір шығармашылық адамы білмейді, сезбейді деу әсте жалған болар. Бас театрдың ұжымына осы тұрғыдан ойлану қажет тәрізді.

Шығармадағы Абыз, Жапал, нәресте – автордың ұрпақ жалғастығын, оның жарқын да азат өмірін насихаттаушы ретінде

алған кейіпкерлері. Ал, спектакльде бүгінгі ұрпаққа арғы тарихтың аманаты болып жеткен Абыздың: «Барары жоқ, байлау жоқ, Ерім қайтып күн көрер! Бәрінің де нәрің жоқ, Елім қайтып күн көрер?!» – деген ұран-сөзін режиссер қазақ ұлтының болашағына алаңдаушылығы ретінде жеткізген.

Жалпы М.Әуезов атындағы академиялық драма театрында Серке Қожамқұловтан (1926 ж.) бастап түрлі режиссерлік қолтаңбаны танытқан «Еңлік – Кебектің» бүгінгі қойылымын асығыс сахналау байқалып тұрды. Сондықтан автордың негізгі ой-идеясын көркемдік тұрғыда жеткізіп, режиссер тұжырымын шынайы ойын бедерінде арттыру шығармашылық ансамбль үшін алдағы уақыт еншісінде дейміз.

Негізінен қай театрға болмасын классикалық дүниелерді меңгеру өте қиын, әрі оның шығармашылық жауапкершілігі зор. Мұндай дүниелер өзіндік ой-идеясының, көркемдік мақсаты мен эстетикалық деңгейінің қоғамдық-дәуірлік өзгерістерге бағытталып отыратындығымен маңызды. Егемендік жылдарында театрлардың шығармашылық тәжірибесі өткенді қайталамай, кейіпкерлер характерінің жаңа қырларын ашуға, режиссерлік интерпретациялар уақыт талабына жауап беруге бағытталды. Тәуелсіздікке дейінгі кезеңде классикалық шығармалардағы кейіпкерлер жағымды-жағымсыз түрге бөлініп, кеңестік көзқарас Есен, Қодар, Жантық, Бекежандардың теріс іс-әрекеті арқылы Кебек, Қозы, Төлегенді көркем идеалға айналдырды. Ал бүгінгі режиссерлер трактовкасы өзгеріп, керісінше зорлық-зомбылық иелері ақталуға мүмкіндік алды. Өйткені қазіргі жаңа көзқарас қоғамда өзіндік орны бар әрбір адамзаттың жеке индивид-субъект екендігін, сүйеге құқы бар әрбір жанның өз махаббаты үшін күресе алатындығын дәлелдеді. Сөйтіп Есен, Бекежан, Қодарлар елі мен жері үшін, сүйгені үшін күрескен батыр тұлғаға айналды.

Жалпы әрқайсысы бір төбе саналатын кейіпкерлер, тартыстың шыңырау түбіне жетпей тынбайтын өр кескіндер тоғысқан, жалпы басталғаннан қайғының лебі есетін, сюжеттік құрылымы өте ауыр «Еңлік – Кебекке» осындай түрлі шешімдермен келу режиссерлік, актерлік ой-қиялдарды қозғап, жан-жақты ізденістерге жол ашты. Ізденістің салмағы әсіресе, тәуелсіздік тұсында одан әрі арта түсті. Шығармаға еркін көзқараспен келу, мінездердің өзіндік болмысына қайта үңілу үрдістері қазақ театрларын бей-жай қалдырған жоқ. Соның нәтижесінде көркемдік деңгейі жоғары классикалық спектакльдер ұлттық театрлар репертуарын сапа жағынан толықтырды. Аталған трагедияға берілген қоюшылардың режиссерлік трактовкалары мен ой-идеяларының өткір ойларға құрылуы театрлардың ізденісін және классикалық дүниеге деген ерекше құрметін байқатты.

Осындай Әуезов әлемі сахна өнерінің әр буын өкілдеріне терең ізденістің көзіне айналып, сан алуан мінездердің ара

салмағын ажыратуға мүмкіндік берді. Мейірім мен зұлымдық, махаббат пен сатқындық тартысы ұлттық классикалық шығармаларда мейлінше анық та айшықты бедерленді. М.Әуезовтің «Еңлік – Кебек», «Қарагөз», «Айман – Шолпан», «Бәйбіше – тоқал», «Қарақыпшақ Қобыланды» тәрізді классикалық дүниелерімен бірге Қазан төңкерісін суреттейтін «Октябрь үшін», «Ақ қайың», кеңестік қоғамдағы жаңа адам бейнесін жасау мен колхоздастыру науқанына арналған «Шекарада», «Алма бағында», «Тас түлек», Ұлы Отан соғысы тақырыбын жырлайтын «Сын сағатта», «Намыс гвардиясы» және «Хан Кене», «Абай», «Ақан – Зайра» тәрізді тарихи-ғұмырнамалық дүниелері қазақ әдебиетінің жарқын беттерін құрайды. Өмір керуенімен ілесе жүретін өзекті ойлар мен мәңгілік тақырыпты қисынды өрбітіп, өлмес-өшпес дүние жасаған авторлардың бұл еңбектері бүгінгі ұрпақ үшін өте құнды.

Мәңгілік махаббат жырын жырлап өткен драматургтің авторлық мұрат-мақсаты мен көркемдік-идеялық тұжырымының театр өнерінің құдіретімен әрбір адамзаттың көкірегіне дән болып егілуіне, оның рухани тамыр алып көктеуіне ат салысқан режиссерлердің интерпретациясы айқын. Осыларды саралай келіп, театр ұжымдарының шығармашылық таразысында іргелі істер мен іркілістердің қатар орын алғандығын аңғардық. Мұндай өнер кардиограммасын шығармашылық түзу қалыпқа салу уақыт еншісінде әрине. Классикамыздың дәмін жоғалтпай, бағасын төмендетпей ұстап тұру режиссерге де, актерге де қатысты күрделі мәселе. Мәңгі жасайтын мұндай асыл дүниелер – ұлтымыздың айнасы. Сондықтан қазақ классиктерінің қай кезеңде де өзекті ой қозғайтын оқиға желілерімен, терең мағыналы диалог, монологтарымен ерекшеленетін шығармаларын шаң бастырмау міндетіміз. «Во все времена театр стремился говорить правду. Сегодня тоже нужна правда! Но при этом нельзя терять главную задачу театра – исследовать глубинные психологические основы жизни человека и всех жизненных процессов. Театр должен говорить, что в обновленном демократическом государстве всё должно делаться для человека» [8, 48], – деп жазады театртанушы-педагог Халила Сағатова. Театр өнерінің мәні де, маңызы да сонда.

Қорыта айтқанда, қазақ мәдениетіндегі соңғы жиырма жылда белең алған қоғамдық алға жылжу үрдісінде мәдени мұралар, рухани құндылықтар мен тарихи таным үдерістерін насихаттайтын ұлттық идеяның бағыты анықталды. Ұлттық классикалық туындыларды жаңа трактовкада сахналай отырып, режиссерлер бірте-бірте жойылу қаупі төнген халықтық салт-дәстүріміз бен әдет-ғұрпымызды алға тосты. Әр режиссердің өзіндік ой-толғамы, еркін шешімдері тәуелсіз сахнада орын алды. Көпғасырлық тарихы бар эпос пен фольклор негізінде дүниеге келген классикалық туындылар жоғарыда талданған түрлі концепцияларды ұсынды.

Бұлардың күрделілігі – мұны сахналауда қоюшының тұжырымына сәйкес сахналық шешімдердің өзгеріп, трактовалар әр қилы болғанымен, оны ешқашан жөндеуге балмайтындығында. Бүгінгі ұрпақ үшін кемеңгер жазушы Мұхтар Омарханұлы Әуезовтің дара қолтаңбасы, оның шығармаларындағы сөздің мәні мен мағынасы сақталуы қажет. Сол тұрғыдан алғанда кейбір кемшіліктерге қарамастан өнер ұжымдары «Еңлік – Кебекті» бүгінгі заманның талабына лайықты көрсете алды.

Әдебиеттер:

1. Қирабаев С. Тәуелсіздік рухымен. – Астана: Фолиант, 2002. – 504 б.
2. Нұрпейіс Б.К. Қазақтың жастар мен балалар театры. – Алматы: «Алматы баспа үйі» ЖШС, 2006. – 190 б.
3. Кабдиева С. Фольклорные традиции в казахском театре. – Алма-Ата: Өнер, 1986. – С. 112.
4. Қазақ театрының тарихы. – Алматы: Ғылым, 1975. – т. 1. – 400 б.
5. Аристотель. Риторика. Поэтика /пер. О.П.Цыбенко и В.Г.Аппельрота/. – Москва: Лабиринт, 2000. – С. 224.
6. Әуезов М. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. – Алматы: Ғылым, 1998. – т. 3. – 392 б.
7. Сығай Ә. Талдықорған театры: іздену және қалыптасу кезеңдері. – Алматы: Дөйт-Принтхаус, 2006. – 208 б.
8. Сағатова Х.А. Традиции и современность в казахском театре // «Культурное наследие народов Казахстана и национальная система образования». Сборник докладов Международной научно-практической конференции КазНАИ им.Т.Жургенова. – Алматы: 2004. – С. 426.

References:

1. Qirabaev S. *Ta`uelsizdik rukhymen*. – Astana: Foliant, 2002. – 504 b. (In *Qazaq*.)
2. Nurpeiis B.K. *Qazaqtyng zhastar men balalar teatry*. – Almaty: «Almaty baspa үйі» ZhShS, 2006. – 190 b. (In *Qazaq*.)
3. Kabdieva S. *Fol'klornye traditsii v kazakhskom teatre*. – Alma-Ata: O`ner, 1986. – S. 112. (In *Qazaq*.)
4. *Qazaq teatrynyng tarikhy*. – Almaty: Ghylым, 1975. – t. 1. – 400 b. (In *Qazaq*.)
5. *Aristotel'. Ritorika. Poetika* /per. O.P.Tsybenko i V.G.Appel'rota/. – Moskva: Labirint, 2000. – S. 224. (In *Russ*.)
6. A`uezov M. *Shygharmalarynyng elu tomdyq tolyq zhinaghy*. – Almaty: Ghylым, 1998. – t. 3. – 392 b. (In *Qazaq*.)
7. Syghai A`. *Taldyqorgha teatry: izdenу zha`ne qalyptasu kezengderi*. – Almaty: Do`it-Printkhaus, 2006. – 208 b. (In *Qazaq*.)
8. Sagatova Kh.A. *Traditsii i sovremennost' v kazakhskom teatre* // «Kul'turnoe nasledie narodov Kazakhstana i natsional'naia sistema obrazovaniia». Sbornik dokladov Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii KazNAI im.T. Zhurgenova. – Almaty: 2004. – S. 426. (In *Russ*.)

МРНТИ 14.07.01

Г.М. Таниева¹*¹Нижегородский педагогический университет им. К.Минина
(Нижний Новгород, РФ)***РОЛЬ МУЗЫКИ В КОРРЕКЦИОННОЙ РАБОТЕ ПЕДАГОГА****Аннотация**

Статья представляет обзор научных источников по актуальной проблеме развития коммуникативных способностей детей-инвалидов с применением средств музыкальной педагогики. У детей с ограниченными возможностями развития формируются комплексы, связанные с изменённой физиологией. При помощи музыкальных занятий, направленных на развитие музыкальной идентичности, встраивающейся в личность такого ребёнка, комплексы уходят. Актуализируется развитая (в разной степени у разных детей) музыкальность и музыкальные навыки. Через музицирование дети со специальными потребностями находят общий язык с аудиторией слушателей, имеют возможность даже подняться над ней, завоевывая симпатии социального окружения.

В статье дана характеристика проведённого в Шотландии научного исследования по данной теме с перспективной целью практического применения полученного знания у отечественных исследователей и педагогов. Автор статьи опирается как на отечественные, так и на зарубежные источники по проблеме обучения и воспитания детей-инвалидов.

Автор убеждён, что данная тема должна быть исследована и в дальнейшем. Результаты исследования донесены до работников культуры, которые посвящают свою трудовую деятельность детям с ограниченными возможностями.

Ключевые слова: Дети с ограниченными возможностями, социализация, коммуникация, идентификация, музыкальная педагогика, музицирование.

Г.М. Таниева¹*¹К. Минин атындағы Нижний Новгород педагогикалық университеті
(Нижний Новгород, Ресей)***ПЕДАГОГТИҢ ТҮЗЕТУ ЖҰМЫСЫНДАҒЫ МУЗЫКАНЫҢ РОЛІ****Аннотация**

Мақалада қазіргі таңдағы педагогикадағы өзекті мәселердің бірі - мүгедек балалардың коммуникативтік қабілеттерін дамытуға көмектесетін музыкалық педагогикаға арналған ғылыми нәтижелер қарастырылған.

Ресейлік зерттеушілер және педагогтар жұмыс барысында Шотландияда жүргізілген ғылыми-зерттеу нәтижелерін болашақта қолданысқа енгізуді ұсынады. Сондай-ақ, мақала авторы мүгедек балаларды тәрбиелеу мәселесі бойынша ресейлік және шетелдік зерттеушілердің жұмыстарын атап өткен.

Автор бұл тақырыпты болашақта одан әрі зерттеу қажет деп ойлайды. Зерттеу нәтижелері қызметі мүмкіндігі шектеулі балалармен байланысты мәдениет және білім саласындағы қызметкерлерге қажетті ақпарат ретінде ұсынылған.

Тірек сөздер: мүмкіндігі шектеулі балалар, әлеуметтендіру, коммуникация, сәйкестендіру, музыкалық педагогика, музыкалық орындау.

G.M. Tanieva¹

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

THE ROLE OF MUSIC IN CORRECTIONAL WORK OF THE TEACHER

Annotation

The article presents an overview of the scientific sources on the urgent problem of development of communicative abilities of children with disabilities with means of musical pedagogy. The article considers the conducted a scientific study in Scotland on the topic, with a view to the perspective of practical application of the knowledge gained from domestic researchers and educators. The author relies both on domestic and on foreign sources on the issue of training and education of children with disabilities.

Keywords: *children with disabilities, socializing, identification, music pedagogy, music-making.*

Для большинства из нас, обычных людей, дети с ограниченными возможностями здоровья – это дети, которые имеют недостатки в физическом или психическом развитии, препятствующие получению образования без создания специальных условий для обучения. Интересный факт: в европейском сообществе их называют «individuals with special needs» – лица с особыми потребностями, а в России мы говорим «люди с ограниченными возможностями». На наш взгляд, такое определение, принятое в Европе, связано с тем, что для современного европейского сообщества потребности актуальнее возможностей, и европейский гуманизм в буквальном смысле «возвращает» человека обществу, «но обществу особому, где доминирующую роль играет уже не материальное производство, не политика, а личные потребности, в частности такие, как творчество и духовная эволюция индивидов» [1, 87].

В современной России идея гуманизма также концептуализируется в отношении к людям, имеющим ограниченные возможности здоровья. Но реализация идеи в государственном масштабе направлена на удовлетворение базовых потребностей инвалидов. Вслед за государством собственники бизнеса, инициативные специалисты и учёные в области образования особенное внимание уделяют детям, не обладающим возможностями здорового ребёнка.

Музыка и «individuals with special needs». Основной заботой органов социальной защиты, родителей, а также педагогов является обеспечение физиологических потребностей детей с ограниченными возможностями, в то время как развитие интеллектуальных и природных склонностей, позволяющее

добиться успехов в современном обществе, до сих пор остаётся проблематичным. Это связано не только с недостаточным финансированием и отсутствием специалистов, но и с тем, что ребенок–инвалид является носителем целого комплекса особенностей, связанных с изменённой физиологией, в том числе повышенной истощаемостью, трудностями в обучении, контролем активности и поведения, эмоциональной неустойчивостью.

Музыка – универсальный феномен не только для воспитания и раскрытия духовного потенциала личности, но и фактор идентификации и социализации человека. Именно последние два свойства музыки применяют современные исследователи и педагоги в своей работе для того, чтобы повысить востребованность и качество жизни детей-инвалидов.

Конечно же, музыкальные вкусы и предпочтения таких детей редко изучаются: слишком сложным представляется объект – музыка и её усвоенность детьми с изменённым восприятием действительности. Совершенно ясно одно, что «любая эстетическая форма, в том числе музыкальная, – как показали многочисленные исследования А.Ф.Лосева, – своё содержание обретает в повседневной жизни, в оформлении её духовных элементов, поэтому сама по себе уже является «жизненной формой» [1, 90]. В этом смысле музыка может заместить некоторые недоступные для таких детей виды деятельности, помочь в процессе становления личности и оказать положительное воздействие впоследствии, во взрослой жизни. Это объясняется тем, что среди прочих достоинств музыки, как любому идентификатору, свойственно разделять людей на «музыкальные стереотипы», провоцируя ситуацию «узнавания», позволяющего личности пережить явления мира (в том числе музыкальные) как что-то своё, близкое, родное, то есть узнать в произведении самого себя [2, 318]. Этот фактор нельзя не учитывать, тем более, если мы говорим об идентичности людей с ограниченными возможностями. Важно изучить, какие формы музыкальной деятельности и какая музыка будут наиболее эффективными в процессе воспитания и образования таких детей.

Об исключительной пользе музыкального воспитания и образования высказывается большинство отечественных авторов – специалистов в коррекционной психологии и педагогике. В частности, подчёркивается, что музыка является катализатором процесса коммуникации среди детей с ограниченными возможностями как важнейшего инструмента их социализации [3, 38].

Научными исследованиями, проведенными Институтом коррекционной педагогики РАО, установлено, что «музыкальная

деятельность является продуктивной в плане нормализации эмоционально-поведенческой сферы, волевых процессов, оказывает положительное влияние на развитие мыслительных функций и интеллекта. Снижаются агрессивность по отношению к окружающим, замкнутость и отстранённость, повышаются самооценка и мотивация к деятельности». Недаром в Единой концепции специального федерального государственного стандарта для детей с ограниченными возможностями здоровья знания в области искусств музыкальное образование называется одним из приоритетных направлений. Музыка не только оказывает благотворное воздействие на развитие коммуникативных навыков детей, но и корректирует эмоционально-поведенческую сферу [4, 1].

В подходах к использованию музыки в коррекционной работе за рубежом сформировалось два направления – психотерапевтическое и педагогическое.

Прежде чем мы подробно рассмотрим, как эти подходы используют на практике, заметим, что психотерапевтическое направление требует тесного контакта музыкального терапевта с ребёнком, при этом компетенция врача должна быть несомненной. Например, врач может содействовать развитию моторной координации через развитие музыкальных навыков, таких, например, как игра на барабанах. Эти занятия – средство для развития не только и не столько двигательных навыков, сколько для развития глазной координации [5, 163].

Инициативная группа SOP (Sounds of Progress) из Глазго (Шотландия) провела актуальное исследование в области влияния музыкальной деятельности на развитие личности с ограниченными возможностями, в частности, на развитие её коммуникативных способностей и идентичности. Деятельность данной группы направлена на работу с людьми, у которых есть проблемы с обучаемостью или физические проблемы. Цели данной компании состоят в следующем:

1. Обеспечить доступ к творческой музыкальной деятельности и профессиональной подготовке.

3. Облегчить интеграцию между людьми с ограниченными возможностями и нормальными людьми.

4. Оптимизировать существующее восприятие общественностью физиологических нарушений.

5. Создать возможности для трудоустройства во взрослой жизни.

Работа данной компании включает такие составляющие, как разработка программ музыкального образования, работа в студии

звукозаписи и музыкальная терапия. Многие проекты SOP имеют форму музыкальных семинаров, на которых в течение десяти недель педагогами и врачами ведётся совместная кропотливая работа для достижения целей компании.

Музыкальная терапия, как считают специалисты данной компании, может применяться как отдельно, так и во взаимосвязи с другими видами музыкальной деятельности: совместным музицированием, сочинением музыки. Один проект, например, привлекает к работе музыкального терапевта, посещающего больницу регулярно, чтобы вести занятия как с детьми, так и со взрослыми, которые имеют проблемы с обучаемостью и физические недостатки. Другой проект приглашает музыкального педагога на работу в школы для проведения занятий с детьми-аутистами.

Таким образом, работа компании сосредоточена в трёх направлениях: музыкальная терапия, музыкальное образование и непосредственная лечебная практика с людьми с ограниченными возможностями. Эти направления не полностью дискретные, а наоборот, имеют общие взаимосвязанные цели и методы.

Почему исследования в виде наблюдений и экспериментов позволяют утверждать специалистам из Глазго, что музыкальное воспитание влияет на развитие коммуникативных навыков?

Согласно разработанной специалистами программе, занятия в виде развивающих семинаров проводятся с одной группой на протяжении 10 недель. В это время дети и взрослые активно общаются между собой по поводу занятий и развивают не только данные им от природы музыкальные способности, но и восприятие себя как члена группы, имеющей особенные социальные характеристики. В результате у участников семинара формируется осознание себя как личности, повышается способность к общению, происходит раскрепощение и раскрытие индивидуальности, в процессе общения с членами своей группы участник семинара проходит свой неповторимый этап социализации, сопряжённый с музыкальной практикой и формирует музыкальную идентичность через участие в программе семинара [6, 34-42]. Через музыкальную идентичность, которая формируется в процессе музыкального воспитания (слушание музыки, игра на музыкальных инструментах, запись исполнения в студии звукозаписи, сочинение музыки, развитие музыкальных и других специальных способностей через общение с музыкальным педагогом) происходит развитие личности. В процессе занятий идёт активный поиск опоры на знания и умения, в том числе коммуникативные, которые закрепляются и превращаются в принципы общения и мотивы к

социальной деятельности в дальнейшей жизни. Особенно это важно для детей с ограниченными возможностями, лишённых полноценной жизни и возможностей здорового человека потому, что они, став увереннее и самостоятельней, обретают вкус, смысл и цель жизни, активнее формируют свой жизненный мир. Это обстоятельство положительным образом влияет на качество жизни и востребованность детей-инвалидов, что и является в конечном итоге целью коррекционной работы педагога.

Мы сделаем небольшое отступление, чтобы пояснить механизм воздействия музыки и музыкальной деятельности на самоопределение человека. Современные российские учёные стали обращаться к идентификационным свойствам музыки в связи с тем, что сегодня мы наблюдаем кризис идентичности, что «люди перестали осознавать себя носителями определенной культуры и не могут сказать, к какой социальной группе они относятся. На вопрос «кто ты?» при социологических опросах ответы даются самые разные. Чаще всего выделяются половая и возрастная принадлежность, не менее часто – профессиональная и территориальная привязанность» [7, 25]. Характер современных идентификаторов изменился: они стали менее политизированными, но по-прежнему имеют глубокие корни в человеческой культуре, в частности, в современных процессах становлении личности. К таким идентификаторам можно отнести музыку.

В 2011 году автором было проведено исследование в виде интервью с экспертами, в результате которого был сделан вывод о том, что механизм формирования идентичности на музыкальной основе — это «формирование «музыкальной идентичности», определяемой не только музыкальными пристрастиями, но и музыкальной активностью, который в процессе установления стабильных связей с образом Я устойчиво интегрируется в смысловую сферу образа «Я-концепции» [8, 80]. Поэтому важным представляется положение о том, что современные педагоги предлагают в работе с детьми обращаться к музыке традиционных жанров, сформировавшихся в близкой и понятной детям культурной среде родного края. На ранних этапах развития для детей очень важно чувствовать эмоциональную поддержку, выраженную в народных мелодиях с национальным колоритом. Учитывая, что музыка оказывает неопределимое влияние на психофизиологическое развитие, можно сделать вывод о том, что она имеет свойства, присущие не только педагогике, но и медицине, осуществляя серьёзную функцию исправления (коррекции) психофизиологических недостатков людей с ограниченными возможностями. Кроме формирования личности, её

нравственности и помощи в осознании культурной идентичности, музыкальные игры, музыкальная деятельность, пение в любом виде укрепляют тело, улучшают координацию, активизируют мышление и речь, голосовой аппарат, лечат заикание. Таким образом, музыкальное развитие детей способствует формированию личности ребёнка, которая нуждается в самовыражении и самореализации через коммуникацию.

Вернёмся к исследованию шотландских учёных SOP (Sounds of Progress), которые показывают, что ребенок с проблемами здоровья во время участия в проводимых ими музыкальных семинарах получает возможность для самовыражения и самореализации [5, 166]. Воспроизведение и создание ребенком музыкальных произведений в процессе творческой музыкальной деятельности облегчает процесс коммуникации со взрослыми и сверстниками. Этот процесс заостряет внимание на тонких особенностях взаимодействия, таких как невербальная коммуникация. Например, в одном из семинаров был задействован набор ударных инструментов под названием Гамелан. Гамелан совсем не популярен в Европе, это специфический набор, состоящий из настроенных гонгов, металлофонов, тарелок и барабанов. Они родом из Малайзии и Индонезии, их количество в группе от четырех до 40 инструментов.

Исполнитель на Гамелане попадает в непростую ситуацию: ему необходимо координировать музыкальные события, происходящие в процессе исполнения музыки группой музыкантов, его роль похожа на роль дирижёра оркестра. Игра на Гамелане включает комбинацию слушания воспроизводимой музыки, внимания к другим участникам ансамбля и синхронизирование собственного исполнения. Это и музыкальная и социальная координация. Чтобы успешно играть на Гамелане в контексте музыкального произведения и в группе, важно следовать за темпом и акцентами (синкопами) в музыке. Совместное внимание в процессе исполнения на один и тот же объект (исполняемая музыка) двумя и более людьми есть не что иное, как «общая социальная реальность» [5, 167]. Через механизм совместного воспроизведения музыки исполнитель на Гамелане получает неоценимый опыт общения через музыку и можно с уверенностью сказать, что этот опыт поможет ему в дальнейшей жизни за пределами совместного музицирования.

Что является определяющим в развитии коммуникативных способностей в этом процессе с психологической точки зрения? Отношение между социальными и когнитивными факторами привело к необходимости исследовать процесс совместного

внимания к «общей социальной реальности», потребности в сосредоточении на общей деятельности, направленной на достижение общей цели, о которой договорились участники-исполнители или члены группы. Это напоминает случай исследования «общей социальной реальности» в лингвистическом развитии (Хьюз, 1998; Морали и др., 1998; Сигмен, 1998), когда дети из одной и той же семьи, которые длительное время совместно с педагогом изучают разговорный язык, имеют большой словарный запас и синтаксически развитые структуры речи (Томасельо и Тодд, 1983; Tomasello, 1992, 1995) [5, 169].

Во время исследования взаимодействия между людьми, посещающими музыкальные семинары, независимые эксперты просмотрели короткие видеоклипы участников экспериментальной группы и контрольной группы. Они оценили каждого участника по результатам, достигнутым в области коммуникации, оценив качество совместного музицирования. Участники в экспериментальной группе показали существенные улучшения после 10-недельного периода совместного музицирования по сравнению с контрольной группой. Это исследование свидетельствует о том, что успех, достигнутый в развитии навыков коммуникации, действительно, связан с опытом совместного музицирования.

Исследования таких авторов, как Маккэтрэн (1995) и Харрис (1996) свидетельствуют о том, что «общая социальная реальность» нарушена у детей с нетипичным развитием. Например, для детей с Синдром Дауна ситуация общей социальной реальности особенно трудна (Kasagi и др., 1995; Рот и Лесли, 1998). Для таких детей участие в музыкальных семинарах эффективно, оно развивает навык внимания к «общей социальной реальности» и способствует совершению совместных действий, так как различные виды музыкальной деятельности подразумевают выполнение запланированной последовательности совместных действий.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что структурированные педагогические музыкальные семинары SOP эффективны в развитии как музыкальных способностей, так и коммуникативных способностей, и это связано с наличием «общей социальной реальности» в процессе совместного музицирования. Эта особая взаимосвязь между музыкальным, познавательным и социальными качествами нашла отражение в совместной музыкальной деятельности. Можно утверждать, что совместные музыкальные действия могут стать хорошим «механизмом» трансформации навыка совместного музицирования в коммуникативные способности [5, 167].

Исследование, проведённое шотландскими социологами и педагогами, продемонстрировало эффект развития социальных и коммуникативных навыков, производимый участием в музыкальных семинарах. Оно было направлено на раскрытие механизма, который лежал в основе этих эффектов. Данное исследование проведено на микроуровне, который может установить причинно-следственные связи между музыкальной деятельностью и определенными музыкальными и психологическими переменными. Развивая групповую, личную и музыкальную идентичность, семинары дают уверенность в себе и развивают коммуникативные способности.

Инициативная группа SOP (Sounds of Progress) продолжила исследование и решила, что важным представляется прослушать подробные нарративы небольшой выборки участников семинаров с ограниченными возможностями, которые длительное время (с 1990 по 2000) работали с SOP. Это связано с более широкими целями самого SOP, который старается учесть мнение людей, которые работают с компанией, что помогает в дальнейшем развитии компании. Несколько участников-очевидцев дали интервью. После глубокого анализа данных интервью учёные сделали очень важный вывод о том, что эксперимент и наблюдение в области воздействия музыкальной деятельности не проливают свет на наиболее типичные мнения и личности людей, которые принимали участие в семинарах. Интервьюеры со специальными потребностями в своих нарративах сосредоточились на личных, жизненных историях. Их интервью проводились в домашней обстановке и длились час-полтора. Интервьюер был из SOPa, его хорошо знали те, кто давал интервью. Интервью было неофициальным по форме и структуре, начиналось с периода раннего детства человека и момента установления наличия нетрудоспособности в детском возрасте, а затем и молодого человека, включая периоды учёбы в школах и Учебных центрах для взрослых. Далее исследовалась их самая ранняя связь с музыкой; как они пришли в SOP, какие чувства они испытывали по поводу участия в семинаре; их осознание приобретаемой самостоятельности и впечатления от произошедших трансформаций.

Например, одна из участниц семинара Кэрлайн мечтала о выступлении на итоговом концерте и для того, чтобы найти себе концертмейстера, ей пришлось бороться со стереотипом, сложившимся в восприятии людей, путём усиленных занятий, чтобы повысить качество исполнения своей партии и добиться согласия концертмейстера аккомпанировать ей на концерте. Она говорит: *«Я думаю, что причиной незаинтересованности и*

недоверия людей ко мне является моя инвалидность. Я постоянно пытаюсь опровергнуть это суждение обо мне прежде, чем они сделают вывод о моих возможностях» [5, 171]. Музыка для Кэролайн является мощным инструментом, помогающим расширить представления людей о том, кто она. Музыка играет центральную роль в ее жизни, как средство формирования ее многогранной личности не только как человека с физиологическими нарушениями, но и как музыканта. Тео описывает те же трудности в отношениях с другими, которые видит в нём «калеку», а не человека, имеющего качества полноценного члена общества, пока не услышат, как он поёт. Только после этого они идут с ним на контакт: *«Музыка облегчает сближение с людьми, когда ты имеешь дар и умеешь петь. Раньше люди подходили поговорить с моим папой, а не со мной, но теперь, когда они слышат, как я пою они подходят поговорить со мной»*. Тео принимал участие в школьных турах, он рассказывает: *«... это было здорово, что дети подошли ко мне как к обычному, нормальному человеку и попросили у меня автограф»* [5, 179].

Тео указывает на важные перемены, вызванные его пением. Когда его талант музыканта стал замечен окружающим, они перестали воспринимать его как калеку и начали относиться к нему как к нормальному человеку, не игнорируя и обходя его. Мы понимаем, что музыка в данном случае послужила цели облегчения взаимодействия. Основной очень распространенной и хорошо известной проблемой для людей с ограниченными возможностями является тот факт, что они часто игнорируются в общественных местах. Использование терминов «обычный» и «нормальный» в интервью Тео свидетельствует о том, что его не рассматривают как отличного от остальных. Важным для многих людей с физиологическими нарушениями является расширение использования терминов «нормальный» и «обычный», с включением этих характеристик в социальные ожидания окружающих людей.

Анализ материалов интервью продолжался посредством углублённого слушания данных и контроля расшифровок стенограммы. Повторное интервью позволило обсудить с интервьюерами тему идентичности. В разговоре об идентичности были использованы тематический и аналитический методы (Дензин и Линкольн, 1998) [5, 167].

Обсуждение и анализ мнений привели к трём важным выводам. Во-первых, в связи с тем, что идентичность подвижна и изменчива и находится в процессе развития или пересмотра, важным представляется её формирование и пересмотр в процессе

музыкального воспитания и музыкальной деятельности, а именно: совместного музицирования. Формирование совместного внимания на общую музыкальную реальность проходит под контролем профессиональных педагогов, решающих проблему взаимодействия участников семинара и обеспечивающих профессиональный уровень исполнения музыкальных произведений.

Во-вторых, идентичность относительна, но в каждом конкретном случае речь идёт о целенаправленной деятельности по формированию музыкальной идентичности под контролем профессиональных педагогов и психологов.

В-третьих, штампы, которые общество может наложить на детей с ограниченными возможностями здоровья и сформировать стереотип в отношении людей, как принадлежащих этому обществу, так и находящихся за его пределами, теряют своё значение, когда мы наблюдаем за деятельностью профессиональных музыкантов, сформировавшихся в процессе музыкального обучения и воспитания. В силе остаётся лишь утверждение об относительной природе идентичности, которая актуализируется в повседневной жизни в нужный момент времени с определённым человеком (Croghan и Miell, 1998, 1999).

Обсуждая модель нетрудоспособной личности, мы утверждаем, что штампы и стереотипы негативно влияют на самовосприятие людей с ограниченными возможностями здоровья, так как их ощущение изолированности усугубляется и больше связано не с истинными физическими характеристиками, а с восприятием общества, что ограничивает их возможности личного развития [5, 169].

Социальная модель нетрудоспособности подчеркивает, что очень часто выражения, которые мы используем, чтобы описать людей с ограниченными возможностями, не дают им шансов для личного продвижения. Поэтому так важно услышать мнение людей с ограниченными возможностями и учесть его в процессе преподавательской деятельности.

Литература:

1. Таниева Г.М. Музыкальные аспекты социальной идентификации в молодёжной среде. // Вестник ННГУ им. Лобачевского. – 2011. – №1. – С.86-93.
2. Козырьков В.П. Освоение обыденного мира. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1999. 340 с.
3. Бедретдинова С.М. Из опыта работы на уроках музыки во вспомогательной школе //Дефектология. - 1991. – № 3.С.38.

4. Малофеев Н.Н., Никольская О.С., Кукушкина О.И., Гончарова Е.Л. – // Альманах ИКП РАО 2014. №20. // [Электронный ресурс], URL: <http://alldef.ru/ru/articles/almanah-13/edinaja-koncepcija-specialnogo-federalnogo-gosudarstvennogo> (дата обращения 12.11.2016)

5. Raymond A.R. MacDonald, Dorothy Miell, *Musical identities*. Oxford University Press, 2002.- 223p. (Перевод автора статьи).

6. Таниева Г.М. Групповая и личностная идентификация молодежи в сфере музыки. Диссертация на соискание научной степени к.соц.н. – Нижний Новгород. 2012г. 185 с.

7. Козыр'ков В.П., Таниева Г.М. Социокультурные предпосылки и противоречия реализации идентификационных возможностей музыки. // Вестник НГТУ им. Р.Е.Алексеева «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». –2015. №3. С.23-40.

8. Таниева Г.М. Музыка как критерий социальной идентификации. // Вестник ННГУ им. Лобачевского – 2011. - №4. – С.74-81.

References:

1. Tanieva, G.M. *Muzykal'nye aspekty sotsial'noi identifikatsii v molodezhnoi srede*. Vestnik NNGU im. Lobachevskogo. - mart, **2011**, – №1–N. Novgorod: izd-vo NNGU, S.86-93. (In Russ.)

2. Kozyr'kov V.P. *Osvoenie obydenного mira*. N. Novgorod: Izd-vo NNGU, **1999**. 340 s. (In Russ.)

3. Bedretdinova S. M. *Iz opyta raboty na urokakh muzyki vo vspomogatel'noi shkole* //Defektologiya. - **1991**.-№ 3. S.38. (In Russ.)

4. Malofeev N.N., Nikol'skaia O.S., Kukushkina O.I., Goncharova E.L., *Al'manakh* ИКП РАО №20, **2014** [Elektronnyi resurs], URL: <http://alldef.ru/ru/articles/almanah-13/edinaja-koncepcija-specialnogo-federalnogo-gosudarstvennogo> (data obrashcheniia 12.11.2016) (In Russ.)

5. Raymond A.R. MacDonald, Dorothy Miell, *Musical identities*. Oxford University Press, **2002**.- 223p. (Perevod avtora stat'i). (In Eng.)

6. Tanieva, G.M. *Gruppovaia i lichnostnaia identifikatsiia molodezhi v sfere muzyki*. Dissertatsiia na soiskanie nauchnoi stepeni k.sots.n., **2012** g. 185 s. (In Russ.)

7. Kozyr'kov, V.P. Tanieva, G.M. *Sotsiokul'turnye predposylki i protivorechiia realizatsii identifikatsionnykh vozmozhnostei vozmozhnostei muzyki*. Vestnik NGTU im. R.E. Alekseeva «Upravlenie v sotsial'nykh sistemakh. Kommunikativnye tekhnologii». №3, **2015**, S.23-40. (In Russ.)

8. Tanieva, G.M. *Muzyka kak kriterii sotsial'noi identifikatsii*. Vestnik NNGU im. Lobachevskogo - dekabr', **2011**, -№4–N. Novgorod: izd-vo NNGU, S.74-81. (In Russ.)

МРНТИ 14.35.09

Г. Бегембетова¹

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

О ПРОБЛЕМАХ ПРЕПОДАВАНИЯ СОЛЬФЕДЖИО В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация

Сольфеджио необходимо преподавать в тесной связи со всеми дисциплинами специального и теоретического циклов. Особенное значение это имеет в подготовке студентов специальностей «Сольное пение» и «Народное пение», для которых сольфеджио должно быть профилирующим предметом. Данный предмет, построенный как на инструктивных примерах, так и на образцах песенной и хоровой музыки различных традиций, способствует достижению высоких результатов не только в воспитании музыкального слуха, но и в профессиональном становлении будущих музыкантов-исполнителей. В настоящее время приходится с сожалением констатировать, что в певческой среде превалирует недостаточное внимание к курсу музыкально-теоретических дисциплин. Как показывает многолетний опыт автора статьи в преподавании теоретических дисциплин, наиболее высокие результаты в обучении достигаются при одновременном освоении элементов теории музыки и сольфеджио, применении теоретических знаний в процессе пения и слушания. Основными задачами подобного комплексного курса теоретических дисциплин для певцов являются всестороннее развитие музыкального слуха, выработка навыков свободного чтения с листа нотного текста любой сложности. При этом главной проблемой встает развитие чистой интонации.

Ключевые слова: методика преподавания сольфеджио, сольфеджио для вокалистов, междисциплинарные связи в сольфеджио.

Г. Бегембетова¹

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)

КӘСІБИ МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУДЕГІ СОЛЬФЕДЖИОНЫ ОҚЫТУДЫҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аннотация

Сольфеджионы арнайы және теориялық циклді пәндермен тығыз байланыста оқыту керек. «Жеке ән салу», «Халық әні» секілді мамандықтардың студенттерін дайындауда сольфеджио пәні аса маңызды рөл атқарады. Бұл пән хор мен ән музыкасының мысалдарына негізделе отырып, кәсіби музыкант-орындаушыларын тәрбиелеуде, олардың музыкалық қабілеттерін дамытуда үлкен жетістіктерге жетуге жетелейді. Өкінішке орай, қазіргі таңда ән саласында музыкалық-теориялық пәндерге тиісті көңіл бөлінбейді. Теориялық пәндерді үйретудегі автордың тәжірибесі көрсеткендей, музыка теориясы мен сольфеджионы қатар үйренгенде, әнді шырқау мен тыңдау барысында теориялық білімдерді қолданған кезде білім саласында жоғары нәтижерелге қол жеткізуге болады. Теориялық пәндердің аталмыш кешенді курсының негізгі мақсаты музыкалық есту қабілетін жан-жақты дамыту мен кез келген

қиындықтағы ноталық мәтінді оқу біліктілігін қалыптастыру болып табылады. Бұл кездегі негізгі қиындық – таза интонацианы дамыту.

Тірек сөздер: Сольфеджионы оқыту әдістемесі, вокалисттерге арналған сольфеджио, сольфеджиодағы пәнаралық байланыстар.

G. Begembetova¹

¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)

ON THE PROBLEMS OF TEACHING SOLFEDGIO IN PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION

Annotation

Solfeggio needs to be taught in close connection with all the disciplines of the special and theoretical cycles. This is especially important in the education of “Solo singing” and “Folk singing” specialties’ students, for which the solfeggio should be a profiling subject. This subject, built both on instructive examples, and on samples of singing and choral music of various traditions, contributes to the achievement of high results not only in the musical ear training, but also in the professional development of future musicians-performers. Now it is necessary to note with regret that in the singing environment the insufficient attention to the course of musical-theoretical disciplines prevails. As the author’s long experience in teaching theoretical disciplines shows, the highest results in training may be achieved by simultaneously mastering the elements of the music theory and solfeggio, applying theoretical knowledge in the process of singing and listening. The main tasks of such a complex course of theoretical disciplines for singers are the comprehensive development of musical ear, the development of free sheet music reading skills of any complexity. The main problem is the development of pure intonation.

Keywords: *methods of teaching solfeggio, solfeggio for vocalists, interdisciplinary connections in solfeggio.*

Сольфеджио является частью учебного цикла на всех ступенях музыкального образования, начиная от музыкальной школы и заканчивая консерваторией. Это одна из основных дисциплин в процессе обучения будущих музыкантов-исполнителей, формирующая интонационные, слуховые умения и навыки. Формы же работы на уроках сольфеджио остаются, в целом, неизменными, независимо от содержания и сложности материала, на котором строится курс. К ним относятся – сольфеджирование, музыкальный диктант и слуховой анализ. Однако сегодня было бы неверным считать единственной целью сольфеджио является только обучение чтению нот с листа и чистому интонированию. Данные навыки являются лишь необходимой базой, непременным условием для достижения более глубоких задач. По этому поводу Л.Н.Логинова, автор ряда учебно-методических работ по сольфеджио, пишет: «Зародившись и развиваясь как сугубо практическая дисциплина, оно достигло к настоящему времени той своей стадии, когда необходимо заново осмыслить накопленный эмпирический опыт, чтобы преодолевать искусственную замкнутость сольфеджио и расширить его практический смысл. В ходе исторической эволюции этой дисциплины изменилась ее предметная суть: от

совершенствования голоса на основе пения мелодий со слоговыми обозначениями высоты звуков пришли к воспитанию музыкального слуха. Именно музыкальный слух и его развитие составляют ныне содержание современных курсов сольфеджио» [1]. Добавим к сказанному также: развитие общей музыкальности, кругозора, музыкального мышления и творческой инициативы. Исходя из данного утверждения, в задачу курса сольфеджио вводится не только обучение различным знаниям и навыкам, но и

- воспитание общей музыкальности и творческого отношения к музыке;
- всестороннее развитие музыкального слуха как основы для практических навыков (чтение и записи музыки);
- применение метода осознанности обучения, развития мышления и самостоятельности.

Пути решения поставленных задач обозначены в целом ряде методических работ и учебников сольфеджио, добросовестно и всесторонне обрабатывающих столь сложную систему, какой является музыкальный слух. Одним из неперенных условий достижения положительных результатов, на наш взгляд, является *комплексный подход* к воспитанию музыканта-исполнителя в классе специального и теоретического циклов. Внедрение данного метода обучения особенно необходимо, на наш взгляд, студентам специальностей «Сольное пение» и «Народное пение». Несмотря на различие в традиционной направленности этих специальностей, объективно существует общая тенденция стремительного снижения качества музыкального слуха – важнейшего качества творческой деятельности любого музыканта.

Как известно, в вуз приходят абитуриенты с различной, и, как правило, слабой музыкальной подготовкой. Одна из причин данного обстоятельства кроется в том, что студенты именно этих вышеперечисленных специальностей приходят в профессиональную деятельность сравнительно поздно. Это во многом связано с развитием физиологии и, в частности, формированием голосового аппарата. Как правило, определенная часть студентов не обучались ни в музыкальной школе, ни в музыкальном колледже. Практически изучение и освоение ладовых связей мелодии, гармонического сопровождения, соотношения голосов полифонической музыки, точного чувства ритма, осмысленного восприятия и интонирования музыкальной фразы, периода, формы в целом, чувства стиля – все это впервые начинается на подготовительном отделении и имеет продолжение на первом курсе консерватории. Для тех же, кто имеет за плечами курс знаний объема колледжа, также упущено драгоценное время становления музыкального слуха. Очевидно, чем раньше ребенок приобщится к музицированию, тем интенсивнее и всестороннее будут развиваться его музыкальные способности. А запоздалое включение интонационных механизмов чревато необратимыми последствиями.

Как известно, в процессе профессиональной подготовки исполнителей-вокалистов большое внимание уделяется не только технологическому мастерству, но и владению культурой интерпретации музыки различных эпох, жанров, стилей. Особенно это важно при изучении произведений современных композиторов, интонационно-ритмический язык которых отличается особой сложностью. У народных же певцов подобная трудность существует в работе над образцами каких-либо других региональных народно-профессиональных певческих школ.

Курс обучения певцов в консерватории предполагает успешное освоение как узкопрофессиональных навыков, так и знаний в области историко-теоретических дисциплин. Лишь имея в качестве надежной основы высокоразвитый музыкальный слух, широкий интонационно-стилистический багаж, а также умение рационально самостоятельно работать над произведением, исполнитель сможет найти применение своим творческим способностям в этом сложном современном музыкальном мире.

В настоящее время приходится с сожалением констатировать, что в певческой среде превалирует недостаточное внимание к курсу музыкально-теоретических дисциплин. И не случайно на вступительных экзаменах в консерваторию очень часто можно встретить абитуриентов, вроде бы показывающих неплохие вокальные навыки, но при этом демонстрирующих очень слабую подготовку по сольфеджио. Подобная ситуация, казалось бы, лишь подтверждает сомнения обучающихся: зачем нужна эта дисциплина, если ученик и без занятий сольфеджио может хорошо играть или петь? Самое удивительное, что подобный вопрос достаточно часто задают и преподаватели специальных дисциплин, сокрушаясь о времени, «потраченном» не на занятия специальным инструментом, а на что-то еще «постороннее», разучиванием же, например, оперных партий и концертных программ, по их мнению, должны заниматься концертмейстеры.

Однако современная музыкальная практика доказывает: без умения бегло читать с листа и способностей достаточно быстро заучивать наизусть новые произведения, исполнитель-певец может столкнуться даже с проблемами трудоустройства. Очень часто понимание того, что возможности получения качественных знаний, имевшиеся во время учебы, безнадежно упущены, приходит слишком поздно. В итоге творческих успехов добиваются не столько обладатели выдающихся голосовых и сценических данных, сколько профессионально подготовленные музыканты. В этом смысле переоценить значение курса музыкально-теоретических дисциплин невозможно. Потому одной из главных целей является сделать этот курс интенсивным и максимально результативным.

Профессорско-преподавательским составом кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории им. Курмангазы в течение многих лет проводится активная работа по коррекции состояния музыкального слуха студентов, обучению активному использованию слуха в творческой

и исполнительской практике, в рамках которой разрабатываются и практически используются различные методики.

Как показывает многолетний опыт преподавания теоретических дисциплин, наиболее высокие результаты в обучении достигаются при одновременном освоении элементов теории музыки и сольфеджио, применении теоретических знаний в процессе пения и слушания. Согласно данной установке занятия теорией музыки и сольфеджио на подготовительном курсе предлагается проводить совместно. Так как благодаря этому каждая новая тема будет изучаться не только теоретически, но и практически отрабатывается с помощью различных упражнений (слухового анализа, ритмических, интонационных, игрой на фортепиано).

Всякое музыкальное образование, в частности, обучение сольфеджио, всегда является частью национальной музыкальной культуры. Характер преподавания сольфеджио косвенным образом отражает некоторые черты, свойственные казахской музыке. Потому использование ансамблевых и хоровых форм в занятиях по сольфеджио представляет собой определенную трудность в освоении студентами-народниками. В этой связи мы предлагаем для воспитания у студентов хорошей гармонической ориентации, способности дифференцировать и интегрировать гармонический материал в музыкальном произведении, применить комплексный методический подход, который подразумевает объяснение изучаемого на уроках сольфеджио материала в курсе гармонии; его анализ в художественных произведениях разных композиторов, в сочинениях с различной фактурой; слуховой анализ хоральных последовательностей, включающих нотный материал с обязательно ритмическим и жанровым содержанием (до этого – анализ гармонических структур, то есть хоральных построений без неаккордовых элементов); сольфеджирование всем классом только что прослушанной последовательности и т.д.

В связи с тем, что общий уровень подготовки певцов достаточно неровный, то возможно было бы более рациональным разделить обучающихся на несколько групп. (Отметим, что даже относительно ровный состав группы не гарантирует разделения – достаточно по болезни или по какой-либо другой причине пропустить несколько занятий, и студент почти автоматически переходит в разряд «отстающих». Программа же требует изучения нового материала и почти не даёт возможностей для освоения пропущенных тем).

Основными задачами подобного комплексного курса теоретических дисциплин для певцов являются всестороннее развитие музыкального слуха, выработка навыков свободного чтения с листа нотного текста любой сложности. При этом главной проблемой встает развитие чистой интонации – «древа», от которого произрастают все остальные навыки и умения профессионального музыканта-исполнителя. Так, А.Островский в

одной из своих работ отмечает: «Выразительно и чисто спеть мелодию – значит интонационно выявить её ладо-ритмическое своеобразие. Для этого необходимо установить важнейшие опорные тоны мелодии, её стержневые интервалы, модуляции, кульминации – иначе говоря, перспективу интонирования. Пение при сохранении перспективы интонирования значительно более способствует сохранению чистоты строя и интонации, чем пение звук за звуком, интервал за интервалом, без охвата более цельных смысловых построений» [2]. Очень важно включать в учебный процесс наряду с инструктивными упражнениями примеры из художественной литературы – романсы, песни, отрывки из опер, переработки произведений популярной эстрадной музыки для хора *a cappella*. Это во многом способствует развитию музыкального вкуса, а также вызывает неподдельный интерес к занятиям.

Нам кажется, большинство преподавателей сольфеджио согласятся, что принципиально «необучаемых» студентов практически не существует: каждого, даже самого «сложного» ученика можно научить если не в полном соответствии с программными требованиями, то в соответствии с его способностями, с учетом их индивидуальных особенностей. И зачастую лишь административные сложности, и отсутствие свободного времени не позволяют преподавателями и учащимся уделить необходимое для этого внимание.

Проблема взаимосвязи различных предметов музыкального цикла давно волновала, как теоретиков, так и исполнителей-практиков. О необходимости изменений в области преподавания сольфеджио с учетом специфики той или иной специализации, в частности сольного пения как в европейской традиции, так и в народной, все чаще говорят современные педагоги, и вопрос о межпредметных связях постоянно звучит на учёных советах, в методической литературе. Нам представляется, что наиболее благоприятной почвой для таких связей могут служить предметы специальностей «Сольное пение», «Народное пение» и сольфеджио. Именно эти дисциплины наиболее гармонично могут реализовать направления, задаваемые методистами, исполнителями.

Литература:

1. Логинова Л.Н. Границы «иллюзорного мира сольфеджио»// Советская музыка. - 1991. - №5, с. 96.
2. Островский А. Методические основы и структура учебника сольфеджио. - М., 1958. с. 22, 26.

References:

1. Loginova, L.N. *Granitsy «illuzornogo mira sol'fedzhio»/ «Sovetskaia muzyka»*, 1991, №5, p. 96. (In Russ.)
2. Ostrovskii, A. *Metodicheskie osnovy i struktura uchebnika sol'fedzhio*. М., 1958. pp. 22, 26. (In Russ.)

IRSTI 18.45.07

Zh.Zh. Tolysbayeva¹¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)**CHILDREN'S OR WOMEN'S?****Annotation**

The article proposes to comprehend the problems of contemporary gender interpretation of fairy tale by Y. Zeyfert "Specular charms". Traditionally the fairy tale is addressed to children but attentive analysis of the tale reveals the conflict between the children's perception of the text and gender revelation of the author. We use this text as an experimental text during the lessons dedicated to gender training. We have focused our attention on the unique development of loss motive through the leading plot, the arrangement of characters according to the gender principle (a man symbolizes absolutely low spiritual qualities, while woman symbolizes best features). The original things are, in our view, the theme of imperfections of the protagonist, and the crush of love concept. We suggest to read the literary fairy tale with the children through the problem of the gender assessment of the characters, the plot and the ideas of the text.

Keywords: modern, gender literature, fairy tale, childish consciousness, conflict, motive of the loss, concept of the love, interpretation.

Ж.Ж. Толысбаева¹¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)**БАЛАЛАРДЫҢ НЕМЕСЕ ӘЙЕЛДЕРДІҢ?****Аннотация**

Мақалада Елена Зейферттің "Зеркальные чары" атты заманауи гендерлік ертегісін интерпретациялау мәселелері ұсынылған.

Негізінде ертегі балаларға арналады, алайда ертегіге мұқият талдау жасағанда балалардың мәтінді қабылдауы мен автордың гендерлік ашықтығы арасында жанжалдың пайда болғанын көреміз. Бұл мәтінді гендерлік дайындық сабағы барысында, эксперимент ретінде пайдалануға болады. Негізгі сюжетті жоғалту арқылы мотивтің қызықты болуына назар аударамыз. Біздің ойымызша, тақырыптың ерекшелігі - бас батырдың кемшілігі, махаббат тұжырымдамасының бұзылуы. Осы ертегіні сюжет пен мәтін идеясының гендерлік бағалау аспектісі аясында қарастыруға кеңес береміз.

Түйін сөздер: заманауи, гендерлік әдебиет, сиқырлы ертегі, балалар санасы, жанжал, жоғалту мотиві, махаббат тұжырымдамасы, интерпретация.

Ж.Ж. Толысбаева¹

*Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)*

ДЕТСКОЕ ИЛИ ЖЕНСКОЕ?

Аннотация

В статье предлагается осмыслить проблемы интерпретации современной гендерной сказки Елены Зейферт "Зеркальные чары". Традиционно сказка адресуется детям, но внимательный анализ этой сказки указывает на появление конфликта между детским восприятием текста и гендерным откровением автора. Мы используем этот текст в качестве экспериментального текста на занятиях, посвященных гендерной подготовке. Мы сосредоточили внимание на интересном развитии мотива утраты через основной сюжет, систему художественных образов, зависимость символики от гендерного принципа (где мужчина символизирует абсолютно низкие духовные качества, а лучшие черты присваиваются только образам женского пола). Оригинальными являются, на наш взгляд, тема несовершенства главного героя, и сокрушение концепции любви. Мы предлагаем прочитать эту литературную сказку совместно с детьми через проблемный аспект гендерной оценки персонажей, сюжета и идеи текста.

Ключевые слова: *современный, гендерная литература, волшебная сказка, детское сознание, конфликт, мотив утраты, концепция любви, интерпретация.*

It is an excellently designed book “Specular charms” of a modern poet, theorist of literature and lit crit Yelene Zeifert [1]. The book – laureate of all-Russian competition “Russian Germans in the forefront of the Future which was hold in 2011 y by International union of German culture and was issued at the close of competition.

Having a great respect to Yelena Zeifert, whose poet talent amazes in each new text I could not read her gifted book I had read it and I have had a question what is this text ? If to read the preface this fairy tale addresses to intermediate children and also designed for family use [1]. I tried to imagine all my family occupying themselves with such old activity as reading a good book. Father, mother, grandmother, grandfather and a child are reading a book aloud for enjoying it. We did not obtained the idyll when I had presented the fairy tale “Specular charms” of Ye. Zeifert for family reading.

Let’s reread this fairy-tale again together, dear author and reader! In short I will retell the plot of this fairy-tale. In the center of German principedom Engelsang (there is a note in the book: “principedom names and names are ascended to german words and expressions” [1, 4] the royal family live: a king, a queen and their daughter Alberta of fifteen years old. Five years ago there was a tragedy in royal family: suddenly a twin sister of Alberta disappeared – her name is Berta. White magicians and witches were called for searching for princess. The supreme white witch said that the black magician in the form of Black Raven had stolen

the girl. Through the efforts of the king and the White magicians, Black raven was destroyed but the mystery of the disappearance of Princess Berta went with him. Only the Lake of Truth could reveal the secret, but neither young man, powered by the promise of the King to be husband of the princess, could not reach it. Deeply grieved for Beta, the king and the queen carried over all their love to the second daughter. Alberta grow up a very beautiful girl but capricious and willful. One day at the time of the playing with her friends Alberta offended Shpigelmeister, Master of specular arts, but in the morning she saw an awful monstrosity in the mirror instead of her nice face. The king gathered council of White magicians and witches who was reproducing with joint efforts the events of the meeting with Shpigelmeister, they understand that it is casted a spell on the girl (instead of her nice face she sees a monster), and they propose to punish Shpigelmeister. Supreme white witch told not to hurry with conclusions (appealingly remember about the sorrowful ramifications of reprisal against Black raven and one old witch remembered the old method: if those, who from force of spell interchanged their reflections, put in front of the mirror, their reflections will return to their places. But how to do it nobody knew.

Of course, according to the laws of fantasy genre the king ordered to destroy all the mirrors, mirror-like surfaces and other specular surfaces, even puddles after the rain were carefully sanded. At the same time there was appeared a handsome man-gardener named Carl. No one knew where he came from. A little later, the author says that Carl – Shpigelmeyster's son, who escaped at the time when Master of specular arts left the kingdom in hurry. At the site of the destroyed crystal fountain he dropped Living Glade of flowers in the form of rainbow. Charles falls in love with Albert. He learns about the spell which was put abeah on her, and he decided to go to the lake of Truth. Wonder-rainbow set off the journey with him, which would help him to overcome the Spider River, to pass the city of Purple-eyed residents, to find the Invisible Bridge, to reach the Lake of Truth. To the questions "Where does the monster live, the reflection of it pursues the princess Albert? Where does Bert live, who is sister of Alberta?" Lake showed the same image: the native home of Charles and a monster, which excited him, not disgusted but caused a pity.

Carl returned, told everything to the King, he sent the people for monster capture, the monster had been captured, tested the old method of reflection return, and her beautiful reflection returned to Alberta. In honor of removing spell it was announced that there would be the feast for all kingdom, but nobody remembered about Carl. In these days the queen had a dream where Berta cried and begged her mother to find her.

The queen understood that the monster is her lost daughter. Mother went down the cellar, hugged her daughter and she turned to her beautiful daughter Berta before her eyes. Berta told about kidnapping and spell of Black raven (if somebody from her relatives knows her in such guise, the spell removed), about the kindness of Shpigelmeister who took care of her during these years. Master of specular arts had returned to the city at the time of feast and at once he was put under the arrest. He felt that his son is unhappy and decided to help him. Keeping his speech before the King, Shpigelmeister unfolded about his life honestly, and told that he had known about the spell of Black raven before the evil befell but he did not tell the King because nobody could ever return Berta. He begged for mercy which he put on Alberta and begged the King not to be opposed to happiness of Berta and his son Carl. The King was angry and sent the son and his father away from the kingdom. With the words "I have nothing to do in Engelsang. But you are not wanted here, Yakob..." Shpigelmeister carries the King into the mirror. In a week the kingdom celebrated new wedding of the new king Carl and the new queen Berta. In the fairy-tale epilogue the author reports that Alberta will be married to a rich king from the neighboring principedom at the nearest future. Ex-queen visited her husband in the specular world. It was told about Carl's mother and sister, that they became waiting ladies. Another fairy tale will tell what happens with Shpigelmeister and the King Yakob.

Of course, in the retelling there were omitted many descriptive and detailing fragments of the text as the book quite voluminous. The text is replete with literary allusions (which is the similarity the biographies of V. Zhukovskiy and Carl, born of the captives of Turkish women), cultural allusions, remarkably involved in the plot of a fairy tale game postmodern aesthetics. There were very much cinema-dramaturg techniques in the tale which help to place and see the staging. And the whole texture of the text reveals the author's specific position. More precisely - gender conditional personality of the author.

Literary fairy tale always provides information about the degree of deviation of individual author's consciousness of the collective unconscious. As collective unconscious folk tale with all genre different characters is presented. Since the days of the Brothers Grimm gender issue has received the status of the current, and then moved into the category of the general question. For storytellers in Europe and Asia a general place was become a commonplace description of conflict relations of husband and wife, the wife claims to a leadership position in the family, no longer requires proof of aggressive and cunning stepmother, but about the weakness of the husband-man have been

written so much that it is a wonder of nowhere holding (indeed magical!) hero-winner. As you can see, any writer in the literary fairy tale shifts artistic picture of fairy tale world in accordance with their experience of life and worldview

Reading the story of Ye.Zeifert I understand also that with all the positivism-shaped plot of the text as the tale basis it is put quite sad gender outlook on many features.

I will begin with it that the motive of loss from which fairy tales traditionally begins, in this text it is very specific. A part of hereditary feminine beginning is lost: one of the princess was lost. It is telling that the kind hearty loving half of one feminine nature. The Queen Mother, who is able to forgive and to bear the character of her husband, a loving proved in the tale in his ability to love, to my great readers' unfortunately she did not repeat her indivisible integrity in daughters. Girls twins found a contradictory essence of woman in general, or the stage of decay of once the totality of womanhood. And in this case the tale is read as a tale of the return of femininity.

Gender of dominance is seen in the system of major and minor characters. At the most superficial examination it becomes clear the balance of power with the primary advantage of women's images:

Female images

Queen

Berta

Alberta

Shpigelmeister's wife

Gentlewomen:

Rosa

Blanka

Irma

Ann

Angelika

Erica

Supreme White Witch

Reseda

Isolda

Witch

Shteerhoilen

Shpigelmeister's daughter

Male images

King Yakob

Carl – Shpigelmeister's son

the King of the neighbor principedom

Shpigelmeister

Wizard Vasserpap

Wizard Vasserauge

Leevort

Tsunge

Valgaist

Old Faery

Mister Raven

Youths, died on the way to the lake of

Truth

All the best qualities were inherent to tale heroines (pro-active attitude, beauty, wisdom, confidence in their thoughts and actions, love); and on a share of the male part it is got the untruth to the word, the lack of logic and intuition, callousness, reaching to the severity of the treatment with relatives, pride and arrogance. Five wizards in his magic activity and then turn on Supreme White Witch, and where her opinion and her word is not disputed. Even the applicant for the image of an absolutely positive hero Carl, Ye.Zeifert refused in male initiative and capacity. Where and in what Russian folk tale instead of winner Ivan Tsarevich, his father makes obeisance??? For the hand of Princess Berta, Carl asks his dad magician to do it. The final of the tale fixes the ugly situation: through the looking glass, as to the monitor screen, there were thrown out two of the most brutal men (wizard dragged the king in the world behind the mirror)! Out of sight, out of mind!

Preponderance of female characters evident, especially when you consider acting trend in a fairy tale in the decrease of the active male population: Black Raven was killed, Master of specular arts and the King dropped in Wonderland, more than half of the male population of the kingdom were killed when they tried to reach the Lake of Truth. In the final tale in the world of people (non-wizards and sorcerers) only Carl and unnamed king of the neighboring kingdom will remain.

Beauty - the key word in the fairy tale of Ye.Zeifert. All the heroes of fairy tales are tested for beauty, and there is difference of the text of Ye.Zeifert from its predecessors. Descriptions of people pass through the assessment of the nature of "beautiful" - "ugly". Even purple-eyed residents, performing the role of anti-heroes, are fine. Appalling, but impressive in his image it is Black Raven. Pretty enough is Shpigelmeister. Of all the active characters, only spiders are described as "disgusting" (but this is girlish fear, what is Carl about it here, bushranger and nature lover who sees the Spider River?). Author's feminine beauty assessment always detects its presence or in the epithet ("It will certainly be an amazing embroidered dress with precious stones" (1)), or even in the sign of heightened emotion ("What kind of luxurious golden curls twisted from her shoulders up to the grass!!! "[1]).

The idea of beauty to such an extent captured heroes of fairy tales that no one hero of the tale was not ready to fall in love with a monster with kind eyes or heart. Even Master of specular arts, who knew that the monster - is Bert, did not dare to allow her to approach to his beautiful wife and children, and held her captive ... Only mother was ready to take her daughter in an ugly form.

How this Fairy tale is necessary for us just fixated on the visible-lovely and not wishing to enter in the direction of many essential phenomena of life.

It is very interesting the author makes adjustments to the understanding of the status of the hero: affectation of the storyline with her chronotopic hopping disturbs an event line of the fairy-tale and creates the phenomenon of the main "floating" hero. The honor is began with Alberta, a detailed description of her appearance, character, fun, environment, her sudden illness; then the story leads by Carl (Alberta fades into the background); and in the final Shpigelmeister became the central character (and boldly exposes the King and asks him the hand of Berta for his son), while Albert casually married off to a neighboring anyone in this tale who is unknown king and as Carl was silent, so it still was.

So who is the protagonist of this tale? If they are three, then what is this tale? If the archetypal image of Alberta goes to Baba Yaga, and Berta symbolizes harmony and love-found (Vasilisa the Wise or Helen?), Then why so much attention is paid to the description of Alberta? And then, it's Alberta, who is capricious, willful, selfish, interesting for Karl but not Berta. And the author is not just admired Alberta: "the girl of fifteen years is aware of her beauty. Alberta glanced at ladies-girlfriends, but then (oh, she is still a child at heart!) forgets her high position of the beautiful princess and shrieked with laughter, looking forward to a new funny prank ... " [1]; "... When Alberta opened her emerald eyes, Her Majesty stroked the golden hair of her daughter and tenderly said ..." [1].

In the final of the fairy tale that overwhelmed by its zigzag events remains unanswered to the question of how the love of selfish Albert degenerated into a love for wicker girl Berta? It seems so gender sincerity and frankness declared itself, "Yes, I'm a woman, and different to the obscene. But you fell in love with me as I am being. "But to read up to a story, I cannot find the confidence in man, rushing between the twin sisters.

In the fairy tale of Ye.Zeifert the easy typology of heroes is absent. If a fabulous good wins, why unrepentant Alberta gets the right to life? Perhaps it is not gender condoning of author to her character, but a consequence of the more complicated modern reality. Revealing (and it's also important for didactic tales) pages where Shpigelmeister - a very difficult character - ask publicly for forgiveness. He is tough enough in relation to his family, a limited kind to Enchanted Berta (because goodness is infinite), but this did not prevent him to wake up to the end

of the tale - again show his sadistic tendencies (king was dragged in Wonderland!).

Much more complicated is the king, who is in the rhythm of the pendulum, is moving from bad to good, and vice versa. The King admits that he was a proud man at a meeting with the Black Raven, but then confirms that now he would not be dropped to her knees, and at the end of the story many times demonstrated its not the best features. And he paid for it with his life. Where is the forgiveness of the author where Shpigelmeister pulls into a magical mirror the King Jacob? The Fairy tale ends with a scene of violence and coarse covered pseudo-sentimental phrase, "ex-queen, of course, longed for her husband, but, they say that with the help of Supreme White Witch she is easily appeared in Wonderland" [1].

So whether it is possible to read this gender fairy tale as the fairytale about love? If love is modified (was brave and heroic Charles, who overcame trials in the name of love, and has turned to quiet crying and rejected by the king and his daughter?). If Carl changes the objects of love, first fell in love with Albert, then Bert? Or he falls only in the beauty of the outside? If Albert does not like anybody at all, but only plays in the love of others ("No no sense, this is a game!" - So she says to her court). If Albert has not learned the lessons of love from her history and the history of the sisters and continues to be selfish and callous girl, and then happily marries a wealthy neighbor king? If the queen is happy apart with the king as well as the wife of Shpigelmeister, which by the way was so fond of his wife, that all his life to keep her away from the court!

So suddenly in the genre of children's literary tales female consciousness depressurized. The tale of Ye.Zeifert performed its distinctive role: as the one self-playing flute, she told the world about how restless are gender relations in "the Danish kingdom." ... I do not know whether the child is older than 12 years (the site allows entry to children over this age) to understand the truth that the author is trying to tell them. But, I am sure, the readership of the fairytale of Ye.Zeifert will be expanded if to add to the subtitle only one line: "gender Tale." Bravo to gender tale spanning into the Wonderland all the anomalies of modern gender relations!

Literature:

1. Ye.Zeifert. *Specular charms. The fairy tale for those whose soul is like a rose without thorns* // <http://proza.ru/2004/06/28-94>

FTAXP 02.01.07

Р.К. Досжан¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

ҒЫЛЫМ МЕН БІЛІМ - ҚОҒАМНЫҢ ЖӘНЕ ТҰЛҒАНЫҢ ДАМУЫНЫҢ НЕГІЗГІ ШАРТЫ

Аннотация

Аталмыш мақалада ақыл, ғылым, білім және т.б. рөлінің маңыздылығы туралы сөз қозғалады. Абайдың, Шәкәрімнің түсінігі бойынша, ғылым – бұл түп тамырдың бастамасы, оған адамзат руханилығының басқа барлық жақтары байланысты. «Ғылым мен білім адам мен тұлға дамуының, қалыптасуының шынайы шарттарын қалыптастырады» деп дәлелдейді ойшылдар. Олардың пікірінше, адамзаттың өмір сүруінің мақсаты мен мәні, адам білім мен ғылымды меңгергенде және өз шығармашылығының биік шыңына жеткенде гана жүзеге асады.

Тірек сөздер: ғылым, білім, қоғам, ойшыл, философия, азартушылық, өркениет, мәдениет.

Р.К. Досжан¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА - ОСНОВНЫЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА И ЛИЧНОСТИ

Аннотация

В предлагаемой статье говорится о высокой роли разума, знания, науки и т.п. В понимании Абая и Шакарима знание, наука – это корневое начало, от которого зависят все другие стороны человеческой духовности. Мыслитель настаивал на том, что знание и наука формируют истинные условия развития, формирования человека и личности. По мнению Абая и Шакарима, цель и смысл человеческого существования могут быть реально достигнуты и реализованы только тогда, когда человек постигает знание, науку, поднимается на вершину своего творчества.

Ключевые слова: наука, знание, общество, мыслитель, философия, просветительство, цивилизация, культура.

R.K. Doszhan¹

¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

EDUCATION AND SCIENCE - THE BASIC CONDITIONS OF SOCIAL AND INDIVIDUAL DEVELOPMENT

Annotation

The present article deals with the high role of intelligence, knowledge, science, etc. According to Abai, Shakarim science is the beginning of the root on which all the others aspects of human spirituality depend. The thinker insisted that knowledge and

science form the true conditions of development and of the formation of human personality. According to Abai, the purpose and meaning of human existence can be effectively achieved and realized only when one attains knowledge, science, rises to the top of his work.

Keywords: *science, knowledge, society, thinker, philosophy, enlightenment, civilization, culture.*

Кіріспе. Қазақ халқының дамуға жетуіне, сол заманғы өркениетке қосылуына мүмкіндік беретін бір ғана жол ретінде қазақтың ұлы ойшылдары ағартушылық идеясын, білім идеясын, ғылым идеясын ұсынды. Олардың пікірінше, егер қазақ халқы қажетті білімді алса, бар күшімен ғылымға жармасса, онда өзінің ғасырлар бойғы артта қалушылығын жеңеді. Міне, сол себепті ағартушылар қазақ халқын бұлжымайтын даму жолына апаратын құдіретті идеяны ғылымда, ағартушылықта, білімде деп көрді.

Негізгі бөлім. Шоқан Уәлиханов, Абай, Шәкәрім және қазақтың басқа да ағартушылары өздерінің даму идеяларын халқының Ресей империясының қол астына кіріп, әбден жаулап алынған кезінде ұсынды. Сол кезде қазақ халқы үшін сол тұғырықтан шығудың бір ғана жолы қалды: ол – еуропалықтар мен ресейліктердің өмір сүру формасын үйрену, яғни бәсекеге қабілетті болу еді. Бұл идея қазақ халқының ауыр жағдайдан шығуының жалғыз ғана өмірлік формасы болды. Нақ осы идея қазақ халқына дамуға, бұлжымайтын дамуға шабыт берді.

Зерттеудің әдістері.

- XIX ғасыр ортасында Ресей оқу орындарында тәрбие алған шығыстанушы ғалымдар Ш.Уәлиханов, хакім А.Құнанбаев, өз заманының үлкен ойшылы Ш.Құдайбердіұлы қарастырған мәселелер мен мәдениет дамуларына байланысты жазған еңбектерін, білім-ғылым идеяларын саралау;

- Абай шығармашылығы арқылы адамның кісілік келбетінің сақталып қалуындағы білімнің, еңбектің рөлін байыптау;

1. Tatiana Filanovskaya. Pedagogy and humanities: Scientific models in check.

XXIII World Congress of Philosophy. Athens 4-10 August 2013

2. Abai. Zwanzig Gedichte. – Köln: önelVerlag, 2007. – 136 с.

3. Бельгер Г. Властитель – Слово. Почему трудно переводить Абая? //Абай.

Тридцать семь стихотворений / Составитель и переводчик М. Адибаев. – Алматы: Дом печати «Эдельвейс», 2006. – С.235-241.

Қорытынды. Шоқан, Абай, Шәкәрімдердің толғамдары өткеннің тәжірибесін қорыту, халықтың сенімді болашағы үшін жол іздеу талабынан туған. Халықты ғасырлар бойында тұмшалап келген қараңғылық тұманынан арылтып, өркениеттің даңғыл жолына түсіру қажеттіктері мәселелерінде ойлары өте орайлас

шығады. Өздерінің тарихи-этнографиялық, фольклорлық еңбектерінде қазақ халқын көркейтудің амалы оқу-білім жүйесін жақсартуда деп көрсетеді. Мұның бәрін Шоқан, Абай, Шәкәрімдер өмір кешкен дәуірдің тарихи-әлеуметтік мұқтаждары мен сауаптарының сабақтастығынан туындаған құбылыстар деп те қарауға болады.

Ресейге қосылу нәтижесінде Қазақстанда халық ағарту ісін ұйымдастыру және басқаруда ілгерілеу байқалды. Қарастырылып отырған ағартушылық идеология нақты-тарихи шындық болып табылады. Ресейге қосылу оның мәдениетімен кең танысу және сол арқылы еуропалық өркениеттен сусындау Ресейге бодан кезеңінің нәтижесі болып табылғанымен, қазақ ағартушылығы дүниежүзілік ағартушылық ойдан оқшауланбай, керісінше, онымен ортақтастыққа XIX ғасырдың екінші жартысы мен XX ғасыр басындағы жалпыресейлік қозғалыстың ықпалы тиген дербес құбылыс дамыды. Сондықтан Қазақстан ағартушылық идеологиясын оқып үйренуде жалпы ағартушылық құбылысына тән белгілермен қатар оны тудырған мәдени - әлеуметтік ортаның ерекшелігіне де баса назар аудару қажет.

Қазақстандағы ағартушылық ойдың қалыптасуына XIX ғасырдың 40-60 жылдарындағы орыс ағартушыларының, әсіресе, революциялық демократизмнің ықпалы қатты әсер етті. Орыс революционер-демократтарының идеалдары Қазақстан ағартушы-демократтарының жанына жақын келді. Олардың кейбірі (Уәлиханов, Абай, Алтынсарин, Шәкәрім) Н.Г. Чернышевскийдің, Н.А. Добролюбовтың, А.И. Герценнің, В.Г. Белинскийдің еңбектерімен, ал кейбірі (Уәлиханов, Абай) авторларымен таныс болатын.

Жастарға ғылым таппай мақтанбауды, өсек, өтірік, мақтаншақ, еріншек, бекер мал шашпақ сияқты мінездерден аулақ болуды кеңес етеді.

«Әсемпаз болма әрнеге
Өнерпаз болсан, арқалан.
Сен де – бір кірпіш дүниеге,
Кетігін тап та, бар, қалан!»

- деп, әр адам қоғамда өзінің орнын алуы керектігін, ол үшін өнер мен білімге ұмтылуы қажет екендігін айтады [1].

Ресей империясының құрамына кіріп, сіңісе бастаған шақта қазақ халқының орысша сауатын ашу қажеттілігі туындады. Енді халық тек араб-парсы тілдеріндегі Шығыс ғұламаларының кітаптарын ғана емес, сонымен бірге орыс тілін де оқып үйренді. Орыс ойшылдарын, олардың еңбектерін оқып, білу негізінде Шоқан, Абай, Шәкәрімдер жаңа идеялар ұсынады. Қазақ халқының прогрессивті дамуын ағартушылар халық санасын оятуға, әлемге,

әлемдік мәдениетке ашылуына мүмкіндік беретін білім, ғылымды дамытуда деп көрді.

Қазақ ағартушылығы Шоқан Уәлихановтан басталады. Уәлихановтың ата-бабалары жалпы Ресей империясына қосылуды қолдады. Еуропалық білім алған Шоқан Уәлиханов білімді адам болды, еңбектері ел ішінде де, шетелдерде де жарық көрген философ, ғалым, ірі шығыстанушы болды. Уәлиханов тарихты, Еуропа, Азия, Ресей империясының көптеген халықтарының әлеуметтік жағдайын терең зерттеген.

Өзінің Қашқарияға сапарынан кейін, Қашқария тұрғындарының өмірін зерттей келе, қазақтар үшін осы қиын жағдайдан шығудың бір ғана жолы – бұл өмір сүру формасын түбегейлі өзгерту керек деген шешімге келеді. Ол қазақтардың ескі өмір салтымен енді өмір сүре аламайтынын, ескі өмір салты бұзылатынын түсінді. Сондықтан өткен өмірге ешқандай қайғы, жас, өкініштер көмектеспейді. Қазақтар үшін жалғыз жол – бұл өмір салтын өзгерту, өркениетті өмірге қосылу, үйрену. Сол себепті, ол ағартушылық, білім, ғылым идеясын уағыздады, және өзі үлгі ретінде ірі ғалым, Ресей империясында ең білімді адамдардың бірі болды.

Шоқан Уәлиханов қазақ халқының артта қалушылығының себептері туралы көп және жиі ойланып, толғанды. Сөйте тұра ойшыл қазақ халқының экономикалық, әлеуметтік-мәдени дамуын тежеген қазақтардың тұрақсыз көшпенді өмір салтына аса үлкен назар аударады. Сонымен қатар, ағартушы халықтың қараңқылығына, білімінің жеткіліксіздігіне, надандығына сілтейді. Сол себепті, Ш.Уәлиханов отырықшылық пен егін егудің артықшылықтарын негіздей келе қазақ халқын отырықшылық өмірге шақырды. Ол, сонымен қатар, білімнің, ағартушылықтың қажеттілігін дәлелдеді.

Ағартушы ең алдымен көңілін болашаққа аударды. Сөйтіп, үмітін халқының білім алуына, ағартушылыққа артты. Халқының саяси белсенділігін арттыру үшін және өз бостандықтарын қолдана алатындай ету үшін оларға білім беру қажет деп есептеді. «Халықтың дұрыс өсіп, дамуы үшін, ең алдымен, бостандық және білім қажет», - деп жазды Ш. Уәлиханов. Оның пікірінше, онсыз барлық әкімшілік, экономикалық және әлеуметтік реформаларды халық түсінбейді және қабылдамайды.

Дәл осындай білімді, ғылымды, ағартушылықты үгіттеу бағдарламасымен Абай да сөйледі. Абай да Шоқан Уәлиханов сияқты ағартушы, бірақ Абай өзінің ағартушылық жолында әлдеқайда ілгерірек басты. Біріншіден, ол білімді адам өмірін, болмысын өзгертудің негізі деп есептеді, оған қоса білім, ғылымды үгіттегеніне қарамастан қазақтардың өмір сүру формасын қатты сынға алды, халқының артта қалушылығының себептерін ашты.

Абай тек қана ағартушылық, білім, ғылым және т.б. қажеттілігін, маңыздылығын айтып қана қойған жоқ. Ол қазақ қоғамының санасын үлкен сынға ұшыратып, сол негізде қазақ тек біліп, оқып қана қоймай, білімді өз болмысын өзгертудің негізі ету керек деген шешімге келеді.

Абай әдісінің жаңашылдығы философтың білімді, ағартушылықты, ғылымды үгіттей отыра сол мәселені тұтас тұлға қалыптастыру мәселесімен байланыстыруында жатыр. Ойшыл қазақ қоғамының түкке жарамсыз өмір сүруін, олардың шала, бір жақты екенін, олардың өмірі тек жанашырлықты туындататынын айта келе өзінің тұтас тұлға туралы түсінігін берді.

Абай қазақтың тек білімсіздігін, қараңғылығын ғана сынап қана қоймай, олардың өмір сүру формасын, барлық санасын, құндылықтарын, көзқарастарын, балаларды тәрбиелеуін, әйелге деген, бір-біріне деген қарым-қатынасын да сынға алды. Философ ескі қазақ өмірінің жоқтығын, оның өркениетті өмірмен, сонымен қатар халықтың өнегелі өмірімен еш ортақтығы жоқтығын көрсетті [2].

Қазақ философы өз еңбектерінде қазақ санасындағы өркениетті мәдени құндылықтарға сай келмейтін, жаңа өмірдің қағидаларына қайшы келетін ескі түсініктерді білімнің жеткіліксіздігінен екенін түсіндіре келе қатты сынға алады.

Ойшылдың пікірінше, қазақ адамның дамуы үшін шынымен маңызды болып табылатын жақсы мен жаманды, жақсылық пен жауыздықты айыра алмайды. Мұның бәрі қазаққа шынайы, мәдениетті, өркениетті болуға кедергі жасайды. Оның ойынша, кемшіліктердің барлығын білім, ғылымның арқасында ғана жеңуге болады. Міне, сол себепті, білім, ғылым, ағартушылық, қазақ ойшылының пікірі бойынша, халықтың да, жеке тұлғаның да дамуының көзі болып табылады [3].

Абай халқын әлемдік мәдениет жетістіктеріне қосуға тырысты, өз отандастарын рухани кедейліктен біржола құтқарғысы келді. Абай осы мақсатта көп іс атқарды. Оның терең мағыналы, көркемдік жағынан құнды лирикалық және философиялық өлеңдері халықтық поэзиямен байланысты.

Абай үшін білім – қандай да бір игіліктерге жету құралы емес, адам дамуының іргелі негізі. Білім адам жанын ағартып, оны рухани байытады.

Шынайы, тұтас тұлға қалыптастырудағы күрделі мәселе жөнінде ойлана келе Абай нағыз адам қалыптастырудың бірден бір жолы білім, ағартушылық болып табылады деген шешімге келеді. Ойшылдың айтуынша, оқу, білім, ғылымның негізінде ғана адам өмірлік сындарды абыроймен көтере алады және дұрыс шешімдер қабылдай алады. Философтың пікірінше, оқу, білімді меңгеру

жалпы адамның, халықтың, жеке тұлғаның қалыптасуы мен дамуының бастамасы болып табылады.

Әрине, шығыс мәдениетінде де білім туралы көптеген ойларды, білімсіздікке, надандыққа қарама-қарсылық ретінде оқу, білімнің қажеттілігі туралы ойларды кездестіруге болады. Алайда, қазақ философының түсінігінде білім категориясы терең тамырлы, іргелі мәнге ие, және оның барша этикалық философиясының алғашқы бастамасы болып табылады.

Шынайы білім мен ақылға ие болу үшін әрдайым оқып, еңбек етіп, кездесетін қиыншылықтардан қорықпай жаңа міндеттер мен мақсаттар қоя білу қажет. Егер адам оқуды, еңбек етуді, өзін өзі жетілдіруді тоқтатса, оның ақылы да, білімі де әлсірейді. Ондай адам зерттеуін, еңбек етуін, оқуын, білім алуын тоқтата келе өзінің дамуын да тоқтатады, өзін байытуды тоқтатып қана қоймай, бар білгенін жоғалтып алуы мүмкін. Сондықтан, ойшылдың пікірінше, жан қабілеті әрдайым дамуды, жетілдіруді талап етеді.

Сөйтіп, Абай өз философиясында тән мен жанның өзара байланысын зерттей келе, келесіні айтады. Адамда қабілеттің екі түрі бар – жан және тән қабілеті. Тән қабілетімен қабылданған білім болады, жан қабілетімен қабылданған білім бар, алайда егер адам осы қабілеттерге зиян келтіретін кеселдерден бойын аулақ ұстаса, онда бұл қабілеттің екеуі де шынайы болады.

Жоғарыда айтқанымыздай, Абайдың пікірінше ақылды дамытуға болады, оқудың арқасында, ақылды адамдармен араласу арқылы ақылды, білімді адам болуға болады. Бұл мәселеде мақсаттылық, сонымен қатар өз ақылын дамытуға және лайықты адам болуға тырысу үлкен мағынаға ие.

Абай, сонымен қатар, түрлі мақсаттарға қоса оларға жетудің түрлі тәсілдері бар екенін айтады. Адамға тек өзін-өзі жетілдіруге бағытталған шығармашылық еңбек пен танымы мен қабілетін дамыту тән екенін дәлелдейді. Ал зорлық пен алдау арқылы қол жеткізетін байлық пен билікке талпынуды адамға тән емес қасиет ретінде айқындайды. Абайдың ойынша, жетістікке жетудің ондай мақсаттары мен әдістері адамды төмендетіп қана қоймай, оған және оның айналасындағыларға зұлымдық пен бақытсыздық әкеледі.

Абай адам өзінің іс-әрекетінде айналасындағылардан қолдау мен құптауды қажет ететінін түсінді. Алайда, философтың пікірі бойынша, адам жағымпаздық пен шынайы қолдауды айыра білуі қажет. Кез келген жағдайда еңбекке қатысты, сондай-ақ өмір барысында туындайтын мәселені шеше білуіне қатысты іс-әрекет құпталса, онда ондай құптау игі болып есептелінеді.

Осылайша, ойшыл кез келген мақсат пен кез келген талапты ықыласқа лайық деп есептеді. Абай адамдарды шынайы мақсаттарға – өзіне де, халқына да пайда әкелетін білімге талаптануға шақырды. Философтың көзқарасы бойынша, адамға

тән емес ең жарамсыз мақсат – бұл басқа адамдардан асу мақсатына бағытталған мақсаттар болып табылады.

Абайдың ойынша, еуропа халықтарының дамыған, мәдениетті болуы терең білімнің және ғылымды жоғары бағалауының арқасында. Тап осы білім еуропалық экономиканың, өндірістің, мәдениеттің және т.б. негізі болды.

Абай білімнің ең жоғарғы формасы ғылым болып табылатынын айтады. Ғылым жасау үшін, ғылыми білімді игеру үшін, ең алдымен, ғылым мен білімді құрал ретінде емес, мақсат ретінде түсіну керек: «... ғылымды үйренгенде, ақиқат мақсатпен білмек үшін үйренбек керек. Бахасқа бола үйренбе, азырақ бахас көңіліңді пысықтандырмақ үшін залал да емес, көбірек бахас адамды түземек түгіл, бұзады...» [4]. Егер сіз әлемді тану мүмкіндігі ретінде ғылымды, білімді сүйсеңіз, әлемді тану процесіне, өзіңіздің таным қабілеттеріңізді жетілдіруге тұтастай және толығымен берілсеңіз, онда ғылым сізге міндетті түрде сый береді, сіз ғылымның құпияларын терең әрі жан-жақты игеруге мүмкіндік аласыз. Ғылым қиыншылықтардан қорықпайтын, заттар мен құбылыстардың мәнін тануға талпынған адамдарға беріледі. Егер сіз ғылымға қандай да бір басқа мақсаттарға жету құралы ретінде қарасаңыз, онда ғылымның сізге деген қарым-қатынасы, сіздің ғылымға деген қарым-қатынасыңыз да үстіртін болатынын айтады.

Сондай-ақ, Абайдың пікірінше, ғылыммен айналысқан кезде, ең алдымен, шындыққа қарай тырмысуыңыз керек, егер сіз бар күшіңізбен шындықты тануға талпынсаңыз, онда міндетті түрде заттар мен қоршаған әлем және адам құбылыстарының мәнін, құпиясын және ішкі байланыстарын анықтауға мүмкіндік аласыз. Ғылымға деген мұндай қарым-қатынас адамды сөзсіз жарылқайды. Ғылымның құпияларына үңіле отыра, тануға жан-жақты беріле келе сіз шынайы ләззат аласыз.

Оған қоса қазақ философы білімді, ғылымды айналадағылардан асу үшін, өзінді басқалардан жоғары қою үшін игермеу керегін айтады. Ал егер адамның мақсаты сол болса, онда ғылым атаққұмарлықтың көзіне айналады. Ойшылдың пікірінше, ғылым мен білімнің басқа біреулерден асу құралына айналуы ғылымға деген шынайы қарым-қатынасқа сай келмейді.

Абай бойынша, білімді тереңдету мен кеңейту ғана маңызды емес, сонымен қатар ғылым мен білімді жетілдірудің әдістерін де игеру қажет. Ол үшін әрдайым пікір алмасу керек. Әркез қарым-қатынас, талқылау қажет, тек шынайы ғылыми талқылау, дискуссия болса ғана, ғылым алға жылжи алады, шындыққа жан-жақты қол жеткізу мүмкіндігі туындайды.

Философ сонымен қатар, шындыққа жетуге және жаңа ғылыми білім алуға кедергі келтіретін зиянды әрекеттерге арнайы

тоқталды. Мұндай зиянды әдеттерге, Абайдың пікірінше, ең алдымен аңқаулық, үстіртін көзқарас, басқа ғылымдардың пікіріне немқұрайлы қарап, сын көзбен қарамаушылық және т.б. жатады.

Білім идеясының жалғасын әрі қарай Шәкәрім шығармашылығынан табамыз. Оның идеяларының көпшілігі дерлік Абайдың пайымдауынан бастау алады, оны жалғастырады, жетілдіреді. Өмірінің соңына дейін оқу мен ізденіске, дүниенің терең тылсымына мән беріп, ой жүгірткен ақын ғылымның маңыздылығына айрықша мән берген.

Өзінің «Насихат», «Сынатарсың өзінді», «Үш-ақ түрлі өмір бар», «Сен ғылымға...», «Ғылымсыз адам айуан», «Жасымнан жетік білдім түрік ілін» сияқты көптеген өлеңдерінде Құдайбердіұлы Абайдың ағартушылық идеяларын одан әрі жалғастырады. Бұқараны оятуға ұмтылады, ғылымға жетелейді. Еңбек етуге, мәдениетті елдерден үлгі алуға шақырады.

Білімнің күші, оқи білудің, сауатты болудың қажеттілігі жөніндегі идеялар Абай мен Шәкәрімге дейінгі кезеңде де белгілі болатын. Бірақ білімнің жаңалығы тек оқу, білу, үйренуде емес, білім – мемлекет дамуының, өркендеуінің, өсуінің түп негізі деген ағартушылық идеясын Абай мен Шәкәрімнің еңбектерінен табамыз. Адамның рухани өсіп-өнуі келешекте оқуда, білімде, өнерде болады деген Абайдың ойларын Шәкәрім тереңдете түсті.

Білген ердің бол шәкірті, білмегенді қыл шәкірт.

Үйренуге қылма намыс, үйретуге болма кер.

Қай ғылымды білсеңіз де, қазір оны елге жай.

Құр ішінде кеткенінше пайдалансын өзгелер...[5] – деп, Шәкәрімнің оқуға, білімге, ғылымға шақыруының себебі ХХ ғасырдың басындағы тарихи кезеңмен тығыз байланысты. Себебі, Шәкәрім орысша сауатын ашу арқылы ғана халықтың көптеген батыс елдерінің ғылымдағы жаңалықтарынан хабардар бола алатынын жетік түсінді. Еуропа елдерінің ғылымдағы жеткен жаңалықтарын, техникалық жетістіктерін естіген соң, мемлекеттің дамуы тікелей адамның жетілуінің түпнегізі деп білген Шәкәрім, ағартушылық идеясын дамыту барысында біріншіден, білімді тек мемлекеттің, халықтың даму болмысының негізі деп қана қоймай, оны екінші жағынан әрбір жеке адамның адамдық қасиетке тек оқып-білу арқылы ғана жететінін, бұдан былай әрбір оқыған қазақ енді тек қана ежелгі ой-ұстанымдарды ұстанатын қазақ емес, өркениетті қазақ болатынын өз шығармашылығында айқын танытады [6].

Шәкәрім еуропаның білімін Абай арқылы қабылдап, «бүкіл халқыма паш етемін» деп қызмет етті. Орыс халқының ұлыларының еңбектерін оқу барысында батыс ойшылдарының идеяларымен ұштастыра отырып қазақтың ежелгі кереметтей ойларына жаңа леп, тың идеялар қосады. Егер бұрын халқымыз

көшпелі тұрмыспен байланысты салт-дәстүрлерді ұстанып, Дала заңымен өмір сүрсе, тарихи кезеңнің жаңа деңгейге өтуіне байланысты бұл ойлар жеткіліксіз болды, жаңа ойларды заман талабы да қажет етті [7]. Қазақ ғұламаларында өзге халықтардың мәдениетін де, өнерін де, тілін де білу керек деген ойы сайрап жатты.

Құдайбердіұлы үшін байлықтың ең үлкені - ғылым. Өзінің «Үш-ақ түрлі өмір бар» атты өлеңінде ол адам өміріне «ортаншы өмір» деген ұғымды қолданады [8]. Бұл – адамның жастық шақ пен кәріліктің арасындағы белсенді өмірі. Шәкерімнің айтуынша, міне, осы жылдары уақытыңды босқа еткізбей, ғылымға үңілсең, одан өзіңе керек қазынаны тауыпала білсең - өмірлік мұратыңа жеткенің. Бас-аяғы үш шумақтан тұратын өлеңнің идеясы - адам баласын, Абай айтқандай, «ержеткен соң түспеді уысыма» деп өткініште қалдырмау [9].

Жоғарыда айтылғандарды қорытындылай келе, қазақ ағартушылығында ортағасырлық көзқараспен күресте еуропалық ағартушылық атқарған рөлді атқарды деген шешім жасауға болады. Қазақ ағартушылық ойы дүниеге деген ескі, қатып қалған көзқарастарды, дәстүрлі қоғамдағы адам орнын, қазақтардың қалыптасқан өмір сүру үлгісін әшкереледі, сөйтіп жаңадан қалыптасып келе жатқан қоғамдық қатынастарға сәйкес келетін белсенді, білімді жаңа экономикалық және саяси жағдайларда адамның, қоғамдық дамуына кедергі жасайтын әбден ескірген көзқарастармен күресті.

Осындай маңызды, өміршең идея, яғни білім идеясы өздігінен пайда болған жоқ, идея табиғатынан шынайы өмірдегі болатын күрделі қайшылықтар мен мәселелерді шешетін құрал. Егер идеяны осылай түсінетін болсақ, онда шынымен білім, ғылым идеясы қазақ қоғамында ХІХ ғасырдың екінші жартысында пайда болған күрделі мәселелерді шешу үшін туындаған. Қазақтар Ресейдің дала өміріне белсенді түрде араласа бастауынан кейін бұрынғы өмір сүру үлгілерін жалғастыра алмайтын болды, ескі қалыптасқан ойды өзгерту керек болды, белсенді түрде жаңа өмірге араласып, жаңа көзқарас принциптерін игеру керек болды, ал бұл жаңа білімді меңгермей мүмкүн емес болды [10].

Шоқан, Абай, Шәкерімдер қазақтардың білімді халықтар деңгейінде өмір сүрулері үшін, олармен бәсекеге қабілетті болу үшін олар өздерін түбегейлі өзгертіп, өмір сүру үлгілерін қайта қарастырып, жаңа көзқарас бағыттарын өңдеулері керек болды. Осы орайда қазақ философтары адам туралы жаңа ұғымды, яғни еңбекқор, белсенді, білімді, өмірде тек өз күші мен өз біліміне ғана сенетін адам ұғымын ұсынды.

Сөйтіп ойшылдар қазақ қоғамының, әрбір қазақтың, оның санасын, ойын, құндылықтарын өзгертудің бірден бір жолы – бұл тек білім, ғылым, ағартушылық болып табылады деген идеяны жүргізді. Ойшылдар білімді, өркениетті халық болудың жолдарын көрсетті.

Әдебиеттер:

1. Бельгер Г. Властитель – Слово. Почему трудно переводить Абая? Абай. Тридцать семь стихотворений. Составитель и переводчик М. Адипбаев. – Алматы: Дом печати «Эдельвейс», 2006. – С.235-241.
2. Құдайбердиев Ш. Шығармалары. Өлеңдер, дастандар, қара сөздер. Алматы, 1988.
3. Шәкәрім. Иманым. – Алматы: Арыс, 2000 ж. – 238 б.
4. Абай. Шығармаларының екі томдық толық жинағы. II-ші том өлеңдер аудармалар. Поэмалар. Қара сөздер. Алматы: «Жазушы» 1995- 2026
5. Abai. Zwanzig Gedichte. – Köln: önelVerlag, 2007. – 136 с.
6. Tatiana Filanovskaya. Pedagogy and humanities: Scientific models in check. XXIII World Congress of Philosophy. Athens 4-10 August 2013
7. Кокшаров Н.В. Взаимодействие культур: диалог культур // Credo new: теоретический журнал. – 2003. - №3
8. Ғарифолла Есім. Қазақ философиясының тарихы. - Алматы, 2006.
9. Омар Жәлелұлы. Қазақ мәдениетіндегі еңбек феномені //Журнал Абай. – 2011.- №1
10. Абайдың ғылым жайындағы танымынан // Журнал Шәкәрім . – 2006. - №2. 32-33 бб.

References:

1. Bel'ger G. *Vlastitel' – Slovo. Pochemu trudno perevodit' Abaia?* Abai. Tridsat' sem' stikhotvorenii. Sostavitel' i perevodchik M. Adibaev. – Almaty: Dom pechaty «Edel'veis», **2006**. – S.235-241. (*In Russ.*)
2. *Qudaiberdiev Sh. Shygharmalary. O' lengder, dastandar, qara so`zder.* Almaty, **1988**. (*In Qazaq.*)
3. *Sha`ka`rim. Imanym.* – Almaty: Arys, **2000** zh. – 238 b. (*In Qazaq.*)
4. *Abai. Shygharmalarynyng eki tomdyq tolyq zhinaghy. II-shi tom o`lengder audarmalar. Poemalar. Qara so`zder.* Almaty: «Zhazushy» **1995- 2026** (*In Qazaq.*)
5. *Abai. Zwanzig Gedichte.* – Köln: önelVerlag, **2007**. – 136 s. (*In Germ.*)
6. Tatiana Filanovskaya. *Pedagogy and humanities: Scientific models in check. XXIII World Congress of Philosophy.* Athens 4-10 August **2013** (*In Eng.*)
7. Koksharov N.V. *Vzaimodeistvie kul'tur: dialog kul'tur* // Credo new: teoreticheskii zhurnal. – **2003**. - №3 (*In Russ.*)
8. Gharifolla Esim. *Qazaq filosofiyasynyng tarikhy.* Almaty, **2006**. (*In Qazaq.*)
9. Omar Zha`leluly. *Qazaq ma`denietindegi engbek fenomeni* //Zhurnal Abai. - 2011.- №1 (*In Qazaq.*)
10. *Abaidyng ghylym zhaiyndaghy tanyminan* // Zhurnal Sha`ka`rim. – 2006. - №2. 32-33 pp. (*In Qazaq.*)

АВТОР/АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТ:

BALLET ARTS

1. Жұмасейітова Гүлнар Тазабекқызы – өнертану кандидаты, доцент, ҚР БҒМ ҒК М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының аға ғылыми қызметкері. Алматы қ., Қазақстан. E-mail: gulnara_ili@mail.ru;

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

3. Полисадова Ольга Николаевна – А.Г. және Н.Г. Столетовтер атындағы Владимирск мемлекеттік университетінің Өнер институты, Музыкалық өнер, эстетика және көркемдік білім беру кафедрасының доценті, РФА Ресей өнер тарихы институтының өнертану кандидаты ғылыми дәрежесіне ізденуші. Санкт-Петербург қ., Ресей. E-mail: polisadova2013@mail.ru;

4. Сaitова Гүльнара Юсуповна – ҚазССР еңбек сіңірген артисі, өнертану кандидаты, «Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАҚ профессоры. Астана қ., Қазақстан. E-mail: saitova-gu@mail.ru;

Самарбаева Әмина Бауыржанқызы – «Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАҚ, «Балетмейстерлік өнер» кафедрасының 1 курс магистранты. Астана қ., Қазақстан. E-mail: amina_s.b@mail.ru;

CHOREOGRAPHY ARTS

5. Кульбекова Айгүл Кеңесқызы – педагогика ғылымдарының докторы, Қазақ ұлттық хореография академиясы, «Хореография педагогикасы» кафедрасының профессоры. Астана қ., Қазақстан. E-mail: kubelek_wkz@mail.ru;

6. Тілеубаев Сералы Шабайұлы - философия ғылымдарының докторы, М.Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік университеті, «Өнер» кафедрасының профессоры. Шымкент қ., Қазақстан. E-mail: tleubayev63@list.ru;

Тілеубаева Балжан Сейдраманқызы - педагогика ғылымдарының кандидаты, М.Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік университеті, «Өнер» кафедрасының профессоры. Шымкент қ., Қазақстан. E-mail: bal_67@list.ru;

Болысбаев Дәулетхан Сейтмаханұлы - философия ғылымдарының кандидаты, М.Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік университеті, «Бейнелеу өнері және дизайн» кафедрасының доценті. Шымкент қ., Қазақстан. E-mail: daulet.bolysbaev.74@mail.ru;

Шагитова Гүлнар Жұмағалиқызы - педагогика-психология ғылымдарының магистрі, М.Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан

мемлекеттік университеті, «Өнер» кафедрасының аға оқытушысы. Шымкент қ., Қазақстан. E-mail: g.shagitova@mail.ru;

Ділдебаева Гүлмира Рахымжанқызы - Педагогика ғылымдарының кандидаты, М.Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік университеті, «Өнер» кафедрасының доценті. Шымкент қ., Қазақстан. E-mail: Dilda1983@mail.ru;

7. Ізім Тойған Оспанқызы - ҚазССР еңбек сіңірген артисі, өнертану кандидаты, «Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАҚ профессоры. Астана қ., Қазақстан. E-mail: toigan.izim@mail.ru;

THEATER ARTS

8. Лаша Чхартишвили – өнертану кандидаты, Или мемлекеттік университетінің заманауи грузин театр өнері орталығының директоры. Тбилиси қ., Грузия. E-mail: Lasha.chkharto@gmail.com;

9. Қабдиева Сәния Дүйсенханқызы – Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, өнертану кандидаты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры. Алматы қ., Қазақстан. E-mail: saniya_art@hotmail.co.uk;

10. Сұлтанова Жанагуль Сердәліқызы – өнертану ғылымдарының магистрі, «Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАҚ, «Әлеуметтік ғылымдар және өнер» факультетінің аға оқытушысы. Астана қ., Қазақстан. E-mail: zhanagul_sultan@list.ru;

11. Исламбаева Зухра Усманбекқызы – өнертану кандидаты, «Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАҚ доценті. Астана қ., Қазақстан. E-mail: zetta1975@mail.ru;

MUSIC ARTS

12. Таниева Гульнара Маратовна – әлеуметтану ғылымдарының кандидаты, К.Минин атындағы Нижегород педагогикалық университетінің аға оқытушысы. Нижний Новгород қ., Ресей. E-mail: Tanieva_gulnara@mail.ru;

13. Бегембетова Ғалия Зайнакұлқызы – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті. Алматы қ., Қазақстан. E-mail: begembetova@mail.ru;

HUMAN SCIENCES & ARTS

14. Толысбаева Жанна Жеңісқызы – филология ғылымдарының докторы, профессор. «Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАҚ. Астана қ., Қазақстан. E-mail: zh_kazpoetry@inbox.ru;

15. Досжан Райхан Казбековна – PhD философия ғылымдарының докторы, «Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАҚ, «Әлеуметтік ғылымдар және өнер» факультетінің аға оқытушысы. Астана қ., Қазақстан. E-mail: raihanchik01@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR / AUTHORS:

BALLET ARTS

1. Zhumaseitova Gulnara Yusupovna – Candidate of art history Ph.D., Associate professor, Chief Researcher of the Institute of Literature and Art. M. Auezov Committee of Science of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan. Almaty city, Kazakhstan. E-mail: gulnara_ili@mail.ru;

2. 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";

3. Polisadova Olga Nikolaevna – Associate Professor of the Department of Musical Art, Aesthetics and Art Education of the Institute of Arts, A.G. and N. G. Stoletov Vladimir State University, candidate of scientific degree, candidate of art history, Russian Institute of the History of the Arts of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia. E-mail: polisadova2013@mail.ru;

4. Saitova Gulnara Yusupovna – Honored Artist of the Republic of Kazakhstan, Candidate of Art Criticism, Professor of Kazakh National Academy of Choreography. Astana city, Kazakhstan. E-mail: saitova-gu@mail.ru;

Samarbayeva Amina Bauyrzhanovna – Master of 1 course of the department "Choreography art" of the Kazakh National Academy of Choreography ". Astana city, Kazakhstan. E-mail: amina_s.b@mail.ru;

CHOREOGRAPHY ARTS

5. Kulbekova Aigul Kenesovna – Doctor of pedagogical sciences, Professor of the Kazakh National Academy of Choreography. Astana city, Kazakhstan. E-mail: kubelek_wkz@mail.ru;

6. Tleubayev Seraly Shabayevich - Doctor of Philosophy, M.Auezov South Kazakhstan State University, Professor of «Art Department». Shymkent city, Kazakhstan. E-mail: tleubayev63@list.ru;

Tleubayeva Balzhan Seidramanovna - Candidate of pedagogical sciences Ph.D., M.Auezov South Kazakhstan State University, Professor of «Art Department». Shymkent city, Kazakhstan. E-mail: bal_67@list.ru;

Bolysbaev Dauletkhan Seytmahanovich - Candidate of Philosophy Ph.D., M.Auezov South Kazakhstan State University, Associate Professor of the Department of Visual Arts and Design. Shymkent city, Kazakhstan. E-mail: daulet.bolysbaev.74@mail.ru;

Shagitova Gulnar Zhumagalievna - Master of Education-Psychological Sciences, M.Auezov South Kazakhstan State University, Senior lecturer of the department "Art". Shymkent city, Kazakhstan. E-mail: g.shagitova@mail.ru;

Dildebaeva Gulmira Rakhymzhanovna - Candidate of Philosophy Ph.D., M.Auezov South Kazakhstan State University, Associate Professor of "Art". Shymkent city, Kazakhstan. E-mail: Dilda1983@mail.ru;

7. Izim Toigan Ospanovna - Honored Artist of the Republic of Kazakhstan, Candidate of Art Criticism, Professor of Kazakh National Academy of Choreography. Astana city, Kazakhstan. E-mail: toigan.izim@mail.ru;

THEATER ARTS

8. Lasha Chkhartishvili – PhD of Arts science, Director of Modern Georgian Theatre Research Center of Ilia State University; Tbilisi, Georgia. E-mail: Lasha.chkharto@gmail.com;

9. Kابدieva Sania Duysenkhanovna – Honored worker of Kazakhstan, candidate of art history, professor of the Kazakh National Academy of Arts named after Temirbek Zhurgenov. Almaty city, Kazakhstan. E-mail: saniya_art@hotmail.co.uk;

10. Sultanova Zhanagul Serdalievna - master of art sciences, senior lecturer of the Faculty of "Social Science and Arts" of the Kazakh National Academy of Choreography. Astana city, Kazakhstan. E-mail: zhanagul_sultan@list.ru;

11. Islambayeva Zukhra Usmanbekovna – Candidate of art history, associate professor of the Kazakh National Academy of Choreography. Astana city, Kazakhstan. E-mail: zetta1975@mail.ru;

MUSIC ARTS

12. Tanieva Gulnara Maratovna - PhD in Sociology, Senior Lecturer of the Nizhny Novgorod Pedagogical University. K. Minin. Nizhny Novgorod, Russia. E-mail: tanieva_gulnara@mail.ru;

13. Begembetova Galiya Zainakulovna - Candidate of Arts, Associate Professor of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy. Almaty city, Kazakhstan. E-mail: begembetova@mail.ru;

HUMAN SCIENCES & ARTS

14. Tolysbayeva Zhanna Zhenisovna – Doctor of Philology, Professor. Kazakh National Academy of Choreography. Astana city, Kazakhstan. E-mail: zh_kazpoetry@inbox.ru;

15. Doszhan Raikhan Kazbekovna - Doctor of Philosophy PhD, Senior Lecturer, "Social Sciences and Arts", the Kazakh National Academy of Choreography. Astana, Kazakhstan. E-mail: raihanchik01@mail.ru.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ/АВТОРАХ:

BALLET ARTS

1. Жумасеитова Гульнара Тазабековна - кандидат искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова КН МОН РК, г.Алматы, Казахстан. E-mail: gulnara_ili@mail.ru;

2. Гатауов Таир Талғатұлы – магистрант Казахской национальной академии хореографии, Заслуженный деятель Республики Казахстан, ведущий солист балета государственного театра оперы и балета «Астана Опера»;

3. Полисадова Ольга Николаевна - доцент Института искусств Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г.Столетовых, соискатель ученой степени кандидат искусствоведения Российского института истории искусств РАН г. Санкт- Петербург, Россия. E-mail: polisadova2013@mail.ru;

4. Сайтова Гульнара Юсуповна - Заслуженная артистка РК, кандидат искусствоведения, профессор НАО «Казахская национальная академия хореографии». г.Астана, Казахстан. E-mail: saitova-gu@mail.ru;

Самарбаева Амина Бауыржановна - магистрант 1 курса Казахской национальной академии хореографии. г.Астана, Казахстан. E-mail: amina_s.b@mail.ru;

CHOREOGRAPHY ARTS

5. Кульбекова Айгуль Кенесовна – доктор педагогических наук, профессор Казахской национальной академии хореографии. г.Астана, Казахстан. E-mail: kubelek_wkz@mail.ru;

6. Тлеубаев Сералы Шабаевич - доктор философских наук, профессор Южно-Казахстанского государственного университета имени Мухтара Ауэзова. г.Шымкент, Казахстан. E-mail: tleubaev63@list.ru;

Тлеубаева Балжан Сейдрамановна - кандидат педагогических наук, профессор Южно-Казахстанского государственного университета имени Мухтара Ауэзова. г.Шымкент, Казахстан. E-mail: bal_67@list.ru;

Болысбаев Даулетхан Сейтмаханович - кандидат философских наук, доцент Южно-Казахстанского государственного университета имени Мухтара Ауэзова. г.Шымкент, Казахстан. E-mail: daulet.bolysbaev.74@mail.ru;

Шагитова Гульнар Жумагалиевна - магистр педагогика-психологических наук, старший преподаватель Южно-Казахстанского государственного университета имени Мухтара Ауэзова. г.Шымкент, Казахстан. E-mail: g.shagitova@mail.ru;

Дильдебаева Гульмира Рахымжановна - кандидат педагогических наук, доцент Южно-Казахстанского государственного университета имени Мухтара Ауэзова. г.Шымкент, Казахстан. E-mail: Dilda1983@mail.ru;

7. Изим Тойган Оспановна - Заслуженная артистка РК, кандидат искусствоведения, профессор Казахской национальной академии хореографии. г.Астана, Казахстан. E-mail: toigan.izim@mail.ru;

THEATER ARTS

8. Лаша Чхартишвили - кандидат искусствоведения, директор Центра современного грузинского театрального искусства, Илийский государственный университет. г.Тбилиси, Грузия. E-mail: Lasha.chkharto@gmail.com;

9. Кабдиева Сания Дуйсенхановна – Заслуженный деятель РК, кандидат искусствоведения, профессор Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова. г.Алматы, Казахстан. E-mail: saniya_art@hotmail.co.uk;

10. Султанова Жанагуль Сердалиевна – магистр искусствоведческих наук, старший преподаватель Казахской национальной академии хореографии. г.Астана, Казахстан. E-mail: zhanagul_sultan@list.ru;

11. Исламбаева Зухра Усманбековна – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной академии хореографии. г.Астана, Казахстан. E-mail: zetta1975@mail.ru;

MUSIC ARTS

12. Таниева Гульнара Маратовна – кандидат социологических наук, старший преподаватель Нижегородского педагогического университета им. К.Минина. г.Нижний Новгород, Россия. E-mail: Tanieva_gulnara@mail.ru;

13. Бегембетова Галия Зайнакуловна – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. г.Алматы, Казахстан. E-mail: begembetova@mail.ru;

HUMAN SCIENCES & ARTS

14. Толысбаева Жанна Женисовна – доктор филологических наук, профессор. Казахской национальной академии хореографии. г.Астана, Казахстан. E-mail: zh_kazpoetry@inbox.ru;

15. Досжан Райхан Казбековна – доктор философских наук PhD, старший преподаватель Казахской национальной академии хореографии. г.Астана, Казахстан. E-mail: raihanchik01@mail.ru.

«ARTS ACADEMY» ҒЫЛЫМИ ЖУРНАЛЫНЫҢ РЕДАКЦИЯЛЫҚ САЯСАТЫ

«Arts Academy» 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.

«Arts Academy» журналының жоспары рецензияланатын, дәйексөз алынатын журналдардың қатарына ену. Бұл өз кезегінде редакция алқасын маңызды өнегелі-этикалық қағидаттарды және ұйымдастыру нормаларын сақтауға міндеттейді.

«Arts Academy» 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).

«Arts Academy» 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.

«Arts Academy» 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 кәте 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.

«Arts Academy» 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-I «О средствах массовой информации»;

4. Закон Республики Казахстан от 10 июня 1996 года № 6-I «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:

- a) несанкционированное использование, в том числе плагиат;

- b) незаконное присвоение, по мнению экспертов, методов исследования и идей (кража идей);

- c) присвоение научного авторства или соавторства, или необоснованное их присвоение;

- d) подмена (фальсификация) содержания;

- e) 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 кеңейтілмдерімен) 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. FТАХР¹ индексі – бірінші беттің жоғарғы жағындағы сол жақ бұрышында.

2. Бірінші бетте тақырыптың үстіңгі 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 дереккөздердің бар-жоғына қарамастан пайдаланылған әдебиеттер тізімі орыс тілді бөлімге қайталады. Егер тізімде шетелдік

¹ Ғылыми-техникалық ақпараттың халықаралық рубрикаторы:

<http://grnti.ru/>

Мысалы:

FТАХР 13.07.25

басылымдарға сілтеме болса, олар латын әліпбиімен жазылған тізімде толығымен қайталанатын.

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 Конгрессі Кітапханасының (LC) жүйесін таңдау арқылы барлық әріптік сәйкестіктердің суретін аламыз. Арнайы алаңға пайдаланылған әдебиеттер тізімін орыс тілінде толығымен енгізіп, «в транслит» батырмасын басамыз.

Транслитерацияланған сілтемені өзгертпейік:

- 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 өзерістер *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 коюы 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.

«ARTS ACADEMY» 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.*

Кіріспе

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. Тузету 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

ГТАХР 18.45.01

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.

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: Атамура, 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. IRSTI (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. Key words (up to 9).

6. Brief information about the authors (see Appendix 2).

Title of the article, information about the authors, annotation and key words 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).

State rubricator of scientific and technical information:
<http://grnti.ru/>

For example:
IRSTI 13.07.25

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.

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 "ARTS ACADEMY" 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.

Key words (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]).

Appendix 1.

Example of the first page of an article

IRSTI 18.45.01

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 МРНТИ² – 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 иностранные публикации, они полностью повторяются в списке, готовящемся в романском алфавите (латиница).

² Международный рубрикатор научно-технической информации:
<http://grnti.ru/>

Например:

МРНТИ 13.07.25

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.

Просьба 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 «ARTS ACADEMY»

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

МРНТИ 18.45.01

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

2. Пак Н.С. Социологические проблемы языковых контактов // Вестник КазУМОиМЯ. Серия Филология. – 2007. – № 2(10). – С. 270-278.

Книги

3. Назарбаев Н.А. В потоке истории. – Алматы: Атамура, 1999. – 296 с.

4. 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

2. 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.

Законодательные материалы

3. 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.

4. 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

2. Байтова А. Инновационно-технологическое развитие – ключевой фактор повышения конкурентоспособности // Казахстанская правда. – 2009. – № 269.

Стандарт (ГОСТы)

2. 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**

3. 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

4. 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.):

2. 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 scientific journal «Arts Academy» 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;
RK - The Republic of Kazakhstan;
PK – Республика Казахстан.

FTAXP – 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 Стандартты;
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;

ДП - Дыбыс прогресі;
SOP – Sounds of Progress (Инициативная группа из Глазго (Шотландия));
ЗП - Звуки прогресса.

РБА - Ресей білім академиясы;
RAE - Russian Academy of Education;
РАО - Российская академия образования.

МКАТ - Мәскеу көркемдік академиялық театры;

МААТ - Moscow Art Academic Theater;

МХАТ - Московский художественный академический театр.

ЖОО – Жоғары оқу орны;

HEI - Higher education institution.

ВУЗ - Высшее учебное заведение;

РФА – Ресей ғылым академиясы;

RAS - The Russian Academy of Sciences;

РАН – Российская академия наук.

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.

PhD – Философия ғылымдарының докторы;

PhD - Doctor of Philosophical Science.

PhD – Доктор философских наук;

МАЗМҰНЫ

Ректордың Алғы сөзі		5
Көркемдік жетекшінің сөзі		6
Бас редактордан		7
<i>BALLET ARTS</i>		
1. Г.Т. ЖУМАСЕИТОВА	Балет тіліндегі «Қыз-Жібек» эпосы	8
2. Т. ГАТАУОВ	XVIII-XIX ғасырлар тоғысындағы әлемдік балет өнері контекстінде ерлер орындаушылық мектебінің тарихи қалыптасу кезеңдері	15
3. О.Н. ПОЛИСАДОВА	С.Дягилев атындағы «Орыс балет» театры спектакльдерінің жанрлық-стильдік әртүрлілігі	21
4. Г.Ю. САИТОВА, А.Б. САМАРБАЕВА	Қазақстан балет спектакльдеріндегі ірі хореографиялық формаларды жасаудағы шығармашылық одақтардың ролі	27
<i>CHOREOGRAPHY ARTS</i>		
5. А.К. КУЛЬБЕКОВА	Кәсіби хореографиялық білім беруді реформалаудың кейбір мәселелері	39
6. С.Ш. ТЛЕУБАЕВ, Б.С. ТЛЕУБАЕВА, Д.С. БОЛЫСБАЕВ, Г.Ж. ШАГИТОВА, Г.Р. ДИЛЬДЕБАЕВА	Ойын. Ойынды-би мәдениетінің бастапқы негізі	52
7. Т.О. ІЗІМ	Мемлекеттік “Алтынай” би ансамблінің Қазақстан хореография өнеріндегі орны	72
<i>THEATER ARTS</i>		
8. Л. ЧХАРТИШВИЛИ	"Король Лир" қойылымының кеңістігі (Питер Брука, Стрелер және Роберт Стуруа шығармашылық жұмыстары мысалында)	79
9. С. КАБДИЕВА	Еуразияның заманауи сахнасындағы Шекспир	86
10. Ж.С. СУЛТАНОВА	Қазақ театрының алғашқы даму	94

	кезеніндегі әлемдік классика	
11. З.У. ИСЛАМБАЕВА	«Еңлік – Кебек»: ғасыр туындысының жаңаша сахналық шешімі	100
	<i>MUSIC ARTS</i>	
12. Г.М. ТАНИЕВА	Педагогтың түзету жұмысындағы музыканың ролі	115
13. Г.З. БЕГЕМБЕТОВА	Кәсіби музыкалық берудегі сольфеджионы оқытудың мәселелері туралы	127
	<i>HUMAN SCIENCES & ARTS</i>	
14. Ж.Ж. ТОЛЫСБАЕВА	Балалардың немесе әйелдердің?	133
15. Р.К. ДОСЖАН	Ғылым мен білім - қоғамның және тұлғаның дамуының негізгі шарты	141
Мазмұны		200
	CONTENTS	
Foreword by Rector		5
Welcome speech of artistic director		6
From the main editor		7
	<i>BALLET ARTS</i>	
1. G.T. ZHUMASEITOVA	Epos "Kyz Zhibek" in the ballet perusal	8
2. T.GATAUOV	Historical stages of the formation of the school of male performance in the context of world ballet art at the turn of the XVIII-XIX centuries	15
3. O.N. POLISADOVA	Genre and style variety of theater performances "Russian Ballet" S. Diaghilev	21
4. G.Y. SAITOVA, A.B. SAMARBAYEVA	The role of the creative unions in creating the largest choreographic forms in ballets of Kazakhstan	27

CHOREOGRAPHY ARTS

5. A.K. KULBEKOVA	Some problems of reforming of choreography professional education	39
6. S.Sh. TLEUBAEV, B.S. TLEUBAEVA, D.S. BOLYSBAEV, G.Zh. ShAGITOVA, G.R. DILDEBAEVA	The game. The initial basis of game dance culture	52
7. T.O. IZIM	Role of the state ensemble "Altynay" in choreographic art of Kazakhstan	72

THEATER ARTS

8. L. CHKHARTISHVILI	Geography of "King Lear" (by the example of creative works of Peter Brook, Giorgio Strehler and Robert Sturua)	79
9. S. KABDIEVA	Shakespeare in the modern stage of Eurasia	86
10. ZH.S. SULTANOVA	World classics in the Kazakh theater in its infancy	94
11. Z.U. ISLAMBAYEVA	"Enlik-Kebek": new stage solution of work of the century	100

MUSIC ARTS

12. G.M. TANIEVA	The role of music in correctional work of the teacher	115
13. G.Z. BEGEMBETOVA	The Problems of Teaching Solfedgio in Professional Music Education	127

HUMAN SCIENCES & ARTS

14. ZH.ZH. TOLYSBAYEVA	Children's or women's?	133
15. R.K. DOSZHAN	Education and science: the basic conditions of social and individual development	141
Contents		200

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие Ректора		5
Приветственное слово художественного руководителя		6
От главного редактора		7
<i>BALLET ARTS</i>		
1. Г.Т. ЖУМАСЕИТОВА	Эпос «Кыз-Жибек» в балетном прочтении	8
2. Т. ГАТАУОВ	Исторические этапы формирования школы мужского исполнительства в контексте мирового балетного искусства на рубеже XVIII-XIX веков	15
3. О.Н. ПОЛИСАДОВА	Жанрово-стилевое многообразие спектаклей театра «Русский балет» С. Дягилева	21
4. Г.Ю. САИТОВА, А.Б. САМАРБАЕВА	Роль творческих союзов в создании крупных хореографических форм в балетных спектаклях Казахстана	27
<i>CHOREOGRAPHY ARTS</i>		
5. А.К. КУЛЬБЕКОВА	Некоторые проблемы реформирования профессионального хореографического образования	39
6. С.Ш. ТЛЕУБАЕВ, Б.С. ТЛЕУБАЕВА, Д.С. БОЛЫСБАЕВ, Г.Ж. ШАГИТОВА, Г.Р. ДИЛЬДЕБАЕВА	Игра. Исходное основание танцевально-игровой культуры	52
7. Т.О. ІЗІМ	Роль государственного ансамбля «Алтынай» в Казахском хореографическом искусстве	72
<i>THEATER ARTS</i>		
8. Л. ЧХАРТИШВИЛИ	География "Короля Лир" (на примере творческих работ Питера Брука, Стрелера и Роберта Стурюа)	79
9. С. КАБДИЕВА	Шекспир на современной сцене Евразии	86

10. Ж.С. СУЛТАНОВА	Мировая классика в казахском театре начального этапа развития	94
11. З.У. ИСЛАМБАЕВА	Новое сценическое решение произведения века «Енлик-Кебек»	100
	<i>MUSIC ARTS</i>	
12. Г.М. ТАНИЕВА	Роль музыки в коррекционной работе педагога	115
13. Г.З. БЕГЕМБЕТОВА	О проблемах преподавания сольфеджио в профессиональном музыкальном образовании	127
	<i>HUMAN SCIENCES & ARTS</i>	
14. Ж.Ж. ТОЛЫСБАЕВА	Детское или женское?	133
15. Р.К. ДОСЖАН	Образование и наука - основное условие развития общества и личности	141
Содержание		200

«ARTS ACADEMY»
Scientific journal
Наурыз, March, Март 2017

Редакторлар/ Editors/Редакторы:

Ә.Д. Шорабек, С.К. Жунусов, А.Қ. Әбдірахман, Д.Е. Рысбекова
Компьютерде беттеген/ Nesting on the computer/Верстка на компьютере:
Д.А. Барков

Басуға қол қойылды/ Signed in print/Подписано в печать 01.03.2017.
Пішім/Format/Формат 260x170. Офсетті қағаз/Offset paper/Бумага офсетная.
Басып шығару – ризограф/Printing - risograph/Печать – ризограф.
Көлемі/Scope/Объём – 12,812 п.л.
Таралымы/Edition/Тираж 300. Тапсырыс/Ordering/Заказ - 1.

«Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАК/
NJSC "Kazakh National Academy of Choreography"/
НАО «Казахская национальная академия хореографии»

Редакциялық-баспа бөлімі/
Editorial and publishing department/
Редакционно-издательский отдел
010000, Астана қ./Astana city/г. Астана, Ұлы Дала/Uly Dala, 9,
офис/office/офис - 415
8 (7172) 790832
artsballet01@gmail.com
<http://artsacademy.kz/>