

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



ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ
**ХОРЕОГРАФИЯ
АКАДЕМИЯСЫ**



**ТЕМІРБЕК ҚАРАҰЛЫ ЖҮРГЕНОВТИҢ 125 ЖЫЛДЫҚ МЕРЕЙТОЙЫНА
АРНАЛҒАН «ҰЛЫ ДАЛАНЫҢ ҰЛЫ ТҰЛҒАЛАРЫ» АТТЫ
II ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ КОНФЕРЕНЦИЯ**

10 СӘУІР 2023 ЖЫЛ

**II INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
"GREAT PERSONALITIES OF THE GREAT STEPPE" DEDICATED TO THE 125TH
ANNIVERSARY OF TEMIRBEK KARAULY ZHURGENOV**

APRIL 10, 2023

**II МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ВЕЛИКИЕ ЛИЧНОСТИ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ»,
ПОСВЯЩЕННАЯ 125-ЛЕТИЮ ТЕМИРБЕКА КАРАУЛЫ ЖУРГЕНОВА**

10 АПРЕЛЯ 2023 ГОД

АСТАНА

ӘОЖ 793.3 (574)
ББК 85.32 (5Қаз)
Т33

РЕЦЕНЗЕНТТЕР:

Көшербаев Ж.А. – PhD докторы, Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің «Музыкалық білім және хореография» кафедрасының меңгерушісі.

Саитова Г.Ю. – өнертану кандидаты, профессор, Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген әртісі, Қазақ ұлттық хореография академиясы.

Т33 Темірбек Қараұлы Жүргеновтің 125 жылдық мерейтойына арналған «Ұлы даланың ұлы тұлғалары» атты II Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның баяндамалар жинағы. – Астана: Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2023. – 216 б.

ISBN 978-9965-23-620-4

Жинақта қазақ әдебиеті мен өнерінің дамуына зор үлес қосқан, ХХ ғасырдың басындағы Қазақстанның мәдени жаңғыру идеологы, халық эпосы мен музыкасының білгірі, Темірбек Қарайұлы Жүргеновтің (1898 – 1938 жж.) мұрасына арналған баяндамалар ұсынылған.

Сонымен қатар, жинақта жеке тұлғаны дамыту тәжірибесі ретінде өнер мәселелері қарастырылған. Баяндамалар би өнері, хореография, сондай-ақ цифрлық қоғамда жеке тұлғаны тәрбиелеу мәселелеріне арналған. Баяндамалар көтерілген мәселелер мен сұрақтардың құндылығын ашып, зерттеушілерге ұсынылады.

ӘОЖ 793.3 (574)
ББК 85.32 (5Қаз)

Қазақ ұлттық хореография академиясы 2023 жылғы 27 сәуірдің №9 хаттама Ғылыми кеңесінде басылымға ұсынылды.

ISBN 978-9965-23-620-4

©Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2023

РЕДАКЦИАЛЫҚ АЛҚА

Бас редактор:

Нүсіпжанова Бибігүл Нұрғалиқызы

Ректор, Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген қайраткері
педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор.

Бас редактордың орынбасары:

Толысбаева Жанна Жеңісқызы

Ғылыми жұмыс және стратегиялық даму жөніндегі директор,
филология ғылымдарының докторы, профессор.

Редакциялық алқа мүшелері:

Мұхамеджанова Айнагүл Тастемірқызы

Ғылым, жоғары оқу орнынан кейінгі білім және аккредиттеу
бөлімінің басшысы, филология ғылымдарының кандидаты,
доцент.

Жүнісов Серік Қазырқанұлы

Ғылым, жоғары оқу орнынан кейінгі білім және аккредиттеу
бөлімінің жетекші маманы, гуманитарлық ғылымдар магистрі.

Мөлтенова Ляйля Сұбыханбердіқызы

Ғылым, жоғары оқу орнынан кейінгі білім және аккредиттеу
бөлімінің маманы

АЛҒЫ СӨЗ

Нүсіпжанова Б.Н.

Ректор, Қазақстан Республикасының
Еңбек сіңірген қайраткері
педагогика ғылымдарының
кандидаты, профессор.

Қайырлы күн, құрметті әріптестер, қадірменді конференция қонақтары!

Алаш арыстарының ішіндегі бірі де бірегейі, Темірбек Қараұлы Жүргеновтің 125 жылдық мерейтойына арналған «Ұлы даланың ұлы тұлғалары» атты II Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясын ашылу салтанатымен шын жүректен құттықтаймын!

Темірбек Жүргенов халқын ағарту жолында кеудесін отқа да, оққа да тосудан тайсалмаған еліміздің бір туар тау тұлғасы. Қазақстандағы мәдениет, әдебиет, өнер саласының талантты ұйымдастырушыларының бірі, республиканың көрнекті мемлекет және қоғам қайраткері. Ол тек еліміздің ғана емес, түркі халқы үшін де елеулі еңбек атқарған қайраткер. Орта Азия мен Қазақстанға ортақ тұлға, қаламы қарымды сыншы-көсемсөз иесі екенін деректерден оңай аңғаруға болады.

Дара тұлғаның қайраткерлігін бағалауда үш өлшем бар: – Биіктік, Тереңдік, Кеңдік. Табиғи таланттарды іздеп табу, тану, оларға жағдай жасап, өнер көгінде жарқырай көрінулеріне, аштықтан тұралаған, қансыраған мемлекетті үш жылда, яғни, 1936 жылы Мәскеудегі онкүндікте қазақ ұлтының рухы биік, мәдениеті мен әдебиетінің ешбір елден кем еместігінің көрініс табуы Жүргеновтің қайсар қайраткерлігі мен орасан зор іскерлігі, ұйымдастырушылық қабілетінің ауқымдылығы, бір сөзбен айтқанда биіктігі еді. Яғни, ұлттық мәдениет пен өнер саласы мамандарынның жұлдызын жағуға айрықша назар аударды.

Жаһанданудың жалына жармасып, өсіп келе жатқан жас ұрпақ «Темірбек Жүргенов» деген ұлы есімді естіген сәтте ұлттық рухы оянатындай, бабаларының ерлігін бетке ұстап, келер ұрпаққа оның ерлігін етене білуі сізбен бізге тікелей байланысты.

Болашақ ұрпақ қайраткер азаматтың ұлттық тарихтағы алтын әріппен жазылған есімін тани білуі керек.

Темірбек Жүргенов өмірінің соңғы күндеріне дейін қазақ халқына, еліне адал қызмет етті, қалың жұртшылық арасында үлкен құрметке, зор беделге ие болды.

Осы орайда ұлтымыздың ұлы кемеңгерлерінің бірі Ахмет Жұбанов өз естелгінде: «...Міне сол мемлекеттік қайраткерлердің ішінде Жүргенов Темірбектің рөлін айрықша атап өту керек. Өзінің

Қазақстанда болған үш-төрт жылының ішінде ол адам таңқаларлықтай кесек-кесек жұмыстар атқарды...», – деп баға берген болатын.

Сонымен қатар, Қазақстанның халық әртісі, белгілі өнер майталманы Құрманбек Жандарбеков ол туралы: ««Біз оны қазақ театрының атасы ретінде қазақ өнері мен әдебиетінің білімдары ретінде және Қазақстандағы оқу-ағарту ісінің талмас жанашыры ретінде білеміз»» деп текке айтпаған.

Темірбек Жүргенов қазақ өнерінің қанат жаюына қыруар тер төгіп, таудай үлес қосты. Адал еңбегінің арқасында Темірбек Жүргенов есімі ел тарихында мәңгіге жазылды. Ал бүгінгідей ұйымдастырылып отырған конференциялар қазақ мәдениетінің дамуына зор үлес қосқан ұлы тұлғалардың есімін болашаққа жеткізуде, өнегелі ісін жастарға үлгі етуде маңызы орасан зор.

30-шы жылдардың басында Голощекин ылаңынан соң тұралап жатқан ұлттық мәдениетке жан бітіріп, 18 мектеп салдырған, ұлттық опера өнерінің негізін қалаған Темірбек Жүргеновтің есімін қастерлеп, қазіргі жас ұрпақтың жүрегіне ұялату бүгінгі күннің борышы болып отыр. Қазақ мәдениетінің жанашыры болған осынау азаматқа қандай құрмет көрсетілсе де артық емес. Сондықтан да біз бүгін Темірбек Қараұлы Жүргеновтың тарихи ерлігі алдында бас иіп, бүгінгі ұрпақ жадында жаңғырту азаматтық міндетіміз білемін. Оның есімі қазақ мәдениетінің тарихында мәңгі жазылады.

Конференцияға қатысып, қанатымен су сепкен қарлығаштай осында түрлі еңбек алып келіп, құнды деректерін ортаға салған үзеңгілестеріме толағай шығармашылық табыстар тілеймін! Тарихтың ақтаңдақ беттері сіздердей ізденімпаз тұлғалар бар да, Темірбек Жүргеновтей тау тұлғаларымыздың еңбектері ешқашан ұмытылмақ емес! Назарларыңызға рахмет!

**МРНТИ 13.11.28
УДК 792.8**

Ғари-Якубова Е.А.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Аннотация

В статье рассматриваются исторические аспекты формирования культуры и образования в Центральной Азии начала XX века, сходство и особенности путей развития в определённый отрезок времени. Роль личности и творческой интеллигенции в развитии культуры и искусства Центральной Азии на примере жизни и деятельности Темирбека Жургенова.

Ключевые слова: просвещение, развитие, образование, культура, искусство, творчество, созидание.

Культура Центральной Азии, имеющая древнюю историю, уходящую в глубину веков, богата и разнообразна. Пропуская через свои территории караваны Великого шёлкового пути, находясь на перекрёстке европейской и азиатской культуры, народы Центральной Азии имели уникальную возможность знакомиться с достижениями развитых государств. Общение с путешественниками, исследователями, приобретение товаров, книг, новых технологий способствовало культурному обмену.

Перенимая новые знания и опыт, народы Центральной Азии обогащали свои традиции и обычаи, вбирая в свою культуру всё лучшее, что соответствовало ментальности и мировоззрению народа.

Начало XX века для центральноазиатского региона явилось переломным моментом. Смена политического курса затронула все сферы общественной, экономической, культурной жизни, выявляя плеяду сильных, умных, образованных личностей, готовых к преобразованиям на благо своей Родины.

Ещё в середине XIX века великий поэт, философ, музыкант, просветитель, основоположник казахской письменности Абай Кунанбаев заложил краеугольный камень культуры, оставив

богатое духовное наследие, свои творения, ставшие путеводной звездой для современников и будущих поколений. В романе «Путь Абая», фундаментальном труде писателя, драматурга и учёного Мухтара Ауэзова, отражены жизнь и творчество великого поэта. В истории казахской культуры и общественной жизни Абай Кунанбаев остался народным просветителем, мыслитель и гуманист. Мухтар Ауэзов называет Абая выдающейся фигурой, борцом за культуру в мрачной и косной феодальной среде [1].

Одним из выдающихся политических деятелей, просветителей, реформаторов Казахстана в сфере науки, культуры, искусства является Темирбек Караевич Жургенов. Являясь наследником знатного рода, Темирбек с детских лет начал получать уроки литературы, религии, иностранных языков. Понимая силу и значимость образования, он продолжал учёбу, совмещая её с работой и активной общественной деятельностью.

Получая образование в Казпедвузе Ташкента, в 1926 году молодой Темирбек сумел проявить себя не только прилежным и дисциплинированным учеником - его волевые качества, целеустремлённость, организаторские способности привели к назначению студента четвёртого курса на должность директора института. Являясь полиглотом, владеющим несколькими языками, Темирбек мог свободно общаться практически со всеми народностями Центральной Азии и России.

Темирбек Жургенов понимал, что историческая память важна для национального самосознания, гордость за достойное прошлое даёт повод для самоуважения и ответственности за будущее своей Родины.

Высоко оценивая роль искусства в жизни и развитии общества, имеющий глубокие знания об истории своего народа, Темирбек Жургенов проделал огромную работу по сохранению богатого наследия и развития современной культуры.

Образованный, имеющий опыт научной и организаторской работы, являясь истинным просветителем, Темирбек Жургенов открывал школы, способствовал изданию учебников, пособий. За достаточно короткое время количество учащихся заметно возросло. Значительным вкладом в развитие высшего образования стало открытие Темирбеком Жургеновым Казахского государственного университета.

Деятельность наркома просвещения Темирбека Караевича Жургенова отмечена заботой о молодом поколении. Он умел

находить перспективную молодёжь и направлять её сообразно способностям в русло образования и личностного роста с тем, чтобы помочь талантам обрести своё место в профессиональной среде и принести максимальную пользу своей стране.

«Культура и искусство занимали в жизни и деятельности Жургенова особое место – он всей душой поддерживал одарённую молодёжь страны. Делал всё, чтобы обеспечить людей творчества всем необходимым и был удивительно справедлив, защищая артистов от нападков партийных функционеров. Например, знаменитую танцовщицу Шару Жиенкулову и её супруга оперного певца Курманбека Жандарбекова хотели исключить из партии как детей баев, раскулаченных в годы коллективизации. По этому вопросу организовали специальное собрание, на котором было принято решение не только об исключении из партии, но и об увольнении из театра ...» [2]. Темирбек Жургенов не только разрешил ситуацию, оставив работать артистов в театре, но и сумел убедить их в том, что что они – Куляш Байсеитова, Канабек Байсеитов, Шара Жиенкулова, Курманбек Жандарбеков – стоят на пороге создания высокого классического искусства и являются основоположниками оперного театра.

«По распоряжению Темирбека Жургенова Шара Жиенкулова отправляется в Ташкент, где познаёт азы хореографии, учится у знаменитой Тамары Ханум. Вернувшись, Шара Жиенкулова станет основателем национальной хореографии. Впервые в её исполнении мы увидим казахский танец, и то, что в Казахстане было открыто хореографическое училище, тоже заслуга Жургенова» [3].

Шара Жиенкулова не только развивала и совершенствовала казахский танец, создавая новые движения и покоряя сердца зрителей, но и привозила после гастрольных поездок новые танцы той страны, где побывала на гастролях. После завершения танцевальной карьеры, Шара Жиенкулова на протяжении многих лет передавала секреты мастерства своим ученикам в хореографическом училище.

Мечтая о создании национальной оперы, Темирбек Жургенов искал профессионального композитора, который мог бы написать музыку.

Вот как вспоминает это непростое для театра время Курманбек Жандарбеков в своей книге «Жажда истины»: *«Помню, Темеке (Темирбек Жургенов) вызвал нас с Канабеком (Байсеитов) к себе на прием и посетовал на скудность*

музыкального репертуара нашего театра. Велел решать задачу с постановкой первой национальной оперы «Кыз Жибек» в ближайшие сроки. И тут Канеке встает и говорит: «Тут у нас есть один парень из Ленинграда, окончил консерваторию, сейчас по распределению работает учителем музыки в школе. Правда, языка не знает, но, думаю, это не беда» [4]. Парнем тем оказался Евгений Григорьевич Брусиловский – впоследствии основатель профессиональной казахской композиторской школы, создатель первых казахских опер «Кыз Жибек», «Ер-Таргын», «Дударай» и других, составляющих сокровищницу казахской классической музыки.

В тот же день Брусиловский был назначен музыкальным редактором театра, и началась кропотливая работа. Чтобы композитор лучше понял произведение и проникся им, был сделан полный перевод либретто оперы на русский язык. Для более плодотворной работы все артисты перебрались в санаторий «Аксай». Курманбек, Жумат Шанин, Шара и Канабек Байсеитовы пели Брусиловскому все народные песни, какие только знали, пересказывали ему их смысл [4].

Важнейшим событием культурной жизни стала декада Казахстана в Москве, проходившая с 17 по 25 мая 1936 года. Мастера искусств за три месяца поставили и отрепетировали программу, которая с огромным успехом прошла на сцене Большого театра Москвы. Столица рукоплескала артистам, показавшим лучшие образцы музыкального, вокального и хореографического искусства. Высокой похвалы заслужила и художественная выставка. Успех, в котором заслуга Жургунова была неоспорима, был отмечен заслуженными высокими наградами.

К великому сожалению, неотвратимая для многих выдающихся личностей машина репрессий оборвала жизнь человека, посвятившего всю свою жизнь развитию и процветанию своей Родины. За короткую жизнь Темирбек Жургунов успел сделать столько, что хватило бы не на одну биографию. Построенные им школы, открытые вузы, театры и сейчас продолжают служить народу на благо, развиваясь по тому пути, который был заложен выдающимся государственным и общественным деятелем, патриотом и просветителем Темирбеком Караевичем Жургуновым.

Смена политической, общественно-экономической формации в начале XX века стала переломным историческим моментом и для народов Туркестана. Это время активизировало

прогрессивных образованных деятелей, просветителей, готовых нести ответственность за развитие передовой идеологии, формирование нового общества.

Таковыми реформаторами, заложившими основы будущего, умевшими не только стратегически мыслить, но и воплощать прогрессивные идеи в жизнь, преодолевая сопротивление реакционных сил, стали джадиды.

Они предлагали пересмотреть традиционную общественно-философскую систему не только с позиций развития культуры, науки и образования, но (это главное) и в свете задач антиколониальной борьбы. В целях реформирования системы образования джадиды начали создавать собственные национальные школы, обучение в которых было основано на новых методах [5].

Абдулкадыр Шакури, Махмудходжа Бехбуди, Абдулла Авлоний, Абдурауф Фитрат, Мунаввар Кары Абдурашидханов и другие, стремясь к духовному развитию личности призывали к уважению и толерантности по отношению к другим религиозным конфессиям. Идеи джадидов заключались в воспитании молодого поколения на европейском уровне образования с включением в программу таких наук, как география, история, турецкий язык, химия, физика, арифметика, русский и арабский языки. В школах джадидов сочетались наука, светское и религиозное образование. Джадиды пропагандировали образование для всего народа.

Хамза Хакимзаде Ниязи – узбекский поэт, драматург, общественный деятель, народный поэт Узбекской ССР, – закончив медресе, организовал бесплатную школу для бедных и преподавал в ней. Популярностью пользовались его пьесы «Проделки Майсары» (1926) и «Тайны паранджи» (1927), в которых говорится о тяжёлой доле узбекских женщин в дореволюционные годы. Ему принадлежит несколько десятков песен. Прогрессивные взгляды Хамзы вызывали ненависть у реакционно настроенных групп населения. После организованного им в Международный женский день праздника в кишлаке Шахимардан, во время которого 23 жительницы отказались от паранджи, он был зверски забит камнями религиозными фанатиками 18 марта 1929 г.

Один из ярких деятелей Узбекистана, обладающий от природы необыкновенно мощным голосом, артист, просветитель, организатор и пропагандист искусства – Мухитдин Кари-Якубов.

Кари-Якубов – первый узбекский певец баритон, отказавшийся от вековых традиций «горловой манеры пения». В 1923 году ему было присвоено почетное звание Первый певец Туркестанской республики (а затем народный артист Узбекской ССР). Он организатор и руководитель первого современного ансамбля узбекской музыки, песни и танца, режиссер и артист первых узбекских музыкальных театров. Получив образование в ГИТИСе, Кари-Якубов организует и руководит первой узбекской оперной студией при Московской Государственной консерватории. Учёба в Москве, богатая творческая гастрольная деятельность, это шаги к осуществлению главной мечты - создать в Узбекистане оперно-балетный театр.

Организовав в 1922 году концертную труппу, Мухитдин Кари-Якубов включает в неё единственную женщину Тамару Ханум, первую танцовщицу, которая шагнула на сцену с открытым лицом. Создав не только творческий, но и семейный союз, молодая пара после учёбы в Москве в 1925 году направляется в Париж, на первую всемирную декоративную этнографическую выставку, откуда привозят золотые медали.

Созданная Народным артистом Узбекистана Мухитдином Кари-Якубовым в 1926 году Первая Этнографическая передвижная труппа, бережно обрабатывает фольклорные и этнографические материалы, собранные во время гастрольных поездок по стране. Узбекский танец, песни, музыка, бережно обрабатываются и, сохраняя свою аутентичность, возвращается народу в сценической форме.

Работа этнографической труппы носила не только зрелищный, но и просветительский характер. Привлечённая в труппу одарённая молодёжь училась у мастеров искусству пения, танца, актёрского мастерства и пополняла ряды профессиональных артистов.

В 1929 году труппа преобразовывается в музыкальный театр, при труппе создаётся студия, в которой дойрист-усульчи Уста Алим Камилов и Тамара Ханум составляют для учащихся комбинации из самых красивых движений и ритмов ферганского танца «Катта уйин» (Большой танец), выстраивая композицию от простого к сложному. Созданный ими цикл уроков «Дойра дарс» является основой для изучения узбекского танца и по сей день. Классический танец в студии преподавали К. Бек, И. А. Чекрыгин, Е. Новиков, В. Вильтзак, Н. Довгели.

В 1933 году открылась Государственная республиканская балетная школа. Преподавателями узбекского народного танца

стали – Уста Алим Камиллов, Тамара Ханум, Мукаррам Тургунбаева, Розия Каримова, характерный танец преподавал Али Ардобус Ибрагимов. Эти мастера заложили фундамент узбекской сценической хореографии. Уроки классического танца вели педагоги с прекрасным знанием методики Агриппины Яковлевны Вагановой – Тамара и Константин Бек, Вера Николаевна Губская, Евгения Константиновна Обухова, затем Александра Николаевна Обухова, Нина Довгелли, Александр Романович Томский, Зинаида Николаевна Афанасьева, Софья Николаевна Тулубьева, Иван Александрович Чекрыгин.

В 1933 году был поставлен первый балет-пантомима на национальную тему «Пахта» Р. Рославца (балетмейстеры К. Бек и У.А. Камиллов) – это был первый шаг на пути создания балетного спектакля, который сочетал в себе пантомиму и действенный танец.

Поэтапно двигалась работа по развитию оперного спектакля. Первая постановка оперы «Фархад и Ширин» (1934 г.) и «Гульсара» (1936 г.) ещё относилась больше к жанру музыкального спектакля, это был опыт работы над гармонизацией народной музыки. Эти первые шаги позволили обратиться к высшей форме современного музыкального творчества. Избрав на этом новом для театра этапе казахскую оперу «Ер-Таргын» композитора Е. Брусиловского, театр преследовал цель не только ознакомить узбекского зрителя с искусством братского Казахстана, но и сделать новый крупный творческий шаг вперед, завершить свой путь от музыкального ансамбля до полноценного оперного коллектива.

Опера «Ер-Таргын» создана на основе народной музыки, песен и кюев. Народный артист КазССР А.В. Затаевич, молодые этнографы Д.Д. Мацуцин, Б.Г. Ерзакович, потратившие немало энергии для собирания и записи песен и кюев, в известной мере подготовили создание казахской оперы. Курманбек Жандарбеков, Куляш Байсеитова, Канайбек Байсеитов, А.П. Чугунов – все они оказали мне как композитору помощь: один в работе над музыкой Ер-Таргын, другие в подборе для нее мелодий, песен и кюев», – Евгений Брусиловский [6].

На сцене Узбекистана Евгений Григорьевич Брусиловский работал над созданием спектакля с такими артистами, как Халима Насырова, Назира Ахмедова, Мухитдин Кари-Якубов, Карим Закиров, Мукаррам Тургунбаева, балетмейстер Али Файзулла Ходжаевич Ибрагимов (Али Ардобус).

В 1934 году Али Файзулла Ходжаевич Ибрагимов был приглашён наркомом просвещения Темирбеком Жургеновым в качестве этнографа по созданию казахского танца и казахского театра (о чем свидетельствует заявление Али Ардобуса на имя дирекции Узб. Гос. Академического театра имени Хамзы от 1934 года) [6].

Определённым итогом формирования профессионального искусства первой трети XX века стало выступление узбекских артистов на декаде Узбекистана в Москве в мае 1937 года. Выступление мастеров Узбекистана произвело неизгладимое впечатление на зрителей и вызвало восторженные отзывы в прессе.

Несмотря на общность традиций, обычаев, ментальности, у каждого народа Центральной Азии есть своё неповторимое лицо, свои самобытные черты, аутентичная культура, которую надо беречь, сохранять и бережно передавать из поколения в поколение.

Сила искусства во все времена объединяла народы и оказывала на людей большое влияние, на эмоциональном, подсознательном уровне. Задача деятелей искусства сохранять историческую память, приумножать наследие, оставленное нашими предками и основоположниками современного искусства, иногда ценой своей жизни. Создавая высокохудожественные произведения, артисты, балетмейстеры, композиторы призваны пробуждать своим творчеством лучшие качества, заложенные в каждом человеке, в каждом народе.

«Ключ к процветанию – в образовании, воспитании, знаниях. Ибо все благие цели достигаются благодаря знаниям и воспитанию.

История человечества свидетельствует о том, что процессы духовного пробуждения в жизни любого народа приводят к осознанию национальной идентичности и служат развитию» [7].

Список использованной литературы:

1. Татьяна Марценюк Абай Кунанбаев: биография великого казахского поэта // <https://www.nur.kz/family/school/1631921-abaj-kunanbaev-biografia-i-nasledie/>
2. Тайны и судьбы великих казахов. Темирбек Жургенов 19:50 Документальный фильм // <https://www.youtube.com/watch?v=W4apoxTPxPI>
3. Тайны и судьбы великих казахов. Темирбек Жургенов 22:10 Документальный фильм // <https://www.youtube.com/watch?v=W4apoxTPxPI>

4. Оперный певец Казахстана // <https://voxpopuli.kz/1140-opernyy-pevets-kazakhstan/>
5. Умаров М.Ш. Вклад джаидов в образовательную систему развития Туркестана. – Ташкент, 2000. – С.872.
6. Ер-Таргын Государственный ордена трудового красного знамени Узбекский музыкальный театр, 1938. Управление по делам искусств при СНК УзССР
7. Государственный архив института искусствознания. – Т(м). А79. – №525. – Али Ардобус
8. Большое интервью Президента Ш. Мирзиёева. Новый Узбекистан становится страной демократических перемен, больших возможностей и практической работы. – 18 августа. – 2021 // <https://e-cis.info/news/566/94096/>

Кари-Якубова Елена Анатольевна – преподаватель кафедры «Теория и история искусств» Государственной академии хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.

¹Жумагулова Қ.Б., ²Ибраева Г.О., ³Ақжасарова А.Қ.

ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВ – ҚАЗАҚ РУХАНИЯТЫ

Аннотация

Бұл мақалада ағартушы, қоғам қайраткері Темірбек Жүргенов туралы баяндалады. Қазақстан әдебиеті мен өнерінің, білімі мен мәдениетінің 1920-1930 жылдардағы дамуына зор үлес қосқан мемлекет және қоғам қайраткері Темірбек Қараұлы Жүргеновтің есімі Қазақстан Республикасына ғана емес, бүкіл Орта Азияға белгілі. Мәдениет пен өнердің жан-жақты дамуына үлес қосуды мирас еткен дара тұлға Темірбек Жүргеновтің тікелей басшылығымен көптеген өнер және оқу ошақтары ашылды. Темірбек Жүргенов ұйымдастырушылық жұмыстарымен қатар мәдениет саласын дамыту жайында мақалалар мен кітаптар жазып, артына мол мұра қалдырды.

Түйінді сөздер: *Т.Жүргенов, қазақ мәдениеті, әдебиет, театр, публицист.*

Публицист, қазақ мәдениетінің тарланы, білім, мәдениет және өнердің дамуына өз үлесің қосқан мемлекет және қоғам қайраткері – Темірбек Қараұлы Жүргенов ХХ ғ. 20-30 жылдарындағы ұлттық зиялы қауым өкілдерінің ішінде өзінің отансүйгіштік қасиеттерімен ерекшеленеді. Бүгінгі таңда оның шығармашылығы қазақ халқының рухани мұрасы, қоғамдық-саяси қызметін туған халқы мен елі үшін жан аямай еңбек етудің үлгісі ретінде тынылады. Т. Жүргенов небәрі 39 жыл өмір сүрді (1898-1938 жж.). Т.Жүргенов қазақ мәдениеті мен әдебиеті, ғылымы мен білімін дамытуға, олардың аса қиын кезеңде қалыптасуына қосқан үлесі зор. Ол қазақ өнерінің дамуы мен қазақ тілінің республикада негізгі қолданыс тілі болуын арман етті және сол үшін күресті.

Т. Жүргеновты оқытып, сауатын ашқан әйгілі Сыр бойының шайыры, ақын Тұрмағамбет Ізтілеуов 3-4 жыл оған араб, парсы, шағатай тілдерін үйретіп, Шығыс халықтарының озық ойлы ғұламаларының дәстүрінде тәрбиелейді. Мұны болашақ қайраткердің өзі де мойындап, алғашқы ұстазының есімін ерекше ілтипатпен еске алып: «Тұрмағамбет ақын мені Науаидың, Омар Хайямның идеяларымен, жалпы Орта Азия мәдениетімен сусындатты», - дейді. Т. Ізтілеуовтан алған білімі, әсіресе тәжік және көне өзбек тілдерін үйренуі, оған кейін,

Тәжікстан мен Ташкентте жоғары қызмет басында жүргенде пайдасын тигізді [1, 13 б.].

1913 жылы Омар Сатаев, Досмұхамбет Букин секілді демократиялық көзқарастағы ұстаздардан білім алған, Аламесек мектебін үздік тамамдаған ол Перовск қаласындағы Суханский атындағы орыс-қазақ училищесіне оқуға түседі. Училищені 1917 жылы бітіріп, Уфадағы жер өлшеу училищесінде білімін жалғастырады. Бірақ 1918 жылы басталған Азамат соғысы салдарынан оқу орны жабылып, ендігі кезекте Т. Жүргенов бар ынта-жігерімен саяси өзгерістер мен жаңарулар алдында тұрған қоғамдық-саяси өмірге белсене араласып кетеді. 1918-1921 жылдары Торғай, Ырғыз, Ақмешіт өңірлерінде түрлі кеңес қызметтерін атқарады [2, 17 б.].

Ол 1918 жылы Торғай қаласындағы «Қазақ мұңы» газетінің жауапты хатшысы болып, 1920 жылы коммунистік партия қатарына өтеді. 1921 жылы Орынбордағы жұмысшылар факультетіне оқуға түсіп оны 1923 жылы аяқтағаннан кейін оқуын жалғастыру мақсатында Ташкенттегі Орта Азиялық мемлекеттік университетінің заң факультетіне түседі бұл кезде университет 2 мыңнан астам студенті және 370 профессор мен оқытушысы бар ірі оқу орны еді [3, 67 б.].

1927 жылы ол Орта Азия мемлекеттік университетін үздік бітірген соң, оның Қазақстан жерін әкімшілік-шаруашылық тұрғыдан аудандастыруға қатысты дипломдық жұмысы аса жоғары бағаланып, профессор Н.Н. Филатовтың алғы сөзімен жеке кітап болып басылып шығады. Н.Н. Филатов алғы сөзінде былай деп атап көрсетеді: «Сынақ комиссиясы бұл жұмысты дипломдық жұмыстарға қойылатын дағдылы талаптар дәрежесінің шеңберінен жоғары деп бағалады. Зерттеу жұмысының авторы мемлекеттік құқық кафедрасына ғылыми қызметкер есебінде факультетте қалдырылып отыр» [4].

Т. Жүргенов Орта Азия мемлекеттік университетін бітірген соң, мемлекеттік құқық пәні бойынша сол университетке ұстаздық қызметке қалдырылады. Университеттен кейінгі екі жыл шын мәнісінде жемісті еңбек пен білім толықтыру жылдары болды. Республиканың ғылымы мен мәдениетінің келелі мәселелері оны бұрынғысынша толғандыра берді. Мемлекеттік жауапты жұмыстарда жүргенде де ғылыми қызметке қайта оралуды ойынан шығарған емес [5, 267 б.].

Т. Жүргенов есімі бүгінде тек қана қазаққа ғана емес, иісі түркі жұртына мәлім, Орта Азия мен Қазақстанға ортақ тұлға, аса көрнекті қоғам және мемлекет қайраткері, қаламы қарымды

сыншы-көсемсөз иесі. Ол Тәжік АССР-інің қаржы наркомы (1929 ж.), Өзбек (1930-1933 жж.) және Қазақ АССР-інің Халық Ағарту комиссары (1933-1938 жж.) қызметтерін қиын кезеңде абыроймен атқарып, ұлтымыздың мәдениеті мен әдебиеті, ғылымы мен білімін дамытуға тер төккен ұлтжанды азамат.

Т. Жүргенов республика Халық ағарту комиссары болып небәрі төрт жыл ғана істеді. Бірақ, сол төрт жылда қазақ өнері мен мәдениеті, білім беру ісі салаларында өте көп істер тындырылды. Жер-жердегі оқу орындарының жағдайымен жақын танысқан Т. Жүргенов мектеп жүйесін кеңейту, оқуға қажетті құралдарды шығару, мұғалімдердің білімін жетілдіру, кадрлар даярлау мәселесін шұғыл жақсартуға белсене кірісті. Аз жылдың ішінде бұл бастама нәтижесін бере бастады. Педагогтік техникумның курстарында мұғалімдерді қысқа мерзімде дайындады, сондай-ақ республикада жалпыға міндетті оқуды жүзеге асыруға және мектептер үшін мамандар дайындауға үлкен көмек көрсеткен Ресей мен басқа республикалардан мұғалімдер келді. Осы уақытта барлық бастауыш қазақ мектептері түгел дерлік және жеті жылдық мектептің көпшілігі ана тілінде оқытудың белсенді әдістерін қолданды. Ұлт тілінде оқытатын мектептер көптеп ашылды. Негізінен, ұлттық орта мектеп жүйесі Қазақстанда осы тұста қалыптасты. Ұлт тілі, әдебиеті, тарихы сол кезден бастап мектепте оқытылатын пәндер қатарына енді [6, 165 б.].

Қай жерде қызметте болмасын жеке адамгершілік қасиетіне тән, өзіне тапсырылған қызметті оның адалдықпен атқарғанын көреміз. Көптеген уақыттар бойы бодандық құрсауында болған, әл-ауқаты төмен экономика жағынан артта қалған Орта Азия мен Қазақстанның оқу-ағарту саласын басқару кімге болса да оңай шаруа емес екені белгілі. Әуелі сауатсыздықты жою, жаппай бастауыш мектептер ашу ісі қолға алына басталды.

Қазақстан әдебиеті мен өнерінің 1936 жылы Мәскеуде болған алғашқы онкүндік – қазақ халқының ғасырлар бойы қалыптасқан мәдениетінің жетістіктерін бүкіл одаққа танымал етті. Үкімет қазақ халқының әдебиет пен өнер қайраткерлерінің таланты мен шеберлігін жоғары бағалады. Расында да қазақ мәдениет өнерінің Мәскеу қаласындағы алғашқы онкүндігінің іс жүзіндегі басқарушы да, жауаптыда Т. Жүргенов болатын. Қазақстан халқының халық артисі Ш. Жиенқұлова өз естелігінде «Т. Жүргенов халқымыздың нағыз біртуар азаматы еді. Оның еңбегі көпке дейін аталмай жүрді. Егер қазақ халқы 1936 жылы Мәскеуде өткен қазақ әдебиеті мен өнерінің алғашқы онкүндігін мақтаныш ететін болса, алдымен Т.Жүргеновтың аты аталу керек.

Мәскеу қаласында да түн ұйқысын төрт бөліп қазақстандық өнер шеберлерінің басы қасында жүруі, жанға қуатты жалынды сөзі біздерге қаншама күш-қуат берді десеңізші!» - деп есіне алып, Т.Жүргеновтың ұйымдастырушылық қабілетіне өте жоғары баға берген болатын [7, 79 б.].

Т. Жүргенов өнер комитетінің төрағасы, әрі өнер зерттеушісі ретінде қазақ халқының өркендеген өнері жөніндегі көкейкесті мәселелерді үнемі алға қойып отырды. Бұл жайында Қазақстанның белгілі мәдениет қайраткері С. Мұқанов, Ғ. Мүсірепов, Ә. Тәжібаев, Ж. Арыстанов, С. Қожамқұлов, Қ.Байсейітова, Қ. Жандарбеков, А. Жұбанов, М. Қаратаев және тағы басқа өнер иелері өздерінің естеліктерінде, баяндамаларында және монографиялық еңбектерінде еске алады. Белгілі өнер қайраткері Құрманбек Жандарбеков ол туралы: «Біз оны қазақ театрының атасы ретінде білеміз. Біз оны қазақ өнері мен әдебиетінің білімдары ретінде танимыз. Біз оны Қазақстандағы оқу ағарту ісінің талмас жанашыры ретінде білеміз» десе, академик Ахмет Жұбанов: «Жүргеновтің кабинетінен шыққанда Алатауды айырып Қаратауды қайырып шығатындай күш-жігермен шығатын едік» - деп, өнер басшысының қажыр-қайратына таңданады. Ал Ғабит Мүсірепов: «Жүргенов тілді де тісті, жігерлі де іскер адам» десе, Әбділда Тәжібаев: «Темірбек орта бойлы, қаршыға пішіндес кісі еді. Ол шешіп сөйлегенді, кесіп істегенді ұнататын. Осындай іскер біздің мақтаулы Нарком Жүргенов» - деп басшылық қабілетіне риза болады.

Т. Жүргеновтің тікелей басшылығымен қазіргі Абай атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театры, драма театры, бүгінгі Құрманғазы атындағы ұлттық консерватория, Қазақ филармониясы, хореографиялық училище, Қазақстан Жазушылар одағы, Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті, Әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті, Қазақ ұлттық аграрлық университеті салынғаны көзі қарақты оқырманға белгілі. Бұл күндері аталған орындар мен ғимараттар қазақ руханияты мен ғылымының, мәдениеті мен өнерінің, әдебиетінің алтын төріне айналып отыр [8, 31 б.].

Т. Жүргеновтің қаламынан көптеген публицистикалық шығармалар жарық көріп, ұшқыр ой, көсем сөздерді мұра етіп қалдырды. «Қазақстандағы мәдениет революциясы», «Қазақстандағы сауатсыздықты жою» кітаптары, «Саяси экономика» оқулығы, «Орта Азиядағы қазақ халқының күйлері», «Қазақ педагогикалық институтын құру», «Қазақ халқының

ақындары мен жыршылары», т.б. очерктер мен мақалалары түйткіл мәселелерге арналып жазылды.

Темірбек Жүргеновтің халқымыздың болашығы үшін атқаратын жұмыстары мен жоспарлары көп еді. Халқы үшін қалтқысыз қызмет еткен үлкен тұлға 1937 жылдың зобалаңына ұшырап, 39 жасында жазықсыз жала жабылып, құрбан болды. Қорыта айтқанда, Қазақстан әдебиеті мен өнерінің, білімі мен мәдениетінің 1920-1930 жылдардағы дамуында Темірбек Жүргеновтың алатын орны ерекше, жазған еңбектерінің ғылыми маңызы зор. Алдымызда Темірбек Жүргеновтің өмір жолының тылсым беттерін ашу, еңбектерін тереңінен зерттеу, мұраларынан тағылым алу, насихаттау және бұқараға жеткізу міндеті тұр.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Жұбанов А. Нарком Жүргенов: Қазақтың театр өнерін дамытудағы қызметі туралы. //Мәдениет және тұрмыс. – 1967. –N4. – 142 б.
2. Иманғалиев Б.С. Темірбек Жүргенов (зерттеулер, мақалалар, құжаттар жинағы). – Алматы, 2012. – 439 б.
3. Жизнь и деятельность казахской национальной интеллигенции в Туркестане (Сборник документов и материалов). – Шымкент, 2004. – 276 с.
4. Жүргенов Т. СССР мен Қазақстанда әкімшілік-шаруашылық жағынан аудандарға бөлу проблемасы. – Қызыл-Орда: ҚазМембаспасы, 1927
5. Жүргенов Т. Таңдамалы. Избранное. – Алматы: Арыс, 2001. – 275 б.
6. Құнантаев Қ.Қ. Қазақстанда білім беру ісінің дамуы (1917-2000 жж.). – Алматы, - 2003 ж. – 193 б.
7. Дайрабай Т. Тұғыры биік тұлға. – Алматы: Шартарап. 1998. – 170 б.
8. Иманғалиев Б. Темірбек Жүргенов шығармалары. – Алматы. 2013. – 384 б.

Жумагулова Қаршыға Болатовна, Ибраева Гүлжан Орынбаевна, Ақжасарова Айнұр Қонысбековна – ҚР Ұттық музей, Ғылыми қызметкерлері, Астана, Қазақстан.

ИЗ ИСТОРИИ КУЛЬТУРНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА В СРЕДНЕЙ АЗИИ 1930 – 1940-х ГОДОВ

Аннотация

В статье освещается творчество известного общественного деятеля Т.К. Жургунова и композитора Е.Г. Брусиловского, внесших значительный вклад в культурное строительство в республиках Средней Азии в 1930 – 1940 -х годах, в том числе в сохранение самобытного национального искусства.

Ключевые слова: культура, искусство, духовность, ценность, самобытность.

Имя видного государственного и общественного деятеля Темирбека Караевича Жургунова (1898 - 1938) неразрывно связано со становлением и развитием казахского национального искусства, литературы, культуры и образования периода 1920 – 1930-х годов. Его научное и творческое наследие, его вклад в сохранение и пропаганду национальных духовных ценностей имеют важное значение не только для казахского народа, но и для народов Узбекистана и Таджикистана, поскольку в соседних странах также высоко ценится его плодотворная созидательная деятельность.

Активная жизненная позиция, ответственность за судьбу народа, выполнение возложенных обязанностей с полной самоотдачей, целеустремлённость и самоотверженность – это лишь некоторые черты, характеризующие Т.К. Жургунова как просветителя, организатора и руководителя, действовавшего в сложных и противоречивых политических условиях данного исторического периода. Работая на различных руководящих постах в сфере образования и культуры, он стремился реализовать все свои способности для достижения поставленных целей, опираясь на свой опыт и знания, на профессионализм своих сподвижников – известных представителей научной и творческой интеллигенции.

Темирбек Караевич Жургунов родился в 1898 году в селе Мадениет Жалагашского района Кызылординской области, где

прошли его детские и юношеские годы. Из биографии Т.К. Жургунова известно, что после двухгодичного обучения на факультете журналистики Оренбургского рабфака, юноша в 1923 году поступает на факультет права Среднеазиатского государственного университета в Ташкенте. Проявив в студенческие годы трудолюбие и увлечённость избранной профессией, он после окончания учёбы в 1927 году продолжает профессиональную деятельность в университете в должности научного сотрудника по государственному праву.

В 1926 году в Ташкенте открывается первый Казахский педагогический институт, и Т.К. Жургунов, будучи ещё студентом, назначается на должность его ректора. Исходя из реальных условий тех лет и глубоко осознавая, что вновь созданный институт не в состоянии решить вопрос подготовки кадров для всех отраслей экономики республики, молодой учёный ставит вопрос о необходимости реорганизации Казахского пединститута в Казахский Государственный университет с более широким спектром подготовки специалистов, который бы одновременно был научно-исследовательским центром. Его неутомимая деятельность пронизана заботой о перспективах развития высшего образования, подготовке специалистов для различных сфер народного хозяйства, бурно развивавшихся в те годы, в том числе для сферы образования, науки и культуры.

В 1929 году по решению Среднеазиатского бюро ЦК ВКП(б) Т.К. Жургунов направляется в Таджикистан народным комиссаром финансов, а позже, в 1930 – 1933 годах работает в Узбекистане народным комиссаром просвещения. Высоко оценивая духовное наследие выдающихся деятелей науки и культуры прошлых поколений, Т.К. Жургунов способствовал прогрессивному развитию культуры среднеазиатских республик.

Являясь одним из первых исследователей истории культурного строительства в республиках Средней Азии и Казахстана, Т.К. Жургунов собрал статистические и демографические сведения, исследовал литературные источники и архивные материалы. Среди творческой интеллигенции Т.К. Жургунов имел высокую репутацию как истинный патриот национальной культуры и искусства, обладающий изысканным художественным вкусом, ценящий и понимающий искусство. «Этот авторитет он заслужил своей высокой и разносторонней культурой, тонким пониманием искусства, истинной озабоченностью о его развитии» [3, 134].

Стремясь внести свой вклад в сохранение национального культурного наследия, Т.К. Жургуенов собирал и записывал многие произведения устно-поэтического творчества казахов, в том числе песни современных казахских акынов. В 1924 году им издается один из первых сборников песен и поэм акынов Казахстана под названием «Терме» («Сборник»), который был снабжен большой вступительной статьей составителя. В 1936 году сборник был значительно пополнен, отредактирован и выпущен на русском и казахском языках к первой декаде казахской литературы и искусства в Москве.

Одним из сподвижников Жургуенова в созидании современной культуры Казахстана был известный композитор Е.Г. Брусиловский, приехавший в Алма-Ату из Ленинграда в 1933 году.

Евгений Григорьевич Брусиловский вошел в историю музыкальной культуры Казахстана как один из основоположников профессионального творчества европейской традиции нового направления, появившегося в среднеазиатских республиках в 30-е годы XX столетия. Это направление наряду с профессионализмом индивидуального композиторского творчества ориентировано на глубинные взаимопроникновения, на связи традиционной национальной народной музыки с достижениями мировой музыкальной культуры европейского типа.

Как представитель этого направления в Казахстане, Е.Г. Брусиловский стал лидером композиторской школы республики. И нет ни одной области музыкального творчества, где бы он ни принимал деятельного участия и не внёс весомый вклад в её развитие.

Е.Г. Брусиловский написал 9 опер, 4 балетов, 9 симфоний, 2 кантаты, несколько симфонических поэм и увертюр, множество камерно-инструментальных сочинений, песен и романсов. Он сочинил музыку к кинофильмам и драматическим спектаклям, а также написал музыку к гимну Казахстана (совместно с М. Тулебаевым и Л. Хамиди). Делом жизни Евгений Григорьевича было собирание и запись более 250 казахских народных песен и кюев.

Е.Г. Брусиловский оставил яркий след не только в истории казахского, но и узбекского искусства как автор музыки одного из первых национальных балетных спектаклей.

Формирование балетного искусства в Узбекистане опиралось на богатый источник народного искусства, на его

уникальное национальное своеобразие. Между классическим балетом и самобытным народным танцем протянулись крепкие нити хореографических связей.

История узбекского национального балета начинается с 1933 года, когда была осуществлена первая балетная постановка «Пахта» (композитор Н.Рославец, балетмейстеры К.Бек, Усто Олим Камиллов). Следующими в поиске путей становления явились балеты «Шахида» Ф.Талы (1939 г., балетмейстер А.Томский, Усто Олим Камиллов, М.Турганбаева) и «Гуландом» Е.Брусиловского (1940 г., балетмейстеры И. Арбатов, Усто Олим Камиллов, Тамара Ханум) [1, с.125].

Балет «Гуландом» стал первым балетом, в котором слились воедино выразительные средства классического и узбекского национального танца. Замысел балета родился у выдающейся танцовщицы Тамары Ханум и композитора Пулата Рахимова во время их пребывания в Хорезме еще в 1934 году [2, с.76].

Там было задумано либретто, были записаны народные хорезмийские мелодии, собраны танцы – все это послужило материалом для будущего балета, ставшего значительным явлением узбекской театральной культуры. Музыка балета была создана Е.Г. Брусиловским, сумевшим организовать обширный фольклорный материал и подчинить его драматургическому замыслу сценария.

Действие, описываемое в балетном спектакле, происходит в Хорезме. Во время праздника весны Навруз хан замечает красавицу Гуландом. Он приказывает приближенному Мадраимбеку доставить девушку в гарем. Мадраимбек предлагает отцу Гуландом золото и после его отказа приказывает схватить Гуландом. Бахтиер – жених девушки – призывает друзей освободить Гуландом.

Во время пиршества хан приказывает привести красавицу, чтобы она танцевала перед гостями. Во время танца она пытается убить хана. Но Мадраимбек схватывает ее за руку. Гуландом брошена в темницу. Туда же попадает Бахтиер. Влюбленные должны быть казнены. Вооруженные друзья Бахтиера врываются в темницу, Гуландом и Бахтиер бегут.

На берегу Амударьи грустит мать Гуландом. Один из друзей Бахтиера сообщает что Гуландом и Бахтиер освобождены. Но появляются ханские нукеры. После нападения рыбаков нукеры бегут. Народ празднует победу.

Особенностью «хореографической партитуры стало органическое сочетание своеобразие колорита хорезмского

фольклора с приемами классической техники» [4, с.112]. Основу партитуры «Гуландом» составили народные песенные и танцевальные мелодии Хорезма, собранные композитором П. Рахимовым и обработанные Е.К. Брусиловским по канонам балетной драматургии. Для массовых плясок первого акта, в котором разворачивались картины жизнерадостного весеннего народного праздника, постановщики отобрали хорезмийские традиционные танцы, органично вплели их в развитие действия. Массовые пляски сочетались с лирическими дуэтами Гуландом и ее возлюбленного, построенными по законам классического танца. Народные хорезмские танцы выразительно и эмоционально передали содержание массовых сцен, как например танец «Лазги» в финальной сцене восстания. Многие сцены были насыщены подлинным драматизмом: встреча влюбленных в зиндане, марш и пляска рыбаков, восстание рыбаков.

Одной из кульминационных сцен стал танец Гуландом с кинжалом. Хан, восхищенный красотой Гуландом, похищает ее и делает одной из своих рабынь, украшающих гарем. На великолепном торжестве он желает показать именитым гостям прославленную красавицу. Одетые в яркие шелка, вытканые золотом, девушки из гарема исполняют бухарский танец, их сменяют иранские красавицы, нежные девушки Ферганы. Развалившиеся на подушках гости блаженно тянут из пиал вино. Появляется Гуландом – гневная, не желающая смириться. Медленно начинается танец Гуландом. Но затем она, как птица, летит по кругу, все убыстряя темп, готовясь к смертельному удару кинжалом, направленным в сердце хана.

В отличие от первых постановок, балет «Гуландом» получил долгую сценическую жизнь и ставился на протяжении десяти лет. Образ Гуландом очень выразительно и эмоционально создала прима-балерина Мукаррама Тургунбаева, впоследствии – народная артистка СССР, создательница всемирно известного танцевального ансамбля «Бахор». Также эту партию танцевала балерина и балетмейстер Розия Каримова, создавшая впоследствии учебные пособия по ферганскому, бухарскому и хорезмскому танцу. Обе балерины старались создать образ сильной и отважной девушки. Исследователь узбекского балета, кандидат искусствоведения Л. Авдеева отмечает: «Постановка балета «Гуландом» подвела итоги первого этапа работы деятелей хореографии Узбекистана в области создания национального балета» [2, с.77].

Плодотворная общественная и созидательная деятельность Т.К. Жургунова и Е.Г.Брусилковского, несомненно, оставила яркий след в развитии духовно-просветительской сферы в Средней Азии в 1930-1940-х годах, в том числе в становление национального искусства.

Список использованных источников:

- 1 Абдурахимов Б. Художественная культура Узбекистана: XX век. Ташкент: Узбекистан, 2000. – 238 стр.
- 2 Авдеева Л.А. Балет Узбекистана. – Ташкент: Изд-во им. Г.Гуляма, 1973. – 126 стр.
- 3 Насибулина Л.И. История узбекского хореографического искусства. – Ташкент: Навруз, 2019. – 214.

Ташкенбаев Пулат Иркинович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Теория и история искусств» Государственной академии хореографии Узбекистана, Ташкент, Республика Узбекистан.

ЖҰМАБЕК ТӘШЕНОВ – ҰЛТ ЖАНАШЫРЫ

Аннотация

Жұмабек Ахметұлы Тәшенов 1915-1986 жылдары өмір сүрген мемлекет және қоғам қайраткері. Түрлі деңгейлерде басшылық қызметте болып, еліміздің дамуына сүбелі үлес қосқан азамат. Жеріміздің тұтастығын сақтап қалу бойынша жасаған қызметтері қазақ халқына ең маңызды сіңірген еңбегі болып табылады. Атап айтсақ, Маңғыстау өлкесін Түркіменстанға қосу, солтүстіктегі тың жерлерді Ресейге және оңтүстік өлкені Өзбекстанға қосуға қарсы шығып, тойтарыс берген. Қазақ тіліндегі газет-журналдарға көрсеткен қолдауы үшін «ұлтшыл» деп айыпталған. Ғылыми мақалада Ж.Тәшеновтың елімізге сіңірген еңбегі қарастырылған.

Түйінді сөздер: мемлекет, жер, қоғам қайраткері.

Еліміз тәуелсіздік жылдарында қуатты мемлекет ретінде қалыптасып, талай белестерді бағындырды, тамыры тереңде жатқан төл тарихымыздың жаңа беттері ашылды. Еліміздің үшінші мыңжылдықтағы рухани жаңғыруының негізі ғылым мен білімде, яғни жаңа модельді руханият әлеміне көшу болып табылады. Осы бағытта атқарылып жатқан іс-шаралардың барлығы қазақ халқын ұлт ретінде жаңа белеске көтеретін, интеллектуалды, ұлтжанды ұрпақ қалыптастыруға бағытталған. Ұлттық құндылықтар мен ел тарихындағы ұлы тұлғалар өсиетін бойына сіңіріп өскен ұрпақ ұлтжанды, отансүйгіш болып өсері анық. Олай болса, осындай өзекті мәселелердің бірі— тарихта өзіндік орын алған жеке тұлғалар мәселесі.

Еліміздің тарихы терең, сан қырлы оқиғаларға толы. Ұлы Дала тарих сахнасына әр кезеңдерде ұлы тұлғаларды алып келді. Бұл сонау арғы замандардағы Сақ, Ғұн, Түрік қағанаты, Қарлұқ, Дешті Қыпшақ, Алтын Орда сынды іргелі мемлекеттердің негізін қалаған, әлемдік тарихта тың бетбұрыстар жасап, тарихтың жаңа берттерін ашқан – Мөде, Еділ (Атилла) патшалар; Бумын, Естеми, Елтеріс қағандар; Тоныкөк, Күлтегін сынды текті даналар дүниенің төрт бұрышын билеп, салтанат құрғандығы белгілі.

Бергі тарихта Қазақ хандығының негізін қалап, дала өркениетін қалыптастырған – Керей мен Жәнібек, Қасым, Есім, Тәуке, Абылай хандар, Төле, Қазыбек, Әйтеке билер мен батырлар ел үшін де, жер үшін де басын бәйгеге тіккен ұлылар аз болған жоқ.

Ұлттық мемлекетінің іргетасын қалай бастаған қазақ халқы үшін өзінің жүріп өткен жолының ғылыми шынайы тарихын жазу қажеттілігі күн өткен сайын айқын сезілуде. Себебі ұлттың бүгінге дейінгі тарихы – оның ертеңгі тағдыры. Қазақ елі ұлт ретінде өзінің өткенін білу, төл тарихынан тағылым алып, оның сабақтарын ескеру – болашақ мақсаттарға жеткізетін негізгі фактор. Яғни, қазақ халқының келешегінің қалай қалыптасуы, көп жағдайда оның ғылыми тарихының қазіргі кезеңде қалай жазылуына, оның тарихи санасының қалай қалыптасуына байланысты.

Тарихта жеке тұлғалық зерттеу әрқашанда жоғарғы маңызға ие болған. Тұтас бір тарихи кезең және сол уақыттарда орын алған ірі қоғамдық-саяси, экономикалық, мәдени өзгерістер кейде бір немесе бірнеше тарихи тұлғалардың өмірімен, қызметімен байланыстырылады. Осындай құбылыс Отан тарихында ХХ ғасырдың ортасында орын алды. Бүгінгі тәуелсіздік заманын жақындатқан да солар. Көзі тірісінің өзінде аты аңызға айналған Жұмабек Тәшенев те солардың қатарында. Сол ХХ ғасырдың ортасындағы кезеңде Кеңес үкіметі тұсында билік басында болып, өз қызметінде тек ұлт мүддесінде жұмыс атқарған жеке тұлғалардың бірі Жұмабек Тәшенев – ұрпағы үшін тұлға болып қалары сөзсіз.

Аршалы (Ақмола облысы) жерінде 1915 жылы дүниеге келген Жұмабек Ахметұлы Тәшенов бойына елге деген құрмет пен туған жердің қасиетін бойына сіңіріп өсті. Азамат болған шағында жоғарғы білімді игеріп, ғылым саласында зерттеу жүргізіп, өзін қызықтыратын сала бойынша экономика ғалымдарының кандидаттығын қорғады. Еңбек жолын сол кездегі қоғамдық – саяси жағдайға байланысты партия жолынан бастап, 1934-1939 жылдар аралығында аудандық атқару комитетінің хатшысы қызмет атқарады. Одан кейінгі 1939-1943 жылдары облыстың жер бөлімі бастығының орынбасары міндетін атқарды. Білімді және білікті маман ретінде жұмыс жасаған Жұмабек Тәшенов еңбегіне орай бұдан кейінгі жылдары да партия саласында Солтүстік Қазақстан облысы партия комитеті хатшысының орынбасары, атқару комитеті төрағасының орынбасары, төрағасы қызметтерін абыроймен атқарды.

1952-1955 жылдар аралығында Ақтөбе облыстық партия комитетінің бірінші хатшылығы қызметін атқарып, осы жерден Қазақ КСР Жоғарғы Кеңесі Президиумының төрағасы қызметіне сайланды. 1960 жылы Қазақ КСР Министрлер Кеңесінің төрағасы қызметін атқарды [1].

Халық тарихының, ел тағдырының кезеңдері біртуар азаматтардың есімдерімен ерекшеленіп отыратыны қашаннан-ақ белгілі. Кеңестік замандағы тоталитарлық жүйенің биік лауазымына ие болса да өз ұлтының мүддесін әсте естен шығармаған, халқының сілтесе семсері, қорғанса қалқаны бола алған ұлтжанды, қайсар азамат Жұмабек Тәшенев сондай тұлғалардың бірі. Төл тарихымыздан мәлім республика басшылығында болғандардың бәрі ел арасында, халық аузында бірдей бағаға ие бола бермеген. Олардың кейбіреулері көзі тірісінде мақталып жатса, енді біреулері бақи дүниеге аттанған тұста датталып, шынайы бағасын алып отырған. Ал Жұмабек Ахметұлы көзі тірісінде ел аузында есімі аңызға айналған, қарапайым халықтан жоғары баға алған абзал азамат еді. Мемлекет басқару, ел тұтқасын ұстау азабы мол, жауапкершілігі зор тірлік. Бұған, ең алдымен, парасаттылық, шыдамдылық пен табандылық қажет. Қоғам өмірінде кездесетін сан қилы құбылыстарға терең үңіліп, дәлме-дәл талдау жасау, адамдардың мұң-мұқтажына, талап-тілегіне сергек қарап, әрбір маңызды істі шешуде зеректік пен алғырлық, өткір өжеттік таныту нағыз басшыға ғана лайық қасиет. Осындай ұлтжанды, қайсар басшылардың бірі де бірегейі, аса көрнекті мемлекет және қоғам қайраткері Жұмабек Ахметұлы Тәшеневтің еліміз, халқымыз үшін сіңірген еңбектері зор, ұрпаққа өнеге. Қазақ елі үшін адал азаматы ретінде жасаған ең бір жанқиярлық әрекеті— қазақ жерінің тұтастығын сақтап қалуда жасаған батыл қадамдары еді. Кеңестік билік қылышын сермеп, ең бір жалаңдап тұрған заманда КОКП Орталық Комитеті билігіне қарсы шығу, өз пікірін ашық айтып, жерімізді қорғап қалу үшін күш салу, оңай шаруа болмаған.

Тарихи кезеңге шолу жасасақ, 1950 жылдардың ортасында билік басына келген Никита Хрущев жаңа бастамаларымен ерекшеленді. Тереңіне үңілмесек, қолдауға тұратын жобалар сияқты көрінеді. Қазақстанда индустрия дамып, еліміздің солтүстік және орталық өңірінде тың игеріліп, мол астық өндіретін аймаққа айналғаны экономикалық тұрғыда үлкен өрлеу болғаны анық. Дегенмен осы кезеңде КОКП Орталық Комитеті күн тәртібінде Қазақстанның бес облысын (Павлодар,

Көкшетау, Қостанай, Солтүстік Қазақстан және Ақмола) біріктіріп, Тың өлкесін құру оны Ресей республикасына қосу мәселесін көтерді.

КОКП ОК бірінші хатшысы Никита Хрущев өзінің тың игеру, өзге аймақтардан қоныстандыру идеясы қалай жүзеге асып жатқанын білу үшін Қазақстанға жиі келіп жүрді. 1960 жылы Ақмола қаласында өткізген жиналысында қазақ жерін бөлу жөніндегі жобасын бірден жария етіп, республика басшыларының пікірін сұрайды. Сонда Қазақ КСР Министрлер Кеңесінің төрағасы Жұмабек Тәшенев өзінің Ақмола облысында туып өскенін, осы жерде ата-бабалары жатқанын айта келіп, бұл өңірлерді Ресейге беруге ешбір қазақ келіспейтінін, тіпті мұндай мәселені күн тәртібіне қоюға қарсы екендігін мәлім етті.

Мұндай қарсылықты күтпеген Н.Хрущев Тәшеневке «КОКП Орталық Комитетінің Саяси бюросының шешіміне қарсы шығатын сен кімсің? Егер, қажет болса, біз сенің келісіміңізсіз-ақ, шешім қабылдаймыз. Кеңес Одағы – біртұтас ел, кімге қандай жерді бергісі келетінін КСРО Жоғарғы Кеңесі шешеді» деген болатын. Сол кезде Тәшенев «Жоғарғы Кеңес әр республиканың өзінің тарихи қалыптасқан жер меншігіне иелік ететіні анық жазылған. Егер, заң бұзылса, біз әділеттілік үшін халықаралық құқық қорғау ұйымдарына шағымдануымызға құқығымыз бар, солай емес пе?!» деп қарсы сұрақ қойған [2]. Жұмабек Ахметұлының осы тарихи сөздері бүгінгі ұрпаққа үлгі болары анық. Тәшеневтің осындай қарсылығынан соң Хрущев өзінің идеясын жүзеге асыра алмады.

Сол сияқты оңтүстіктегі мақта егісімен айналысатын жерлерді Өзбекстан республикасына қосу мәселесі көтерілген кезде Жұмабек Тәшенов тағы да белсенділік танытып, қазақ жерін қызғыштай қорғады.

Бұл жөнінде жер комиссиясы «жалпы Бостандық ауданынан біз қалай айырылып қалдық» – деген сұраққа, әуелде өзбектер Бостандықты сұрап Мәскеуге хат жіберген. Ол кезде Өзбек КСР-інің бірінші хатшысы Мұхитдинов болатын. Ол мынадай себептерді алға тартты. «Біріншіден Қазақстан бұл ауданға Ташкент арқылы қатынайды (жол жоғы рас еді, тауды айналып, Өзбекстан арқылы баратын болған). Екіншіден, мақта саламыз, мал көбейтеміз, экономиканы көтереміз, т.б... қысқасы өзбектер шұрайлы өлкемізді әйтеуір бір сылтаумен қолға түсіргенше асықты. Содан кейін Қазақстан Орталық Комитеті құрған арнайы комиссиядағы жеті адам – Ж.Тәшенов (комиссия төрағасы), М.Бейсебаев, С.Дәуленов, Х.Арыстанбеков, А. Морозов,

В.Голосов, В.Шереметьев қол қойып, 1955 жылдың 1 маусымында «Өзбек ССР-не Мақтарал ауданының кейбір бөліктерін беруге келісеміз, ал Үкіметтің Бостандық ауданын беру туралы өтінішін негізсіз деп санаймыз» – деп, жауап хат жазады [3]. Осы хаттың жазылуына да Ж.Тәшеновтың батылдығы әсер еткен. Дегенменен, А.Морозов осы хаттың кейбір жерлерімен келіспейтінін, үкімет саясатын қолдайтынын жеткізген болатын.

Алайда, Оңтүстік Қазақстан облысының Бостандық ауданы түгелдей және Мақтаарал мен Киров аудандарының бірнеше шаруашылықтары Өзбекстанға беріліп кетті. Мұның жүзеге асуына сол кезде Оңтүстік Қазақстан облысын басқарған, кейін сол еңбегі үшін республиканың бірінші хатшысы қызметіне көтерілген Исмаил Юсупов көп ықпал еткені белгілі. Ол жөнінде өзі де мойындап, естелік жазған.

И. Юсупов кейінгі жылдарда Тәшеневті үлкен құрметпен еске алады: «Қазақ халқы қарыздар болса, Жұмабек Тәшеневке қарыздар болар. Ол – ұлт алдындағы парызы мен қарызын адал атқарған азамат. Ол ата-бабадан қалған кең байтақ қазақ жерін жанымен қорғады, сол үшін барлық игіліктерден айырылды. Сол кездің өзінде «мен – қазақпын» деп қорықпай, жаһанға жар салған жалғыз адам да сол болатын», – дейді Исмаил Юсупов [4].

1962 жылы Н.Хрущев бастаған партияның Орталық Комитеті қайтадан қазақ жеріне көз алартып, Маңғыстау облысын енді Әзірбайжан республикасына қосу жөнінде мәселе қозғайды. Мәскеудің сондағы сылтауы Әзірбайжан елі көптен бері мұнай өндіріп келеді, Маңғыстауды соған қоссақ, өнім көлемі артады деген мақсат болған. Бұл мәселе КСРО Жоғарғы Кеңесі Президиумы мен Министрлер Кеңесінің бірлескен отырысында қаралған. Ұзақ талқылаудан кейін Қазақстанның да мұнайды өзі өндіре алатыны дәлелденіп, мұнайлы өңір өзімізге қалдырылған. Бұл кезде Жұмабек Тәшенев партиялық қуғынға ұшырап, Шымкентте жұмыс жасап жүрген еді.

Осылайша қазақтың ұлтарактай жерін де жат қолына бермесем деп аталар аманатына асқан жауапкершілікпен қараған Тәшенев ақ білектің күшімен, ақ найзаның ұшымен бабалар қорғаған қазақ жерін ол өзінің қызмет бабын қалқан ете отырып, сақтап қалуға ықпал етті.

Жұмабек Тәшенев туралы, өмір жолы мен қызметі жайлы қызметтес болған замандастарының естеліктерін 2005 жылы Алматыда «Білім» баспасында жарық көрген «Жұмабек Тәшенев туралы естеліктер» [5] атты еңбекте жинақталған. Бұл еңбекте Ж.Тәшенев замандастары мен оның қанаттас жолдастарының

естеліктері топтастырылған және мұнда қайраткердің қадір-қасиеттері жан-жақты ашыла түскен.

Мәселен, «Баяғы заманда Бөгенбай, Қабанбай, Кенесары мен Наурызбай сияқты батыр бабаларымыз қан төгіп сыртқы жаулармен соғысып, аман сақтап қалған қазақ халқының ата-мекенін Ресейге беріп жіберуге қарсы болған жалғыз адам – Жұмабек Тәшенев. Қазақ халқының ерте заманнан бері қоныстанған тамаша шұрайлы жерін бір қатерден оның сақтап қалғанының куәсі болғанбыз», – деп жазды өзінің естелігінде атақты партизан, мемлекет қайраткері, ғалым, белгілі жазушы Әди Шәріпов [5, 48 б.].

Сондай-ақ сол дәуірді басынан өткізген, өзі тың өлкесін құру үшін арнайы сомдалған ұйымдастыру комитетінің бірінші орынбасары болған, бұрынғы Қазақстан комсомолының жетекшісі қазірде профессор Сағындық Кенжебаев: «1960 жылғы Мәскеудегі мәжілістерде тың өлкесін орталықтан дербес қамтамасыз ету мәселесі қаралды. Жұмабек Тәшенев тың өлкесін орталық әкімшілік органдарына бағындыру саясатымен келіспеді. Тың өлке билеушілері Т.Соколов, В.Мацкевич тікелей Мәскеуге, не РКФСР-ға бағынуды арман етіп, КОКП ОК бірнеше рет мәселе қойды. Ал Н. Хрущевте тың өлкесін Ресейге бағындырудың амалын іздеп, саяси бюроға қайта-қайта ұсыныс жасады. Республика басшылары бәрі дерлік тың өлкесін РКФСР құрамына беруге де, орталыққа тура бағындыруға да қарсы болмады. Бірақ, Жұмабек Тәшенев ата-мекенді саудаға салуға, сөйтіп қазақ халқының алдында ауыр күнәға қалуға бармады. Ол кезде Бас хатшыға қарсы тұру қарғыс атқанмен бірдей. Тәшеневтің қайыспай шешкен шешімі, халық мүддесін көздегендік, қазақ жерінің тұтастығына тұтқа болу еді», – деген [5, 26 б.]. Бұл замандастарының естеліктерінде көрініс алған Тәшеневтің елі үшін жасаған ерліктерінің бірі осындай.

Сонымен қатар, осы Жұмабек Тәшеневтің қоғамдық-саяси қызметіне баға беріп, ол туралы толыққанды және жанама мәліметтер берген Дінмұхамед Қонаевтың «Өтті дәурен осылай» атты заманхаттық (мемуар) еңбегін атауымызға болады [6]. Аталған еңбекте автор Жұмабек Тәшеневтың ел ертеңі мен ұлт мүддесіне сай еңбек еткен жылдарынан мәліметтер келтіреді. Атап айтқанда, Жұмабек Тәшеневтің қоғамдық-саяси қызметіндегі кейбір жауапкершілікке толы атқарған жұмыстары, Кеңес үкіметі тұсындағы билік басындағылардың әділетсіздігі мен Жұмабек Тәшеневтің қызметтен кетуі туралы біраз мәліметтер келтірген.

Қазақ тарихында бүгінде жақсы атымен қалып, өз ісінде жарқын ой ұшқынын қалдырып кеткен Жұмабек Тәшеневтің өзі жазып қалдырған еңбектері қатарында 1960 жылы Алматыда шыққан «Казахстан в братской семье народов» [7] атты шығармасын атауға болады. Сондай-ақ 1974 жылы Алматыда жарық көрген «Резервы повышения эффективности сельскохозяйственного производства» [8] еңбегін көрсетуге болады.

Кеңес заманында партиялық мансаптың ең жоғарғы сатыларына көтеріле білген Жұмабек кейбіреулер сияқты Мәскеу не айтса бас қатырып ойланбай-ақ «құп болады» деп зыр жүгіре берсе қуғын-сүргінге түспес еді, қызмет дәрежесін төмендетпей, сөз жоқ, сонау биіктен көріне берер еді. Бірақ ол ең алдымен, өз жағдайын емес, ел қамын ойлады. Жұмабек Тәшенев өз ғұмырында қазақ халқының мүддесіне қатысты талай күрделі мәселелерді көтерді. Сол себепті де Жұмабек Тәшенев сынды үлкен тұлғаның еңбегін бағалап, оған шынайы бағасын беру өзекті болып отыр. Өмірінің соңғы кезеңінде «Қаракөл» ғылыми-зертханалық институтында, Түркістан облысы талдау-есептеу орталығында қызмет атқарды. Ленин, Еңбек, Қызыл Ту, «Құрмет белгісі» ордендерімен марапатталған.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Государственный архив города Астаны (фонды 520, дела № 1, 2, 3 и 4): сводная из данных рукописных автобиографии: б/н и даты, от 1936 года, от 3 сентября 1937 года, от 11 октября 1940 года, 7 апреля 1965 года.
2. Рамазанов А. Өрелі азамат еді. //Азат. – 2004. – №12. 1 желтоқсан. – 5 бет.
3. Арыстанбеков Х. Елім, жерім деп өмір сүрген нар тұлға // Жұмабек Тәшенев туралы естеліктер. –Алматы: Білім, 2005. – 8 бет.
4. С. Дүйсен., Қ. Еңсепов. Жұмабек Тәшенов. – Алматы: Литера-М, 2012. – 138 б.
5. Жұмабек Тәшенев туралы естеліктер. // Тәшенов С., Жолдасов Ә., Сыздықов К., Бәшен Ұ., Базаров Ж. – Алматы: Білім, 2005. – 200 б.
6. Қонаев Д.А. Өтті дәурен осылай. – Алматы: Дәуір, 1992. – 452 б.
7. Ташенев Ж. Казахстан в братской семье народов. – Алматы, 1960. – 155 с.
8. Ташенев Ж. Резервы повышения эффективности сельскохозяйственного производства. – Алматы, 1974. – 212 с.

Абдирасилова Зауре Садуакасовна – тарих ғылымдарының кандидаты, педагог-шебер, №3 мектеп-лицей директоры, Тараз, Қазақстан.

ТВОРЧЕСТВО И СЦЕНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ АЛТЫНАЙ АСЫЛМУРАТОВОЙ

Аннотация

В статье представлены яркие страницы творчества выдающейся балерины А.А. Асылмуратовой, рассмотрены женские образы, созданные балериной на разных этапах исполнительской деятельности. Автором определена роль и значение творческой деятельности А.А. Асылмуратовой в развитии казахстанского балетного театра и балетной школы.

Ключевые слова: Алтынай Асылмуратова, балет, сценический образ, мастерство, роль, творческая деятельность.

Алтынай Асылмуратова – выдающаяся балерина, Народная артистка России, кавалер орденов «Дружба» и «Парасат», получившая мировую известность и зрительскую любовь благодаря фанатической преданности своей профессии и честному, упорному труду на протяжении исполнительской, педагогической и наставнической деятельности. Репертуар выдающейся балерины не имеет границ и представляет собой многогранную палитру исполненных образов, балетных спектаклей, помноженную на эстетическую красоту и тернистость мира балета.

Алтынай Абдурахимовна Асылмуратова родилась 1 января 1961 года в городе Алма-Ата в семье артистов балета. Балетоведы характеризуют её как лирико-драматическую балерину. Прима балерина Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова-Мариинского театра (1987–1999гг.), Английского Королевского балета (1989–1993гг.) и Марсельского балета Ролана Пети (1995–1997гг.).

В 2000–2013 годы Алтынай Абдурахимовна занимала должность художественного руководителя Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, с 2015 года является художественным руководителем балета театра «Астана-Опера». А.А. Асылмуратова стала первым ректором нового многоуровневого учебного заведения – Казахской национальной академии

хореографии (2016-2022 гг.), дала творческий импульс для развития хореографического образования и подготовки высококвалифицированных артистов балета. С 2022 года А.А. Асылмуратова является художественным руководителем Казахской национальной академии хореографии параллельно с деятельностью в театре «Астана-Опера».

Родители Алтынай Асылмуратовой были профессиональными балетными артистами и в своё время окончили Ленинградское хореографическое училище. Её отец Абдурахим Асылмуратов – заслуженный артист Казахской ССР, солист Казахского государственного театра оперы и балета им. Абая (ГАТОБ), художественный руководитель Алма-Атинского хореографического училища. Дед Алтынай по отцовской линии был главным балетмейстером Алма-Атинской консерватории. Мать – Галина Николаевна Сидорова – также была профессиональной балериной, которая после окончания Ленинградского хореографического училища, во время Великой Отечественной войны с родителями была эвакуирована в Алма-Ату, где начала танцевать в балетной труппе ГАТОБ им. Абая.

А.А. Асылмуратова в 1978 году окончила Ленинградское академическое хореографическое училище им. А.Я. Вагановой, обучалась под руководством известной балерины Инны Зубковской. После успешного окончания ЛАХУ Алтынай Асылмуратова была принята в Ленинградский театр оперы и балета им. С.М. Кирова. В театр своей мечты она пришла в сезоне 1978-1979 года. И, как все начинающие артисты, она прошла через школу кордебалета. Этот этап был важным для молодой балерины, ведь именно там она погружалась в текущий репертуар театра, изучая его изнутри. В кордебалете Алтынай Абдурахимовна запоминала все партии, музыкальные партитуры и архитектонику спектаклей. Она также параллельно осваивала сольные партии, таким образом в первом театральном сезоне уже станцевала Фею Смелости в балете П.И. Чайковского «Спящая красавица», Персидку в танцевальной сцене оперы М.П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова «Хованщина», а также «корифейские» партии в классических балетных спектаклях [1, с.23].

С 1980 года А.А. Асылмуратова заняла статус солистки театра, а в 1987 году стала его примой-балериной. Главным событием, которое определило всю её творческую жизнь и дальнейшую карьеру, стала встреча с наставником Ольгой Николаевной Моисеевой. Педагог заметила талантливую молодую балерину и

начала работать с ней. Она подготовила её ко всем «балеринским партиям» [1, с.25]. В ходе третьего сезона работы в театре молодая балерина получила предложение от своего наставника исполнить главную роль в балете «Лебединое озеро». Это стало не только большим испытанием, но и возможностью стать звездой на большой сцене, и она с особой внимательностью и упорством занималась под руководством Ольги Николаевны. На этом успехи Алтынай Асылмуратовой не закончились – она продолжала оттачивать свое мастерство, готовясь к другой яркой роли Никии в балете «Баядерка» (фото 1.). В создании образа балерина усиленно трудилась над каждым движением, каждым взглядом и поворотом головы.

Со временем её мастерство совершенствовалось, и она получила признание у зрителей и балетных театров мира: Королевском театре Ковент-Гарден, Парижской опере, Берлинской опере и других. Балерина вспоминает: «Мы все балеты очень долго готовили, особенно тщательно готовили «Баядерку». Мы долго бились над нюансами – как стоять, как смотреть, какое состояние должно быть в разных сценах. И все это вошло в мою плоть и кровь, сейчас я очень благодарна за все сделанные со мной партии. Я не знаю, как бы сложился мой творческий путь, если бы в самом начале судьба не подарила мне встречу с Ольгой Николаевной Моисеевой – моим первым и единственным педагогом-репетитором в Мариинском театре» [1, с.28].

Алтынай Абдурахимовна Асылмуратова танцевала в различных балетах, а именно: она известна зрителю и балетному миру своими воплощениями в таких классических балетах, как «Лебединое Озеро», «Спящая красавица» П.И. Чайковского, «Жизель» А. Адана, «Дон Кихот», «Баядерка» Л. Минкуса, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева и многие другие. Алтынай Абдурахимовна танцевала так же балеты в современном амплуа, в том числе исполняла хореографию таких известных хореографов, как Морис Бежар, Ролан Пети и другие. У Алтынай Асылмуратовой богатый внутренний мир, в слиянии с виртуозным техническим мастерством и красотой исполнения, он становится абсолютным.

Таким образом, в период 1989–1993 годов Алтынай Абдурахимовна танцевала в составе Английского Королевского балета, 1995-1997 годы – в Марсельском национальном балете, где она исполняла творения знаменитого балетмейстера Ролана Пети.



Фото 1. Никия. Л. Минкус «Баядерка»

Образ Никии, созданный Алтынай Асылмуратовой в балете «Баядерка», является одним из самых ярких и запоминающихся в её репертуаре. В исполнении сложного образа сочетаются нежность и хрупкость с сильным характером и внутренней силой героини. А.А. Асылмуратова создала образ Никии, который на протяжении всего спектакля не теряет своей индивидуальности. В её исполнении Никия – это таинственная и чувственная личность, обладающая женской силой и красотой. Она не просто танцует, а создает на сцене настоящую атмосферу истории Никии.

А.А. Асылмуратова сумела передать всю сложность характера Никии. В ее исполнении Никия остается верна своим принципам и убеждениям, несмотря на тяжелые испытания судьбы. В танцевальных сценах Никия олицетворяет магию и красоту восточной культуры, а её противостояние с Гамзатти и предательство Солора раскрывают глубину её волевого характера – всё это одновременно присутствовало в целостном образе балерины, которая уделяет большое внимание всем мелочам от деталей костюма до каждого жеста и выражения лица. Именно это позволяет ей создавать полноценный образ, который остается в памяти зрителя. В целом, она создала образ Никии, являющийся ярким примером высокого исполнительского мастерства в репертуаре классического наследия.

Алтынай Абдурахимовна Асылмуратова – законодательница эмоционально-выразительных и утонченных женских образов на балетных сценах. Эмоции и чувства персонажей посредством танца обогащают её спектакли не только красивыми движениями, но и глубокими по своей содержательности и наполнению. Таким образом, каждый новый сезон театра открывает перед балериной новые горизонты и вызовы, требующие от неё творческого подхода и профессиональной выдержки. Она воплощает на сцене две-три, а порой и четыре-пять новых партий в репертуаре. Её исполнение воздушной Сильфиды в романтическом балете, Эгины в хореографии Л. Якобсона «Спартак», принцессы Авроры в «Спящей красавице», «Раймонды» в постановке К. Сергеева и Медоры в балете «Корсар» М. Петипа вызывает искреннее восхищение. В таких драматических балетах, как «Ромео и Джульетта», «Бахчисарайский фонтан» она поражает зрителей своим глубоким психологическим проникновением в образы героинь.

Звание Заслуженной артистки Российской Федерации, которое А. Асылмуратова получила в 1983 году, не остановило её на достигнутом. Балерина продолжает работать над своим мастерством, усердно шлифуя свои партии и вкладывая в них свою творческую душу и талант. Она стала любимицей театральной публики и символом красоты и изящества на балетной сцене.



Фото 2. Жизель. А. Адан «Жизель» (2 акт).

Алтынай Асылмуратова – блестящая исполнительница партии Жизели, завоевала признание балетных критиков и зрителей как в России, так и далеко за её пределами. Балетный критик и талантливый фотограф Нина Аловерт, восхищаясь её исполнением, отметила, что «Алтынай совершенно божественно танцует эту роль» [1, с.30].

В мировой балетной культуре образ Жизели – один из самых сложных, эта та партия классического репертуара, где от исполнительницы требуется высокая техника, эмоциональная глубина и актёрское мастерство. Исполнение Алтынай Асылмуратовой этой роли стало одним из наиболее ярких в её артистической карьере.

Жизель – это романтическая история виллис о смысле любви и предательства во взаимоотношениях между людьми разных социальных слоев. Алтынай Асылмуратова мастерски передала эмоции и чувства главной героини, которые казались живыми и реальными, она воплощала образ Жизели так, будто она была той самой девушкой, перенёвшей страдания, вместе с тем, сильной и любящей вечно. Необходимо отметить, что при всей лирической характеристике данного образа, её технический аспект является очень сложным. В I акте спектакля Жизель должна быть легкой и грациозной, влюбленной и наивной девушкой; во II акте, когда Жизель становится неземной, её партия насыщена прыжковой техникой, а глубинное нутро роли – это воздушная виллиса, пережившая личную трагедию и сохранившая свою любовь.

Алтынай Асылмуратова была убедительной в этом спектакле, в каждом действии и движении она правдиво передавала внутренний мир Жизели, её настроение и эмоциональное состояние, что создало незабываемый сценический образ.

Просматривая видеозаписи балерины, понимаешь, что уникальность её Жизели заключается в неповторимой изюминке. В сцене с Батильдой она сначала застенчивая и замкнутая девушка, бережно хранящая свое сердце от жестокости мира, однако, с осознанием предательства она проявляет внутреннюю силу и решительный характер. Во II акте Жизель-Вилиса остается верной своей любви к Альберту, не утратив нежности и искренности чувств. Жизель полностью растворяется, на сцене происходит настоящее волшебство, где зритель погружается в неповторимую атмосферу. Верность, любовь и сила духа – все эти качества Алтынай Абдурахимовна

передает зрителям через свою интерпретацию роли, блестящую технику, актёрское мастерство, наполненные духовно-эмоциональной глубиной. Исполнение этой роли оставило неизгладимое впечатление у зрителей и является яркой страницей в мировой истории классического балета.

А.А. Асылмуратова является известной исполнительницей репертуара выдающегося французского хореографа Ролана Пети (1924–2011гг.), создателя множества балетов, ставших классикой балетного искусства современности. Одним из самых известных балетов, исполненных Алтынай Асылмуратовой в хореографии именитого балетмейстера, является «Кармен» Ж. Бизе-Р. Щедрина. Исполнение данной партии не раз было отмечено критиками и зрителями, где она передала всю эмоционально-драматическую сложность образа и вызвала восхищение публики. Ещё один знаменитый балет Ролана Пети, в котором Алтынай Асылмуратова исполнила главную партию – это «Лебединое озеро» П.И. Чайковского. Партия Одетты-Одиллии в её исполнении также стала одним из ярких эпизодов в творчестве выдающейся балерины.

Необходимо отметить, что Алтынай Асылмуратовой довелось исполнить роли и в других балетах Ролана Пети, таких как «Арлезианка», «Моя Павлова», «Шери» и др. Балерина, как никто другой, очень хорошо познала и прочувствовала творения и почерк талантливого хореографа современности. В свою очередь, балерина не оставила Ролана Пети равнодушным своим утонченным исполнением его хореографии. Р. Пети разглядел в ней многогранный бриллиант, который он хотел подарить публике в своих постановках.

Её исполнение всегда отличалось высочайшим мастерством и эмоциональной глубиной, что делало её выступления поистине незабываемыми. Её фундаментальная петербургская школа, великолепная техника и уникальный актёрский дар привлекали внимание многих балетмейстеров мира.

В 1999 году Алтынай Абдурахимовна завершила свою сценическую карьеру и начала заниматься педагогической деятельностью, преподавала в своей родной школе – Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. С 2000 года была первым проректором и художественным руководителем Академии, позднее ей было присвоено звание профессора, принимала участие в составе жюри международных конкурсов артистов балета: «Бенуа танца» (2002, 2012 гг.); «Приз Лозанны» (Швейцария, 2003г.).



Фото 3. А.А. Асылмуратова со своим наставником и педагогом в Мариинском театре О. Н.Моисеевой.

Алтынай Абдурахимовна Асылмуратова – выдающаяся балерина с мировым именем, внесшая огромный вклад в развитие балетного искусства. Её исполнительская деятельность и создание сценических образов в классических балетных произведениях вдохновляют на творчество молодых артистов балета, а её наставничество вселяет веру в непоколебимую силу искусства. Сегодня выдающаяся балерина щедро делится своими знаниями, опытом в качестве руководителя и внимательного педагога в театре «Астана Опера», Казахской национальной академии хореографии. Благодаря её профессионализму и бесценному опыту, многие молодые талантливые артисты получили возможность раскрыть свой потенциал и достигать успехов и признания на мировой сцене [2].

Наследуя традиции русской балетной школы и передавая их молодому поколению, Алтынай Абдурахимовна Асылмуратова является иконой трудолюбия, красоты, элегантности и таланта. Яркая творческая личность своим примером продемонстрировала, что в профессии невозможного не существует. Её творческий путь, преодоление трудностей и достижение высоких результатов – всё это вызывает глубокое уважение и восхищение. Алтынай Абдурахимовна Асылмуратова – яркая личность в культуре и искусстве современного Казахстана, внесшая огромный вклад в развитие казахстанского балетного театра и балетной школы.

Список использованных источников:

1. Мусина Ф.Б. Алтынай Асылмуратова – Ballerina Accoluta // Научный журнал «Arts Academy». – Нур-Султан, 2021. – С.8-58.
2. Аловерт Н. Алтынай Асылмуратова: часть вторая // Русский Базар. – №4. – 2006. – С.3.

Адепхан Шугыла Байтаккызы – магистрантка 1 курса - 7M02108 – хореография, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

Научный руководитель: **Кульбекова Айгуль Кенесовна** – доктор педагогических наук, профессор искусствоведения, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

МРНТИ 13.11.28
УДК 792.8

Нақыспеков С.Ж.

БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Т.А. НУРКАЛИЕВА И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

Аннотация

В статье автор рассматривает творческую деятельность и заслуги Нуркалиева Турсынбека Абдыбаевича в развитии балетного искусства современного Казахстана.

Ключевые слова: балет, Нуркалиев Турсынбек Абдыбаевич, хореографическое искусство, театр «Астана Опера».



**Нуркалиев Турсынбек Абдыбаевич
(1951 – 2022)**

Турсынбек Абдыбаевич Нуркалиев родился 22 июля в 1951 году в Алма-Ате. Заслуженный деятель Казахстана (2006 г.), кавалер ордена «Курмет» (2015 г.). В 1970 году окончил Алматинское государственное хореографическое училище по классу М. Мунтина, в 2002 году – Казахскую государственную академию искусств им. Т.К. Жургенова по специальности «Режиссура хореографии» у Народного артиста КазССР, профессора З.М. Райбаева.

Его дипломная работа представляла балет Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» на сцене Национального театра оперы и балета им. К.Байсеитовой (НТОБ) в городе Астана.

С 1970 по 2000 гг. Т.А. Нуркалиев работал в качестве артиста, солиста балета Государственного театра оперы и балета им. Абая. Счастливым сочетанием великолепных внешних данных, технических возможностей и духовной наполненности позволило ему освоить разноплановый балетный репертуар от романтики и героизма до гротеска. Его партиями в ГАТОБ им. Абая стали Юноша («Шопениана»), Паоло («Франческа да Римини»), Вацлав, Гирей («Бахчисарайский фонтан»), Кербуга («Аксак кулан»), Спартак, Красс («Спартак»), Маугли, Шерхан («Брат мой Маугли»), Герн, Медж («Сильфида»), Абдерахман («Раймонда»), Эспада («Дон Кихот»), Кентавр («Фрески»), Злой Гений («Лебединое озеро»), Абдерахман («Раймонда»), Эспада («Дон-Кихот»). О его исполнительской деятельности выдающийся педагог, Народный артист СССР К. Сергеев писал в газете «Советская культура»: «На высокой звенящей ноте, полыхая темпераментом и танцевальной одержимостью танцует Турсынбек Нуркалиев безоглядно храброго Сары-Кене в балете «Фрески». Обилие неожиданных пластических интонаций говорило о его духовной силе, показав его как одного из ярких танцовщиков своего поколения» [1].

В 2000 году в Астане открылся Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой, в котором должность главного балетмейстера занял и возглавил молодой коллектив Т.А. Нуркалиев. Огромный профессиональный опыт помог ему в короткий срок создать высокопрофессиональную труппу. Из вчерашних выпускников АХУ им. А.В. Селезнёва он вырастил целую плеяду артистов и солистов, впоследствии завоевавших звания дипломантов и лауреатов на различных международных конкурсах артистов балета. Среди них С. Кауков, Г. Усина, Г. Курмангожаева, Н. Коршунов, Т. Гатауов, А. Бекетаева, М.

Унербаева. Воспитанники Турсынбека Абдыбаевича не раз становились призерами творческих состязаний.

В НТОБ им. К. Байсейтовой за тринадцать лет функционирования молодого театра с 2000 по 2013 годы было поставлено 16 балетов мирового классического наследия. Жизнь театра не осталась незамеченной в мировом балетном сообществе. Легендарный хореограф Юрий Николаевич Григорович пригласил Турсынбека Нуркалиева в Международную ассоциацию хореографов и состав жюри международных конкурсов балетного искусства, где он представлял Казахстан. Таким образом, в составе жюри международных конкурсов артистов балета Т.А. Нуркалиев неоднократно принимал участие на самых именитых и престижных форумах балетного искусства. Это конкурсы проходили в Нью-Йорке, Москве, Варне, Риме, Пекине, Стамбуле, Сеуле, Будапеште, Перми, Сочи, Красноярске, Улан-Баторе, а также неоднократно возглавлял конкурсы и международные фестивали в г. Астана.

С 2013 года Т. А. Нуркалиев и возглавляемая им балетная труппа НТОБ им. К. Байсейтовой перешли в новый театр «Астана Опера», где он возглавил коллектив в должности художественного руководителя до 2015 года. С 2015 года работал в должности директора балетной труппы. Его первый сезон открылся балетом П.И. Чайковского «Спящая красавица» в постановке Ю.Н. Григоровича. После премьеры в своём интервью газете «Казахстанская правда» легендарный балетмейстер сказал: «Два года назад я работал с этой труппой и удивлен, как она выросла. Удивлен, как ее руководитель Турсынбек Абдыбаевич создал коллектив, который может танцевать «Спящую красавицу», а ведь это самый трудный классический спектакль в мировом репертуаре» [2]. Под руководством Т.А. Нуркалиева балетный театр в новой столице Казахстана утвердился в статусе высокопрофессиональной труппы, а сам хореограф стал известным деятелем мировой культуры.

Турсынбеком Абдыбаевичем Нуркалиевым в разные годы была осуществлена поставка балетов Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан», П.Чайковского «Щелкунчик» (НТОБ им. К. Байсейтовой, 2004г.), А. Адана «Жизель» (Академический театр музыкальной комедии, г. Караганда, 2005г.), Ш. Гуно «Вальпургиева ночь» (Академический театр музыкальной комедии, г. Караганда, 2006г.), П. Чайковского «Лебединое озеро»

2-ой акт (Академический театр музыкальной комедии, г. Караганда, 2006г.), Л. Минкус «Баядерка» (НТОБ им. Байсейтовой, 2006г.) совместно с Г. Бурибаевой, А. Адан «Жизель», Ш. Гуно «Вальпургиева ночь» (НТОБ им. К. Байсейтовой, 2009г.), П. Чайковский «Лебединое озеро» (театр «Астана Опера», 2014г.) совместно с Г. Бурибаевой, Б.Асафьевым «Бахчисарайский фонтан» (театр «Астана Опера», 2015г.) совместно с Г. Бурибаевой, а также танцы в операх «Биржан – Сара» М. Тлеубаева, «Травиата» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, «Алпамыс» Е. Рахмадиева.

Т.А. Нуркалиев тесно сотрудничал с известными хореографами современности, среди которых Народный артист СССР Юрий Григорович (Фото 1.), Заслуженный артист России Сергей Вихарев, Народный артист Башкортостана Шамиль Терегулов, директор Римской академии танца М. Маргерита Парилла, Народный артист России Борис Эйфман, Шарль Жюд (Франция) и другие. Большая творческая и человеческая дружба связывала его с выдающимися итальянскими художниками Эцио Фриджеро и Франко Скуарчапино.

Турсынбек Абдыбаевич Нуркалиев внёс огромный вклад в формирование и становление балетной труппы театра «Астана Опера» и развитие казахстанского хореографического искусства. В интервью с нами супруга Т.А. Нуркалиева – Галия Исмаиловна Бурибаева – рассказывает: «Турсынбек Нуркалиев прожил очень красочную, насыщенную, интересную и счастливую жизнь, как в балетном мире, так и в бытовой и семейной жизни. Его карьера была насыщена многочисленными партиями и гастрольями. Его всегда выбирали хореографы, так как он обладал отличными физическими и внешними данными. Он всегда с лёгкостью преодолевал все трудности на пути и всегда был в своей гармонии и пространстве своего профессионального мастерства. Турсынбек Нуркалиев всегда мог найти подход к каждому и отлично со всеми коммуницировал. Он прошел свой путь очень достойно, благородно и, можно сказать, примерно. Турсынбек Нуркалиев был приземленным человеком, который любил балетное искусство и всегда болел за творчество. Он был легким и заботливым человеком. В семье он самый лучший человек, в жизни – совершенно честный и внимательный. Я рада, что прожила с ним счастливую жизнь и горжусь тем, какой неопределимый вклад он внёс и оставил в хореографическом искусстве Казахстана» [3].



Фото 1. Т.А. Нуркалиев и Ю.Н. Григоровичем

Турсынбек Абдыбаевич Нуркалиев умер 16 февраля 2022 года от тяжёлой болезни. Его имя навсегда останется в памяти артистов балета, хореографов, коллег. 8 февраля 2023 года на сцене театра «Астана Опера» состоялся Гала-балет концерт, посвященный памяти Т.А. Нуркалиева.

Список использованных источников:

1. Советская культура. – 1981. – 7 августа.
2. Казахстанская правда. – 2013. – 4 июля.
3. Интервью с Г.И. Бурибаевой. – 2023. – 31 марта.

Накыспеков Серик Жаканулы – магистрант 1 курса - 7M02108 – Хореография, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

Научный руководитель: **Кульбекова Айгуль Кенесовна** – доктор педагогических наук, профессор искусствоведения, Астана, Казахстан.

СТАНИСЛАВ ПОПОВ И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА КАЗАХСТАНА

Аннотация

В данной статье рассматривается творческая деятельность мэтра спортивного бального танца 60-х-80-х годов Станислава Попова, заслуженного деятеля РФ, президента Российского Танцевального Союза (РТС), почетного вице-президента всемирного танцевального союза (WDC). Автором статьи исследуется его вклад в развитие спортивного бального танца в Казахстане.

Ключевые слова: международный турнир, кубок мира, балетмейстер.

Сохранение традиций актуально на все времена, в том числе и традиции развития и преемственности танцевального наследия в спортивном бальном танце остаются важными на сегодняшний день. На наш взгляд, имена стоявших у истоков и внесших ценный вклад в становление спортивного бального танца в Казахстане должны заполнить «белые пятна» истории. И когда речь касается танцевального спорта Казахстана, России, сразу вспоминается имя Станислава Григорьевича Попова. Его имя не только по всему СССР, но и на международной арене. Все это благодаря его страсти к творческому процессу и желанию всегда быть лучше. И конечно, большую роль в становлении сыграла его партнерша и муза Людмила Попова.

Станислав Попов является танцором международного класса, победителем II Всесоюзного конкурса (1975) и неоднократным чемпионом социалистических стран по бальным танцам (1979-1980), а также финалистом Кубков мира по 10 танцам (1985-1986). Параллельно ведет телевизионные программы по бальным танцам, является организатором национальных и международных профессиональных турниров.

Считаем необходимым отметить его приход и карьерный рост в танцевальном спорте.

Станислав Григорьевич Попов родился 4 августа 1947 года в Москве в интеллигентной семье. Он долгое время занимался спортом, был подвижным и активным парнем. Станислав Попов

– призер чемпионата Москвы по современному троеборью 1964-1965 гг., мастер спорта по современному пятиборью.

Станислав пришел в бальные танцы в возрасте 15 лет. В 1962 году старший брат Виктор привел Станислава в школу танцев в Сокольниках под руководством Анатолия Губарева, Вячеслава Ильяшевского и Маргариты Соловьевой, известных в то время преподавателей школы бального танца. Начальную ступень к изучению бальным танцам Станислав получил на примере вальса, польки, краковяка, па-зефира, па-де-труа, хали-гали и т.д.

Думать о высоких результатах было отважным решением. Его спортивная подготовка, которую он обрел, благодаря занятиям плаванием и фехтованием, помогли ему добиться успеха и выйти на один уровень со своими ровесниками.

В 1965 году Станислав поступив Московский энергетический институт на факультет электронной техники, а уже через два года старший брат Виктор, который уже занимался спортивными бальными танцами, привел Станислава к его первому педагогу Бруно Белоусову в Дом культуры «Химик», где познакомил его с Аней Кушнаревой, ставшей первой партнершей Попова. Их первое выступление свершилось в одном из подмосковных Домов культуры. Постоянные тренировки дали результат: Станислав и Анна стали победителями на соревнованиях по «Д» классу в Москве, Горьком, Тарту, Таллинне.

Танцевальный дуэт Станислава и Анны просуществовал недолго, около полутора лет.

В октябре 1968 г. возник новый дуэт – Станислав Попов и Людмила Бородина. Людмила являлась главной солисткой ансамбля «Школьные годы». Через 7 лет они стали супругами, прожив после этого еще 20 лет. Выступали Станислав и Людмила под одной фамилией. Их дуэт считался идеалом танцевальной и супружеской пары для многих. Попов считает это время самым ярким периодом жизни с огромным количеством турниров. И, действительно, Поповы являлись парой, благодаря которой Советский Союз долгое время показывал, что мы и в области бальных танцев «впереди планеты всей».

Из категории «любители» в категорию «профессионалы» пара перешла в 1981 году. За всю любительскую карьеру они выступили более чем на 200 турнирах. Среди наиболее успешных выступлений такие турниры, как «Янтарная пара» (Каунас), «Рижская осень», «Таллиннская регата» и «Таллиннская весна», «Вильнюс», «Неделя Балтийского моря (ГДР), «Савария»

(Венгрия), конкурсы в Финляндии, Австрии, Болгарии и других странах [1, с. 87].

В 1975 году Поповы победили во II Всесоюзном конкурсе бальных танцев. И, уже начиная с 1975 года, приходит очередь их призовых, а затем и победных выступлений на чемпионатах СССР, в том числе и в Москве в 1979 году. 1981 год считался абсолютно новой ступенью в их танцевальной карьере. Станислав и Людмила переходят в категорию «профессионалы». Их первое успешное выступление состоялось в Дрезденском танцевальном фестивале. Их танцевальный союз соревновался в огромном количестве турниров, Поповых считали легендарным дуэтом, их фотографии были по всему миру.

Пара завершила свое танцевание в 1988 году. Последний совместный турнир Поповых состоялся в Токио в 1988 году. На фестивале All World Stars Champions с дуэтом устроили специальную церемонию прощания. Через несколько месяцев в родной стране пара попрощалась со зрителями на I Международном конкурсе бальных танцев среди профессионалов, который состоялся в Москве.

После завершения танцевальной карьеры в 1987 году начинается новая глава танцевальной карьеры Станислава Попова. Начинается история создания первой российской профессиональной танцевальной организации. Уже в 1988 году, на следующий год на ее базе открылась Ассоциация профессиональных исполнителей и учителей бального танца (АПИУБТ). Данная ассоциация в 1994 году была перестроена в Русский танцевальный союз (РТС), где Станислав Попов был назначен его президентом. В лице РТС России было разрешено участвовать в работе международной профессиональной организации – Всемирном совете по танцу (WD&DSC). В 2007 году РТС был переименован в Российский танцевальный союз.

После завершения танцевальной карьеры Станислав Попов начал также организовывать профессиональные турниры. Первым профессиональным турниром был I Всесоюзный конкурс по бальным танцам, организованный в тот же год (1988), он проводился в УСЗ «Дружба» (Москва). Турнир исключил советские танцы и был проведен по международной соревновательной программе. Победителями по европейской программе стали Станислав и Людмила Поповы, а по латиноамериканской программе – Юрис и Бируте Бауманис (Рига). В шоу по европейской программе – Станислав и Людмила Поповы, а в латиноамериканском – Талят и Марина Тарсиновы.

Чемпионаты России, начиная с 1990 года, проводились регулярно, каждый год. Каждый чемпионат включал в себя все программы соревновательного процесса: европейская и латиноамериканская программы, европейское и латиноамериканское шоу и двоеборье (10 танцев).

Станислав Попов активно участвовал в работе Всемирного танцевального совета (WDC). Он являлся вице-президентом с отдельными полномочиями Спортивного комитета WD&DSC. С 2003 по 2012 годы Попов являлся вице-президентом Всемирного танцевального совета (WDC). Его заслуги были отмечены на Ежегодном собрании WDC, где ему было присвоено звание «почетный вице-президент WDC».

С 2001 года Станислав Попов стабильно начал проводить чемпионаты WDC, чемпионаты Европы по европейской и латиноамериканской программам, чемпионаты мира по европейскому и латиноамериканскому шоу. Главным турниром считался чемпионат мира по латине, который был проведен в 2007 году в Кремле. Этот турнир стал прощальным для выдающейся пары Брайна Ватсона и Кармен (Германия), завоевавшим на нем свой последний, девятый титул.

Каждый раз кремлевский паркет был представлен лучшими танцевальными дуэтами мира. По латиноамериканской программе чемпионство завоевали Риккардо Кокки и Юлия Загоруйченко (США), а в европейской программе на первую ступень пьедестала поднялись Арунуас Бижокас и Катерина Демидова (США).

На сегодняшний день РТС успешно помогает развитию любительского танцеванию в рамках AL WDC. Так на прошедшем объединенном чемпионате РТС 2013 года приняло участие более 1200 любительских танцевальных дуэтов.

За последнее время РТС вырос не только по количеству участников, но и превосходил другие турниры по качеству. За развитие танцевального спорта и проведение красивых и масштабных турниров Станислав Попов не раз был удостоен обладателем премии в номинации «Лучший турнир года». И в 2013 году он получает премию в номинации «Лучший организатор года».

С 1995 года Кубок мира, проводимый Поповым, собирал лучшие пары мира в латиноамериканской программе. Это были Донни Бернс и Гейнор Фейвзэр, Брайан Ватсон и Кармен, Михаил Малитовски и Джоана Льюнис, Юкка Хаапалайнен и Сирпа Суутари, Пол Киллик и Ханна Картунен, Риккардо Кокки и

Юлия Загоруйченко. Российские пары, которые первыми взяли Кубок мира, были Сергей Рюпин и Елена Хворова, а на следующий год Слава Крикливый и Елена Хворова.

Станиславу Попову как организатору международных турниров запомнился его первый турнир, который потребовал огромное количество работы. В середине 90-х невозможно было даже вообразить то, что в Москву приедут лучшие танцевальные дуэты, которые в итоге приехали в Лужники.

Из шести финалистов мира у нас танцевали четверо. Высочайший уровень – великое событие. Следующий Кубок Мира уже переместился в Кремль, где были другие условия для проведения, другая площадка для танцоров.

Кубок мира являлся самым престижным турниром в мире, куда съезжались пары по приглашению. Все это было обусловлено прекрасным залом Кремля, историческим центром России, богатым паркетом, светом. То есть всеми составляющими, помогающими этому мероприятию быть особенным. Кубок мира не включает в себя огромный соревновательный процесс. На данном турнире всего три тура. Кубок Мира считается светским событием. Во второй день проходит гала-шоу, составленное из лучших номеров участников и гостей Кубка мира. А в перерывах на прославленный паркет могут выйти и зрители, чтобы потанцевать, прочувствовать атмосферу и получить заряд позитивной энергии. Многие годы этот турнир сопровождает музыкальная группа «7 ветров» под руководством заслуженного артиста Российской Федерации Георгия Мушеева.

Следующая глава танцевальной карьеры Станислава Попова начинается в 2000 году. Он выступает в новой для себя роли – танцмейстера. Это был исторический бал Millennium, который состоялся в Большом театре. В 2003 году организаторы впервые проводимого в Москве Венского бала обратились именно к Попову, выбрав его в качестве руководителя бала. К этой роли прибавилась роль танцмейстера «Русских балов» в Вене, Баден-Бадене, Алма-Ате, Пальма де Майорке, Монтрё, Киеве [2].

Станислав Попов внес вклад и в развитие Казахстана. В 2012 году в Алматы состоялась пресс-конференция Станислава Попова с президентом Федерации спортивного танца Республики Казахстан Макпалом Карибжановой и председателем комитета любителей танцев и профессиональных исполнителей Камалем Бердиевым. «Казахстану необходимо

популяризировать спортивные танцы», – говорил Станислав Попов.

Президент Российского Танцевального Союза Станислав Григорьевич Попов на протяжении первых шести сезонов российского варианта шоу «Танцы со звездами» являлся Председателем судейской коллегии.

Но седьмой сезон «Танцы со звездами» в России проходил без его участия, так как Станислав Григорьевич возглавлял жюри на проекте «Звездные танцы», который проходил в Казахстане и транслировался на «Седьмом канале».

«Мне очень нравится проект «Звездные танцы», так как он является настоящим: настоящие звезды, настоящая радость, настоящее горе. На паркете эмоции не отрепетированы», – сказал президент Танцевального российского союза, вице-президент Всемирной федерации спортивных танцев, заслуженный деятель искусств Российской Федерации Станислав Попов на пресс-конференции в Алматы [3].

«Я думаю, что самой главной задачей для танцевального спорта является популяризация жанра и здорового образа жизни. Танцы дают замечательное соединение в развитии молодежи и взрослых людей. Это организация движения тела в пространстве и времени под музыку. Это физическое, духовное и нравственное воспитание. Каждое общество должно понять, что танцы – это система, которая создана в мире для гармоничного развития личности», – добавил С. Попов.

На данной пресс-конференции С. Попов поделился некоторыми рекомендациями по популяризации бальных танцев в Казахстане.

Он отметил то, что в Казахстане все в руках тех замечательных людей, которые здесь работают. И не обращая внимания на международные сложности, важно находить какие-то возможности для кооперации и совместной деятельности.

Необходимо развитие танцев на социальном уровне: школы танцев, занятия в общеобразовательных школах. Все прекрасно понимают, что порой это очень сложно – включить в программу обучение, но это возможно. Ведь с реформой образования сейчас возникают определенные сложности: у педагогов нет площадки, помещения. В старинные и дореволюционные времена танец всегда входил в систему образования.

Как отмечает Макпал Карибжанова, «Обстановка с бальными танцами в Казахстане не совсем стабильная, однако работа, которую мы проделали за 6 месяцев, оказалась очень

результативной. Мы понимали, что главной целью на данном этапе является популяризация. Проект «Звездные танцы» позволит привлечь внимание к спортивным танцам. С момента переговоров с «7 каналом» до начала запуска шоу прошло всего 2 месяца» [4].

Казахстан начал показывать хорошие результаты на соревнованиях. Наша казахстанская пара стала финалистами на чемпионате мира в Штутгарте, чего никогда не случилось в истории казахстанских бальных танцев.

22 октября в Москве состоялся «Кубок Кремля – Гордость России», куда по приглашению С. Попова впервые приехали пары из Казахстана. Станислав Попов: «Нами было проведено 25 Кубков мира в Кремле, около 30 чемпионатов мира и Европы по версии Всемирного-танцевального совета, которые высоко оценены и признаны мировой общественностью за высокопрофессиональную организацию и оформление: великолепный свет, живое музыкальное сопровождение, комфортное расположение за столиками возле паркета, прекрасная публика – более 1300 зрителей и болельщиков» [5].

И в заключении хотелось бы отметить, что Станислав Попов – это человек с большой буквы. Его имя должно быть известно каждому. С. Попов внес огромный вклад в развитие бальных танцев. Им было проделано много работы, вложено немалое количество сил. В его понимании бальный танец – это искусство, которое несет в себе глубокий смысл. Девиз Станислава Попова: «Танцуйте и будьте счастливы!» [5]. Его лозунг является девизом для всех людей, кто влюблен в бальный танец.

Список использованных источников:

1. Исалиев А.Т. История спортивного бального танца. – Алматы: Goodprmt, 2012. – 151 с.
2. Биография. Станислав Попов. // <https://www.stanislavpopov.ru/biografiya>.
3. Станислав Попов возглавил жюри на проекте «Звездные танцы» в Казахстане. // <https://fstrk.kz/kz/news/23-novosti-fst-rk/147-stanislav-popov-vozglavil-zhyuri-na-proekte-zvezdnye-tantsy-v-kazakhstan>.
4. Наурызбаева Ж. Интервью с Макпал Карибжановой. – 02 февраля. – 2023.
5. «Кубок Кремля – Гордость России!»: только звезды спортивного бального танца. // https://mir24.tv/press_release/16527168/kubok-kremlya-gordost-rossii-tolko-zvezdy-sportivnogo-balnogo-tanca.
6. 75 мгновений Станислава Попова! // <https://www.rdu.ru/post/75>.

Науразбаева Жанна Тимуровна – магистрант 1 курса ОП 7M02108 – «Хореография», Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

Научный руководитель: **Саитова Гульнара Юсуповна** – кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженная артистка Республики Казахстан, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

ГАЛЕРЕЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ ГАЛИИ ИЗМАЙЛОВОЙ

Аннотация

Статья посвящена творческой деятельности выдающейся балерины, балетмейстера и танцовщицы Галии Баязитовны Измайловой, ее огромному вкладу в формирование и развитие балетного искусства Узбекистана. Особое внимание уделено рассмотрению исполнительской деятельности Г.Измайловой, в репертуаре которой значительное место занимали узбекские танцы, а также танцы народов мира.

Ключевые слова: классика, репертуар, наследие, образ, сюжет, тема, драматургия, выразительность.

12 февраля 2023 года исполняется 100 лет со дня рождения первой профессиональной балерины в истории хореографического искусства Узбекистана, народной артистки СССР, лауреата Государственной премии Галии Измайловой, оставившей яркий след в национальном балетном и танцевальном искусстве второй половины XX века. Выдающаяся балерина создала на сцене яркие, запоминающиеся хореографические образы более чем в двадцати спектаклях, таких как «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» П.И.Чайковского, «Болеро» М.Равеля, «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева, «Дон Кихот» Л.Минкуса, «Жизель» А.Адана, «Амулет любви» М.Ашрафи, «Спартак» А.Хачатуряна, «Кашмирская легенда» Г.Мушеля и другие. Репертуар Государственного академического Большого театра имени Алишера Навои на протяжении многих лет украшали поставленные ею классические произведения мирового и национального балетного искусства. Кроме того, в качестве балетмейстера Галия Измайлова поставила танцы для оперных спектаклей «Дилором» М. Ашрафи, «Князь Игорь» А.П. Бородина, «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Самсон и Далила» К. Сен-Санса, «Фауст» Ш. Гуно, «Омар Хайям» М. Бафоева, «Лейли и Меджнун» Р.М. Глиэра и Т. Садыкова, «Зебуннисо» С. Джалиля.

Галия Измайлова вошла в историю узбекского хореографического искусства не только как первая профессиональная балерина Узбекистана. Она прославилась и как исполнительница народных узбекских танцев, которые, как известно, имеют древние традиции и многовековую историю. Именно от народного танца, по словам балерины, «надо питаться хореографу, чтобы влить свежую струю в классический танец» [5, с.4].

В Ташкентской балетной школе, где училась Галия Измайлова, узбекский танец преподавали мастера узбекского танцевального искусства – Юсупджан Кизик Шакарджанов, Уста Олим Камиров, Тамара Ханум, Мукаррама Тургунбаева. Уроки, полученные у мастеров, а также собственная целеустремленность и настойчивость способствовали тому, что Галия Измайлова вплотную увлеклась национальной хореографией и вскоре создала собственные танцевальные композиции, основанные на традиционных школах узбекского танца – ферганской, бухарской, хорезмской.

После окончания балетной школы Галия Измайлова, помимо работы в Театре имени Алишера Навои, в составе концертных бригад выступает в госпиталях перед ранеными воинами, эвакуированными в Ташкент с фронтов Второй мировой войны, перед молодыми бойцами, отправляющимися на линию фронта, перед рабочими на заводах и фабриках, выезжает на полевые станы к земледельцам. Исполнение Галией Измайловой национальных танцев было встречено зрителями восторженно сразу же, с первого выхода на сцену. Этому способствовало «невероятное обаяние танцовщицы, её эмоциональность, заразительность, задор и прочие компоненты актёрского мастерства, которыми она овладела в процессе многочисленных репетиций». [1, с.79]

В 1947 году на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Праге Галия Измайлова получила первую премию за исполнение узбекского танца «Занг» в постановке Исахара Акилова и «Танца с голубым покрывалом» в постановке Г. Исмаиловой.

В конце пятидесятых годов Галия Измайлова начинает создавать собственные композиции. Но уже первые выступления с программой национальных танцев Галии Измайловой, которые сразу же были восторженно приняты публикой, вызвали среди специалистов различные мнения и суждения. Одни называли их «эстрадными танцами», другие

называли «современными танцами». По мнению Л.А. Авдеевой, узбекские танцевальные композиции в исполнении Галии Измайловой, владеющей «классическим европейским танцем, движения узбекского национального классического танца не просто получили иную окраску, а приобрели иной характер – «классическую завершенность». В пятидесятые годы в этой «новой манере» стали исполнять узбекские танцы Гульнара Маваева, Клара Юсупова, Халима Камилова, несколько позже – Севилия Тангуриева. Все они были ведущими балеринами Театра имени Алишера Навои. Но они, как и Галия Измайлова, «в равной степени владели техникой классического европейского танца и техникой узбекского традиционного классического танца» [4, с.91].

Можно привести множество примеров из истории узбекского хореографического искусства, свидетельствующих о том, что балерины первого поколения Театра имени Алишера Навои с одинаковым мастерством и увлеченностью вели сложные партии в балетных спектаклях, танцевали в концертах узбекские танцы, исполняли характерные дивертисменты в балетах и операх

В те годы программа творческих вечеров Галии Измайловой была достаточно разнообразной – например, па-де-де из балета «Корсар» сменял ферганский танец, сцену из балета «Дон Кихот» – арабский танец, сложнейшую вариацию с мечами из балета «Кирк кыз» – индийский танец.

В начале 1960-х годов у Галии Измайловой уже сложилась целостная программа из узбекских и таджикских танцев. Как отмечает Л.А.Авдеева, «эту программу уже можно назвать «измайловской» [2, с. 82]. В работе над сценическими вариантами старинных народных танцев танцовщицу увлекает не фольклорно-этнографическая достоверность танцевальных миниатюр, а глубокое смысловое содержание, хореографических композиций, своеобразная условность пластических образов, в которых отразилась суть самобытного художественного мышления узбекского народа. «Из обширного словаря узбекских танцев Галия отбирает фрагменты – танцевальный ход, фразу, ритм, жест, но идет в этом отборе не по формальному пути, а стараясь вскрыть изнутри содержание данного фрагмента, понять его таинственный шифр» [2, с. 83].

В узбекском классическом танце каждая ритмическая фигура имеет свое наименование, раскрывающее эмоциональное содержание или даже сюжет танцевальной

фигуры. Правильно понять и выявить классический образ удастся далеко не всем танцовщицам и танцорам. Однако Галия Измайлова сумела в совершенстве овладеть хореографической лексикой узбекского танца и создать яркие художественные образы. В лексиконе узбекского танца имеется множество символических обозначений, неясных понятий, таинственных знаков, замысловатых терминов. Галия Измайлова отбирает для своего репертуара те танцы, те художественные символы танцевальных движений и жестов, которые, пройдя длительный исторический путь развития, сохранились до наших дней и не утратили своего смыслового содержания.

Узбекские танцы в исполнении Галии Измайловой – всегда современны и по своей форме, и по своему содержанию. Это классические танцы узбекского народа, потому что на протяжении многих веков лучшие представители национальной хореографии создавали и развивали неповторимые танцевальные образы, отражая в них особенности художественного мышления узбекского народа, создавали целую систему образов, создали самобытную систему обучения и воспитания исполнителей традиционных школ национального танца, где традиции народного танцевального искусства бережно сохранялись и передавались из поколения в поколение в своем первоначальном виде.

Исполняя узбекские танцы, танцовщица сумела органично совместить особенности национальных танцевальных движений с техническими приёмами классического европейского танца. «Однако техника танца для Галии Измайловой не цель, а средство, помогающее создать оригинальный образ, выявить неповторимый характер» [3, с.44]. Три школы узбекского танца – ферганская, хорезмская, бухарская, две школы таджикского танца – долинного и горского – явились материалом, из которого сложилось немало оригинальных образов.

Яркое, искрометное, неподражаемое танцевальное мастерство Галии Измайловой запечатлено в целом ряде художественных фильмов, являющихся одними из лучших достижений кинематографического искусства Узбекистана XX века. Исполнив свои известные танцы в фильмах «Очарован тобой» Ю. Агзамова (1958), «В этот праздничный вечер» Г. Ливанова и Ф. Мустафаева (1959), «Где ты, моя Зульфия» А. Хамраева (1964), «Восточное сказание» Л. Файзиева (1972), «И еще одна ночь Шахерезады» (1984), «Новые сказки Шахерезады» (1986), «Последняя ночь Шахерезады» (1987) Т. Сабирова, Галия

Измайлова оставила неизгладимый след в истории киноискусства.

Зафиксированное на киноплёнку самобытное искусство Галии Измайловой имеет возможность увидеть и молодое поколение почитателей таланта знаменитой танцовщицы. В фондах Центрального архива кино-, фоно- и фотодокументов Республики Узбекистан, в киноархиве Государственного академического Большого театра имени Алишера Навои, в архиве Научно-исследовательского института искусствознания Академии наук Узбекистана сохранились уникальные записи концертных выступлений Галии Измайловой, где она исполняет узбекские, таджикские, индийские, иранские, афганские и другие танцы разных народов мира. Некоторые из этих записей можно увидеть благодаря современным информационно-коммуникационным технологиям. Эти поистине уникальные материалы могут послужить для молодых балетмейстеров, хореографов, руководителей профессиональных и самодеятельных танцевальных ансамблей, педагогов-хореографов подлинной школой исполнительского мастерства. Каждый танцевальный номер в исполнении Галии Измайловой – это необычайное сочетание хореографического мастерства, пластической выразительности и актерского искусства.

Таким образом, Галия Измайлова вписала немало ярких страниц в историю узбекского хореографического искусства не только как первая профессиональная балерина Узбекистана. Её творческая биография тесным образом связана с формированием национального балетного искусства Узбекистана. Наряду с классическим танцем, она в совершенстве овладела традиционными школами узбекского национального танца – танца, прошедшего длительный исторический путь развития и самобытную исполнительскую школу. Своим уникальным творчеством Галия Измайлова утверждала идею о том, что классический танец и народный танец не могут существовать друг без друга, что народный танец должен обогащать классический танец новыми средствами хореографической выразительности.

Список использованных источников:

1. Авдеева Л.А. Танцевальное искусство Узбекистана. – Ташкент: Изд-во им. Г.Гуляма, 1960. – 148 с.

2. Авдеева Л.А. Галия Измайлова. – Ташкент: Изд-во им. Г.Гуляма, 1975. – 134 с.
3. Тангуриева С. Галия Измайлова. – Ташкент: Маърифат, 2006. – 116 с.
4. Хамраева Г.Р. Национальный образ танца. – Ташкент: Санъат, 2012. – 166 с.
5. Измайлова Г. Моя жизнь – в танце. // Правда Востока. – 1996. – № 189.

Султангирова Ирина Радиковна – преподаватель кафедры «Хореография» Государственной академии хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.

**МРНТИ 18.49.91
УДК 792.8**

¹Алимджанова Н.А.

УЗБЕКСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ КАК СОКРОВИЩНИЦА НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы творческого наследия узбекского народа, развитие танцевального искусства в Узбекистане. Уделяется внимание роли быта, труда и обрядов в развитии народных танцев.

Ключевые слова: народное творчество, культура, народный танец, музыкальные инструменты, искусство.

Являясь важной составной частью культуры каждого народа, народный танец отражает действительность в танцевально-музыкальных формах. Танец глубоко связан с жизнью и бытом народа, с его культурой, мировоззрением и обычаями.

Творческая деятельность народа отражается в поэзии, музыке, танце, в художественном творчестве и декоративно-прикладном искусстве.

Танец в его специфической художественной форме выражает и раскрывает духовную жизнь народа, его быт, эстетические вкусы и идеалы. В ходе развития общества народный танец приобрел большое самостоятельное значение, стал одной из форм эстетического воспитания. Народ создал изумительные по красоте и рисунку танцы с разнообразным содержанием. Народные танцы отличаются своим пластическим языком, продиктованным мировоззрением, условиями жизни и историческим прошлым народа. Важнейшей задачей является изучение произведений народного творчества, музыкальных инструментов, танцев, сведений об исполнителях народных танцев.

Танцы разных народов имеют свою национальную особенность и колорит, свои музыкальные инструменты, движения и оригинальность.

Танцевальный фольклор носит синкретичный характер, где народный танец, музыка, песня, слово, народно-прикладное искусство отражает национальную особенность, историю, быт и обычаи данного народа.

В связи с изменением экономических, общественных, а также политических условий жизни постепенно происходит разделение народного искусства на отдельные жанры, такие как танец, песня, музыкальное и декоративно-прикладное творчество.

Народный танец рождается историей, потребностями и интересами, которыми живет этот народ. Он отбирает самое существенное и характерное для данного народа, выражает и раскрывает духовную жизнь народа, его быт, эстетические вкусы и идеалы.

Узбекское танцевальное искусство имеет многовековую историю и богатые традиции. Оно складывалось на протяжении многих столетий, и пройдя длительный путь исторического развития, сохранилось до наших дней, не утратив при этом своего яркого национального колорита.

В течение своей многовековой истории узбекский народ создал огромное количество танцев и песен, которые занимают одно из главных мест среди его национального культурного наследия. Именно они в значительной степени отражают многогранную жизнь широких слоев общества в разные исторические периоды. На территории Узбекистана сохранились древние петроглифы, свидетельствующие о развитии ранних форм танцевального искусства.

Особенностью узбекского танца являются выразительные, весьма сложные и пластичные движения рук и кистей, своеобразная мимика, а также богатство костюмов. «Узбекский танец строится на основе чёткого ритма, мелодия же должна быть в самих движениях танцора. Даже тогда, когда в сопровождении участвуют не только ударные инструменты, но и мелодические, душой танца является ритм» [1, с.3].

Узбекский народный танец – это сокровищница национальной культуры. Невыразимо прекрасный, бесконечно разнообразный, он характеризует и раскрывает узбекский народ, его духовную и творческую неповторимость.

Узбекское танцевальное искусство является духовным источником воспитания высоких идеалов и моральных ценностей. Узбекский танец имеет свои характерные особенности, которые продиктованы особенностями географических и климатических условий, бытом и обычаями народа. «Исторические особенности развития, разнообразие труда, природных условий, своеобразие уклада и быта каждой области нынешнего Узбекистана рождали предпосылки для формирования различных стилей узбекских танцев» [1, с.20].

Узбекское танцевальное искусство отличается красотой движений рук и кистей, особое значение придаётся осанке, а также особенностям танцевального костюма.

Исторически сложились и ярко выделяются три школы узбекского танца: Ферганская, Бухарская и Хорезмская. Необходимо отметить, что на современном этапе развития можно говорить также о формировании школ Сурхандарьи и Каракалпакстана [2, с.249].

Народные танцы каждого региона имеют яркую индивидуальность, отличаются характерными движениями корпуса, рук, ног и манерой исполнения. Каждый танец раскрывает культуру, историю, обычаи и быт своего региона.

Ферганская танцевальная школа отличается особой пластикой, нежностью и выразительностью движений рук. При исполнении ферганских танцев характерны лёгкий, как бы скользящий шаг и еле уловимый наклон корпуса вперед [3, с.16].

Одной из самых ярких представительниц ферганской школы была замечательная танцовщица, любимица узбекского народа Мукаррама Тургунбаева. Она была ученицей блестящего дойриста-виртуоза, великолепного знатока узбекского танца Уста Олим Камилова.

За годы своего творчества Мукаррама Тургунбаева исполнила, а также создала большое количество танцев. Особое место в её творчестве занимает «Тановар» – танец, отражающий все душевные качества и сущность узбекской женщины: верность, терпение, мудрость, стыдливость и сдержанность в выражении чувств. По сути «Тановар» – целый спектакль с глубоким содержанием и цельной драматургией.

Танцы Хорезмского региона отличаются яркостью, энергичностью, для этих танцев характерны стремительные, темпераментные и виртуозные движения кистей и подвижность всего корпуса [4, с.8].

Бухарский танец характерен образным строем, чеканностью движений рук и ног, эти танцы отличает гордая посадка, пластика, костюмы с золотошвейным декором. Бухарские танцы выделяются своей живостью, страстностью, энергетикой и изысканностью поз [5, с.7].

В узбекском танце выражена всю духовная красота, неповторимость и оригинальность узбекской национальной культуры.

Список использованных источников:

1. Авдеева Л.А. Танцевальное искусство Узбекистана. - Ташкент, 1960. – С.3.
2. Авдеева Л.А. Из истории узбекской национальной хореографии. – Ташкент, 2001. – С.249.
3. Каримова Р. Ферганский танец. – Ташкент, 1973. – С.16.
4. Каримова Р. Хорезмский танец. – Ташкент, 1976. – С.8.
5. Каримова Р. Бухарский танец. – Ташкент, 1977. – С.7.

Алимджанова Надира Абдугапаровна – и.о. доцента Государственной академии хореографии, Ташкент, Узбекистан.

**БИОМЕХАНИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС РАБОТЫ
ТАЗОБЕДРЕННОГО СУСТАВА У СПОРТСМЕНОВ
СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА**

Аннотация

В статье рассматривается биомеханический подход в процессе обучения спортивному бальному танцу, анализ движений через биомеханические процессы работы мышц. Вспомогательные упражнения для развития физических способностей спортсменов бального танца.

Ключевые слова: *биомеханика, развитие физических данных, тазобедренный сустав, работа опорно-двигательного аппарата.*

История развития биомеханики связана с именами – Аристотеля, Галена (анализ биомеханики животных и человека), Леонардо да Винчи (интерес к строению человеческого тела и его связи с движением), Рене Декарта (его труды основываются на рефлекторной теории, где причиной движений могут быть конкретные факторы внешней среды), итальянского ученого, врача, математика, физика, астронома Джованни Альфонсо Борелли. В своей книге «О движении животных» Дж. Борелли рассматривал организм человека как машину, объясняя процессы дыхания, движение крови, работу мышц с позиции механики, что по сути положило начало биомеханике как отрасли науки. Биомеханика физических упражнений, разработанная на основе динамической анатомии, создана Лесгафтом П.Ф., впоследствии преобразовалась в целый курс «Биомеханика физических упражнений». Бернштейн Н.А., Сеченов И.М. и многие другие исследователи по сей день через исследования биомеханических процессов раскрывают природу человеческого тела и его механизмов, культуру биомеханического мышления [1, с.11].

Научный интерес к изучению движений в танце появился относительно недавно. На сегодняшний день хореографическое искусство накопило достаточный объем теоретических знаний о движении. Хореографическое искусство и хореографическая

педагогика опирается на практический опыт науки, в том числе биомеханики, которая непосредственно изучает движение, и в том числе танцевальное. Так как без основных законов и принципов биомеханики хореография развиваться не сможет, а еще более важным является то, что сами танцевальные техники лишатся объективности и научной обоснованности. Специфика хореографического искусства и спорта, в частности спортивного бального танца тесно связан с физическим совершенствованием человеческого тела, развитием физических способностей. Синтез спорта и искусства дал бальным танцам новый виток развития, который способствует постоянному развитию и модернизации техники спортивного бального танца, а также двигательных способностей и исполнительского мастерства танцоров. Все это требует высокопрофессиональной физической подготовки. Методы выработки технических навыков и развития двигательных способностей также требуют особого подхода при подготовке будущих специалистов. Использование биомеханического подхода в процессе обучения спортивному бальному танцу позволяет анализировать движение, через биомеханические процессы работы мышц, которые задействованы в движении, развивать их двигательные качества, которые способствуют не только в достижении высокого уровня профессиональной компетенции, а также, в свою очередь, предотвращают травмы опорно-двигательного аппарата. Уже сегодня каждый специалист в области хореографического образования имеет понимание устройства человека, его анатомии и физиологии, обращая внимание на индивидуальные особенности обучающихся.

Конечно, стоит отметить, что техника танца не везде еще преподается без какого бы то ни было анатомического анализа. И бальный танец не исключение. Проводя межпредметную связь дисциплин бального танца с дисциплиной «Биомеханика движений в хореографии» автор в своей статье рассматривает биомеханический процесс работы тазобедренного сустава у спортсменов спортивно-бального танца, так как работа тазобедренного сустава у артистов участвует в многообразии движений и, соответственно, амплитуда движений в нем значительно больше. Именно эти особенности формируют возможность развития верхней выворотности. Подвижность тазобедренного сустава в норме составляет при сгибании и разгибании 120° из них 105° на сгибание, 15° на разгибание. Отведение и приведение возможно по отношению к средней

линии на 80-90°. Разворот внутри и наружу составляет всего около 40-50°. Развитие выворотности тазобедренного сустава достигается повседневной тренировкой в зале. И если мы рассмотрим кости таза (Рис. 1), можно увидеть, как расположены вертлужные впадины, в которые входят головки бедренных костей, образуя шаровидный тазобедренный сустав. Строение глубокой суставной впадины будет позволять бедренной кости свободно подниматься в направлениях вперед, в сторону, назад, а также выворачиваться наружу или внутрь, что часто можно видеть при исполнении больших бросков ног на различную высоту (Grands battements jetés, Battements développés, arabesques и др.).

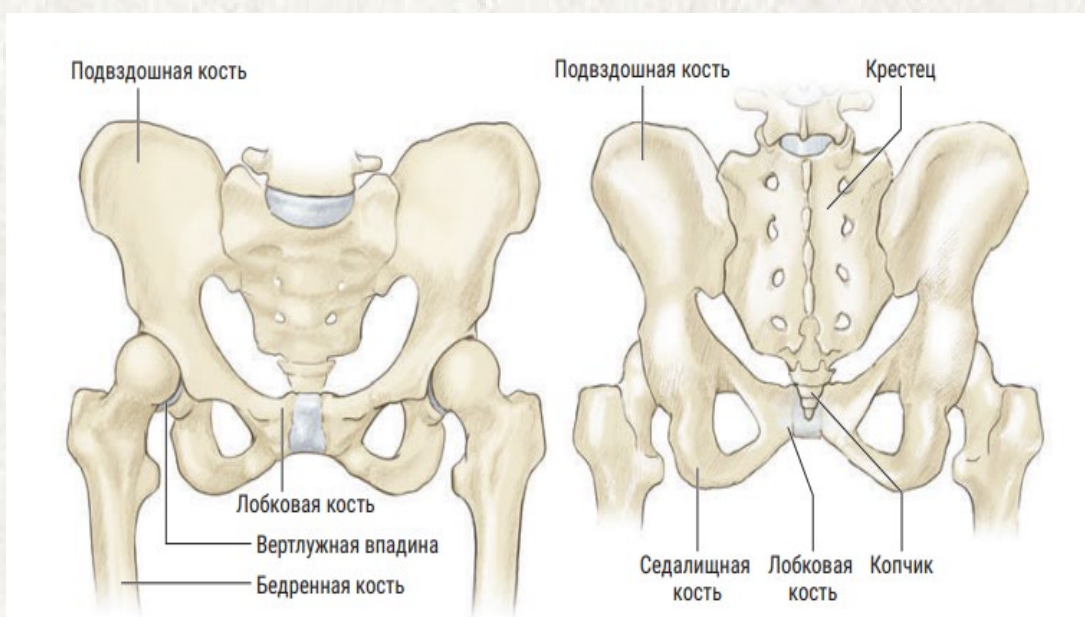


Рис. 1. Кости таза [2, с.170]

Но если раньше считалось, что большая амплитуда движения в тазобедренном суставе свойственна только артистам балета, то сегодня трансформация бального танца способствует постоянному развитию и модернизации техники, что требует совершенствования своего исполнительского мастерства, а также своих двигательных способностей. И именно знания биомеханических процессов помогают усилить физическую готовность мышц к сложно координационным действиям, которые свойственны специфике бального танца. Танцевальные фигуры, особенно латиноамериканской

программы, требуют последовательных суставных движений и мышечных сокращений. При быстром темпе исполнения в танце, при большом количестве движений в тазобедренном суставе может происходить как ущемление самой капсулы, так и надрывы в области в подвздошно-бедренной связки, что приведет к ноющим болям, которые временно нарушают функцию сустава. Также при опускании ноги с высоты 90° ее сухожилие может защемиться в суставе. Когда сухожилие подвздошно-поясничной мышцы соприкасается с головкой или малым вертелом бедренной кости, это может привести к травме (Рис. 2).

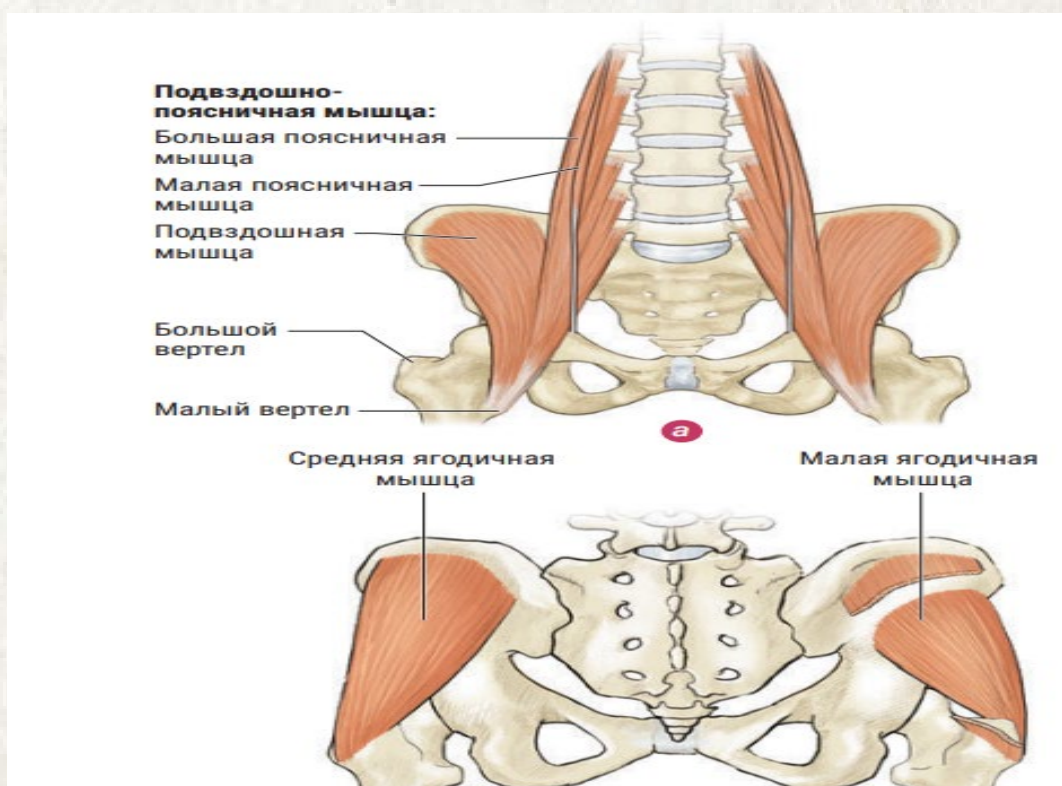


Рис. 2. Мышцы тазового пояса [2, с.171]

Защемление можно предотвратить и избежать путем поддержания гибкости и растяжки в тазобедренном суставе, путем вспомогательных упражнений, направленных на развитие группы мышц бедра (медиальной или внутренней).

Чтобы прогрессировать в хореографии, необходимо добиваться согласованности и точности всех движений, а также осознавать свое положение в пространстве. Требуется знание

таких понятий, как «положение тела», «поза тела», которые имеют различия, так как положение тела характеризуется помимо позы еще ориентацией, местом тела, что позволяет разбираться с направлениями движения. Разделяя свое тело на три воображаемые плоскости, мы рассмотрим анатомические термины, обозначающие локализацию в Таблице 1.

Анатомические термины, обозначающие локализацию

Таблица 1

Термин	Объяснение термина	Примеры и пояснения
Фронтальная плоскость	Плоскость, мысленно разделяющая тело на две части, переднюю и заднюю	Помогает в поиске центра тяжести
Сагиттальная плоскость	Плоскость, мысленно разделяющая тело на две части, правую и левую	Дает возможность увидеть симметрию или асимметрию левого и правого
Горизонтальная плоскость	Плоскость, мысленно разделяющая тело на две части, верхнюю и нижнюю	

Данные анатомические понятия прежде всего определяют положение и перемещение нашего тела в пространстве. Что, в свою очередь, позволит правильно анализировать движение, чтобы оно совершалось чисто, без отклонений, не создавая побочных движений. Использование построения осей и плоскостей человеческого тела в спортивном танце дает возможность тренерам и спортсменам расширить поиск скрытых проблем парного танца. Точнее определить решение двигательных задач и использовать их при анализе технических проблем и взаимообусловленных двигательных действий спортсменов.

Далее необходимо рассмотреть действия мышц, которые берут начало на костях таза и влияют на движения тазобедренного сустава Таблица 2. [3, с.62-63].

Действие мышц, берущих начало на костях таза, влияющих на движения тазобедренного сустава

Таблица 2

Движение	Мышцы, принимающие участие в его осуществлении	Расположение на бедре
Приведение бедра (движение вокруг сагиттальной оси сустава)	Короткая, длинная, большая приводящая мышца, нежная мышца, гребешковая мышца	Медиальная группа мышц бедра
Отведение бедра (движение вокруг сагиттальной оси сустава в другую сторону)	Средняя и малая ягодичные мышцы, грушевидная, близнецовые, внутренняя запирательная мышца	Наружные тазовые мышцы
Сгибание бедра (движение вокруг фронтальной оси сустава)	Подвздошно-поясничная мышца, напрягающая широкую фасцию, четырехглавая мышца	Внутренние мышцы таза, и они же медиальные бедра
Разгибание бедра (движение вокруг фронтальной оси сустава в другую сторону)	Большая ягодичная мышца, полуперепончатая мышца, полусухожильная мышца, двухглавая мышца бедра, большая приводящая мышца	Мышцы задней поверхности бедра
Супинация (латеральное движение вокруг вертикальной оси сустава)	Большая ягодичная мышца, наружная и внутренняя запирательные мышцы, квадратная мышца бедра, грушевидная мышца, близнецовые мышцы	Наружные и внутренние мышцы
Пронация (медиальное движение вокруг вертикальной оси сустава)	Мышца, напрягающая широкую фасцию, портняжная мышца, отдельные пучки средней и малой ягодичной мышцы	Наружная группа мышц таза
Сгибание, отведение, вращение бедра и сгибание колена	Портняжная мышца (позволяет сидеть на полу по-турецки)	Отходит от гребня подвздошной кости, по диагонали пересекает переднюю поверхность бедра и прикрепляется к переднемедиальной поверхности голени

Таким образом, мы можем иметь основные анатомические понятия работы мышц бедра. Бедрa в спортивно-бальном танце, а именно, в латиноамериканской программе, работают по принципу восьмерки. Скручивания бедра вокруг своей оси создают в танце достаточно амплитудные движения всего тела, в тазобедренном суставе, где, в свою очередь, участвует верхняя часть тела, лопатки, передача веса тела с одной ноги на другую. Это очень координированное и физически сложное движение, особенно, в ускоренном музыкальном темпе, что требует достаточной пластики тела и гибкости суставов. Но при исполнении часто можно увидеть, какую ошибку допускают спортсмены допускают ошибку, оседая на опорной ноге, и это дает излишний лордоз (изгиб) в поясничном отделе. Увлекаясь внешними факторами, желая дать больше амплитуды движения, спортсмены забывают при этом о правильной работе мышц и суставов. Если возьмем специфичную «браш» позицию, это статичная и неподвижная поза, но все шаги проходят через это положение, еще его называют нейтральным положением. При исполнении данной позы мы часто видим неправильную работу поясничного отдела. То есть танцор растягивает противоположную сторону опорной ноги, сторону опорной ноги выводит вперед, чтобы сохранить квадрат, и отводит бедро в сагиттальной оси, происходит небольшая ротация, и, самая главная проблема, – оседание на опорное бедро. Хотя тазобедренный сустав и является самым крупным сочленением в опорно-двигательной системе человека, на который приходится нагрузка, в несколько раз превышающая вес тела, но факторами, способствующими появлению болей в тазобедренном суставе, могут стать чрезмерные нагрузки, обусловленные занятиями спортом и тяжелым физическим трудом. Что, также в свою очередь, может привести к различным патологиям в позвоночнике, травмам коленного и голеностопного суставов. Тазобедренная область располагается в середине тела, поэтому возникающие здесь проблемы скажутся и на других частях тела. Важно предотвратить эти проблемы или уменьшить их воздействие на организм, уделяя особое внимание повышению подвижности суставов. Таким образом, если добавить определенный комплекс упражнений на растяжку до и после физической нагрузки, то можно избежать ряда физических проблем.

Контроль качества действий, выполняемых исполнителем, должен помогать и способствовать грамотному, комфортному

движению с рациональным использованием физических сил и энергии, которые со временем трансформируются в определенный результат. Именно этот основополагающий принцип биомеханики необходим во всех методах обучения исполнительскому мастерству в спортивно-бальной хореографии, поскольку мы имеем дело с «живым организмом», телом танцора. Качественное исполнение танцевальных элементов и их автоматизация приведет к преобразованию этих элементов в более сложные, что и составляет основу прогресса, развития и конкуренции в танцевальном спорте. Нужно понимать, что технический уровень танцора напрямую связан с его уровнем физической подготовленности. Именно методы биомеханики помогают усилить физическую готовность мышц к сложно координационным действиям, через разбор танцевальных фигур, анализ и совершенствование каждого действия, технического элемента. Понимание, того какие мышцы необходимо задействовать, позволит совершать более эффективные движения, так как наше тело представляет собой поразительное сочетание энергии и информации.

Списки использованных источников:

1. Нейматов Э.М. Прикладная биомеханика в спортивной медицине и остеопатии/ Э.М. Нейматов, С.Л. Сабинин. – Москва: Медицинское информационное агентство, 2016. – 448 с.: ил.
2. Хаас Ж.Г. Анатомия танца / Ж.Г. Хаас; пер. с англ. В.М. Боженков. – Минск: Попурри, 2019.
3. Томкевич М.С. Основы анатомии, физиологии, биомеханики и медицины с элементами возрастной физиологии. Учебное пособие для студентов балетмейстерских факультетов театральных вузов. – М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. – 104 с.

Даниярбеков Нұрәлем Қайратұлы – студент 3 курса, ОП В028-Хореография, 6В02104- Педагогика спортивного бального танца, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

Научный руководитель: **Агзамова Диана Олеговна** – старший преподаватель кафедры педагогики, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

У ИСТОКОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УЗБЕКИСТАНЕ

Аннотация

В данной статье рассматриваются исторические условия зарождения и становления хореографического образования в Узбекистане. Автор акцентирует внимание на синтезе классической хореографии и узбекского национального танца в организации учебного процесса в Балетной школе, созданной в Ташкенте. Освещается творческая и педагогическая деятельность мастеров русского балета, сыгравших значительную роль в формировании балетного искусства в Узбекистане.

Ключевые слова: традиция, студия, концерт, ансамбль, этнография, преемственность, жанр, педагог, балетмейстер.

В 2023 году исполняется 90 лет со дня основания в Ташкенте Балетной школы – первого в Узбекистане хореографического учебного заведения, положившего начало формированию национального балетного искусства и узбекского сценического танца.

Истоки хореографического образования в Узбекистане восходят ещё к середине 1920 годов. Известно, что в 1926 году один из основоположников концертного дела в нашей республике Мухиддин Кари-Якубов (1896 - 1957) создал Передвижной государственный концертно-этнографический ансамбль, сыгравший значительную роль в развитии национального танцевального искусства. Идея создания ансамбля возникла у М.Кари-Якубова в период его обучения в Техникуме театрального искусства в Москве в 1922 – 1924 годах, где он имел возможность увидеть выступления выдающихся мастеров русского сценического искусства – драматических актёров, оперных солистов, артистов балета, эстрадных артистов. После создания концертно-этнографическом ансамбля, в состав которого вошли ведущие узбекские исполнители, при нём была организована первая танцевальная студия, где проводились «занятия по хореографии с использованием облегченных элементов тренажа европейского классического танца» [1, с.31].

Из истории узбекского театрального искусства известно, что в результате реорганизации деятельности государственных театрально-зрелищных предприятий в 1929 году образуются два новых театра. На базе Русской Государственной оперы, основанной еще в 1918 году, создается Театр оперы и балета, а на базе Передвижного государственного концертно-этнографического ансамбля, созданного известным деятелем узбекского сценического искусства Мухиддином Кари-Якубовым в 1926 году, образуется Узбекский государственный музыкальный театр. Создание новых театров поставило на повестку дня вопрос о необходимости подготовки профессиональных артистических кадров во всех сферах сценического творчества, в том числе и в хореографическом искусстве. Плодотворная художественно-производственная и творческо-постановочная деятельность театров могла быть обеспечена при своевременной подготовке молодых исполнителей, «благодаря которым репертуар театра обновлялся бы новыми сценическими произведениями» [4, т.1, с.91].

В 1929 году Тамара Ханум, уже известная в то время исполнительница музыкально-танцевального фольклорного жанра «лапар», вместе с Усто Олим Камиловым, исполнителем на ударном музыкальном инструменте дойра, организует при музыкальном театре балетную студию. Основываясь на опыте поколений народных танцоров и используя достижения русской школы классического танца, они напряженно работают над разработкой системы обучения узбекскому народному танцу. Они отбирают танцевальные ритмы и систематизируют порядок их прохождения, то есть составляют урок узбекского танца «Дойра дарс».

Заслуживает внимание тот факт, что в студии уделялось большое внимание профессиональному хореографическому образованию. К примеру, предмет «Классический танец» был введен в учебную программу как обязательная дисциплина.

Преподавателями классического танца в студии были московский педагог и балетмейстер К.А. Бек, артисты балета, работавшие в Русской Государственной опере - В.Губская, Н.Егоров, Е.К.Обухова, в прошлом артистка петербургского Мариинского театра.

В 1933 году балетная студия преобразуется в Балетную школу под руководством Тамары Ханум и становится учебным заведением. Необходимо особо подчеркнуть, что Балетная

школа стала первым хореографическим учебным заведением не только в Узбекистане, но и во всей Центральной Азии. В этот сложный, переломный для узбекского искусства «исторический период огромную роль в организации и становлении балетного театра и хореографического образования в республике сыграла прославленная создательница и исполнительница узбекского сценического танца Тамара Ханум». [2, с.119].

Под руководством Тамары Ханум учебная программа Балетной школы была разработана по образцам ведущих хореографических учебных заведений России. Немалая заслуга в этом принадлежит мастерам русского балетного искусства, приложившим весь свой творческий опыт, знания и навыки в процесс формирования совершенно нового для узбекской хореографии направления – классического танца. В первом выпуске были такие известные мастера балета, как Галия Измайлова М. Шерова, Т. Литвинова.

В процесс становления и развития хореографического образования в Узбекистане значительный вклад внесла известная балерина, педагог и балетмейстер Обухова Евгения Константиновна (1874 - 1948). Её имя упоминается во всех книгах по истории балетного искусства Узбекистана.

После окончания Петербургского театрального училища Е.К. Обухова в течении восемнадцати лет (с 1892 по 1910 год) танцевала на сцене Императорского Мариинского Театра в тот период, когда здесь ставил спектакли Мариус Петипа. Евгения Константиновна не входила в число легендарных балерин Мариинки, но она успешно танцевала с ними на одной сцене. У неё было своё место в труппе, свои партии и своя индивидуальность. К сожалению, воспоминаний о ее творчестве осталось крайне мало. Известно, что она исполняла самый разнообразный репертуар. В ее послужном списке и характерные роли, например, центральная партия во II рапсодии Ф. Листа (хореография Л. Иванова) или танец Испанских вин в дивертисменте балета М. Фокина на муз. А. Рубинштейна «Виноградная лоза» (1906 год), среди исполняемых ею партий были Гамзатти («Баядерка»), Жена хана («Конёк-Горбунок») и др.

В 1917 – 1924 годах Е.К.Обухова преподавала классический танец в Петроградской школе русского балета под руководством А.Л. Волынского, затем в Петербургской художественной студии хореографического искусства. К слову сказать, эту студию в 1926 году закончила ташкентская балерина Нина Довгелли.

Требовательная, внимательная к своим ученицам, Е.К. Обухова не только своими уроками, но и своим трепетным отношением к профессии артиста балета передавала им свой творческий опыт.

В начале 1930-х годов волею судьбы Е.К. Обухова переезжает в Ташкент, где продолжает педагогическую деятельность. «В период с 1935 по 1941 год она преподаёт классический танец в балетной школе, а в период с 1944 по 1948 год в балетной студии Театра оперы и балета имени Алишера Навои» [4, т.1, 124].

Среди учеников Евгении Константиновны Обуховой, овладевших под её руководством искусством классического танца, были такие прославленные мастера балетного искусства Узбекистана, как Галия Измайлова, Мукаррам Тургунбаева, Халима Камилова, Гульнара Маваева, Раджаб Тангуриев, Клара Юсупова, которые всегда с благодарностью вспоминали свою наставницу.

В формирование балетной школы Узбекистана большой вклад внесла артистка балета, балетмейстер и педагог, воспитанница Московской балетной школы под руководством Л.Р.Нелидовой Вера Николаевна Губская (1906 - 1953), удостоенная в 1944 году почетного звания Народной артистки Узбекистана.

С 1930 года она была примой-балериной Театра оперы и балета имени Свердлова, Темпераментом, эмоциональностью, обаянием отличалось её исполнение партий: Тао Хоа, Китри («Дон Кихот»), Заремы. В.Н.Губская работала главным балетмейстером Театра имени Мукуми (1941 – 1943 и 1947 – 1948), Янгиюльского театра (впоследствии Театра Ташсовета; 1943 — 46). В 1948 поступила в ГИТИС на балетмейстерское отделение и окончила его в 1953 году. В.Н. Губская осуществила в Театре оперы и балета им. Навои постановку таких балетных спектаклей, как «Аистёнок» Клебанова (1940), «Спящая красавица» Чайковского (1953); «Берег счастья» Спадавекиа (1953).

В эти же годы она преподавала классический танец в Балетной школе под руководством Тамары Ханум, передавала свой богатый опыт будущим артистам балета, продолжая тем самым традиции преемственности в хореографическом искусстве. Таким образом, ташкентский период творческой деятельности мастеров русской балетной школы Е.К. Обуховой и В.Н. Губской способствовал тому, что благодаря им первое поколение узбекских профессиональных мастеров танца имело возможность впитать в себя лучшие традиции классической

хореографии на примере русской балетной школы. Появление Балетной школы в Узбекистане создало условия для формирования национального балетного искусства, основанного на синтезе выразительных средств классической хореографии и традиций узбекского танцевального искусства.

Именно к 1930-м годам относится опыт постановки первых национальных балетных спектаклей, в создании которых наряду с мастерами русского балета приняли участие и ведущие деятели узбекского национального танца. Формирование в Узбекистане такого сложного театрально-танцевального жанра как балет опиралось на богатый источник народного искусства, на его уникальное национальное своеобразие. Между классическим балетным танцем и веками отшлифованным танцевальным народным искусством протянулись крепкие нити хореографических связей.

В 1933 в Узбекском музыкально-драматическом театре был поставлен первый национальный балет-пантомима «Пахта» Н.Рославца (балетмейстеры К.А.Бек и Уста. Олим Камиров). Это был первый опыт создания многоактного спектакля средствами узбекской народной хореографии, в котором использовались и элементы классического танца.

Следующими в поиске путей становления явились балеты «Шахида» Ф. Таля (1939 г., балетмейстеры А. Томский, Усто Олим Камиров, Мукаррама Тургунбаева) и «Гуляндом» Е. Брусиловского (1940 г., балетмейстеры И. Арбатов, Усто Олим Камиров, Тамара Ханум). Их постановка была осуществлена уже после создания Государственного Академического Большого театра имени Алишера Навои.

Создавая балеты на национальные темы, балетмейстеры добивались новых форм синтеза классического и узбекского традиционного классического и современного народного танца. Утверждается формула создания национального балета, где «европейский классический танец романтического балета становится основным средством выражения, обогащаясь за счет внесения в него национальных танцев» [3, с. 34]. В этом творческом методе поставлены почти все последующие балеты Узбекистана на темы из узбекской литературы, народных легенд, сказаний и притч.

Таким образом, Балетная школа под руководством Тамары Ханум вошла в историю балетного искусства и хореографического образования Узбекистана как первое профессиональное учебное заведение. Её плодотворная

творческая деятельность послужила основой для создания в 1947 году Узбекского хореографического училища.

Список использованных источников:

1. Авдеева Л.А. Мухиддин Кари-Якубов. – Ташкент: Изд-во им. Г.Гуляма, 1992. – 214 с.
2. Кадыров М.Х. Труды по истории зрелищных искусств Узбекистана. В 3-х томах. – Ташкент: Санъат, 2013. Т.1 – 188 с.
3. Авдеева Л.А. Из истории узбекской национальной хореографии. - Ташкент: Санъат, 2001. – 282 с.
4. Авдеева Л.А. Балет Узбекистана. – Ташкент: Изд-во им. Г.Гуляма, 1973. – 126 с.

Ешимбетова Айдын Ибадуллаевна – и.о. доцента кафедры «Хореография» Государственной академии хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.

¹Женсикбаева А.С., ²Мурзабаева Г.И.,
³Юлдашева Ж.Б., ⁴Шағырова А.Қ.

БОЛАШАҚ ПЕДАГОГ-ХОРЕОГРАФТАРДЫҢ КӘСІБИ ҚҰЗІРЕТТІЛІКТЕРІН ҚАЛЫПТАСТЫРУДА ЦИФРЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ПАЙДАЛАНУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аннотация

Бұл мақалада болашақ педагог-хореографтардың кәсіби құзіреттіліктерін қалыптастыруда цифрлық технологияларды пайдаланудың өзекті мәселелері қозғалады. Цифрлық технологияларды хореографиялық білім беруде пайдалану ерекшеліктері сипатталады. Сонымен қатар цифрландыру дәуірінде болашақ маманның кәсіби даярлығын жетілдіру жолдары қарастырылады.

Түйінді сөздер: білім беру, цифрлық технологиялар, кәсіби құзіреттіліктер, хореография, бағдарламалар.

Білім беру саласын цифрландыру бүгінгі таңда өзекті мәселелердің бірі болып табылады. Себебі, цифрлық технологиялар қоғамның барлық саласына еніп, күнделікті тұрмыстың ажырамас бөлігіне айналып отыр десек те болады.

Білім беру тұлғаның дамуында, оның кәсіби қалыптасуының алғашқы баспалдақтарының бірі болып табылады. Тарих тереңіне зер салсақ, сонау Грекия елінде пайда болған педагогика ғылымы дамып ғылыми-техникалық прогреске жетті. Ал өз кезегінде ғылыми-техникалық прогресс одан әрі өркендей отырып білім мен тәрбие берудің әдістері, құралдары мен формаларын түрлендіре түсті. Соның бірі – білім беру саласында цифрлық технологияларды пайдалану. Оқыту мен тәрбиелеуді цифрландыру процесі білім, білік пен кәсіби құзіреттіліктерді қалыптастыруға жауап беретін тетіктері бірі екендігі анық.

Цифрландыру дегеніміз – қоғамның халыққа қызмет көрсту, экономика, білім беру, мәдениет және т.с.с. түрлі салаларына цифрлық технологияларды енгізу және тарату болып табылады [1, 131 б.]. Оған ықпал ететін мемлекеттің цифрлық технологияларды дамыту жөніндегі қабылдаған нормативтік-құқықтық актілері мен бағдарламалары. Мысалы, оған «Цифрлық Қазақстан»

бағдарламасы, енгізуді жоспарлап отырған TechOrda, GovTech платформалары, Цифрлық шешімдер орталығы және т.б. жатқызуға Ал білім беру процесін цифрландыру – оқытудың электрондық жүйесіне көшу процесі болып табылады.

Біздің мақаламызда қозғалатын мәселе білім беру процесін цифрландыру міндеттерінің бірі – цифрлық технологиялар саласында студенттер мен педагогтардың дағдылары мен икемділіктерін қалыптастыру және жетілдіру. Болашақ маманның кәсіби құзіреттіліктерін қалыптастыруда жоғарыда аталған сапалардың маңызы зор. Осы орайда құзіреттілік дегеніміз не? деген сұраққа тоқтала кетсек. Ғылыми әдебиеттерде «құзіреттілік» терминіне берілген анықтамалардың көптігіне қарамастан белгілі бір саладағы тұлғаның білімі, білігі мен дағдыларына негізделген сапаларының жиынтығы деген ортақ пікірге келіп саяды. Ресейлік зерттеуші А.В.Хуторский «құзіреттілік» ұғымын кеңінен қарастырады. Оның көзқарасынша бұл нақты қызмет ету саласымен байланысты тұлғалық сапалардың жиынтығы болып табылады [2, 10 б.]. Ал Г.А.Попуткованың еңбегінде «дәстүрлі білім алған түлектердің кәсіби деңгейі жұмыс берушілердің қажеттіліктерін толық қанағаттандырмайды. Аталған мәселе білім беру бағдарламаларының жиі қоғамның қарқынды технологиялық дамуынан қалыс алып отыратындығында» деген пікір айтылады [3, 122 б.]. Біз аталған көзқараспен келісеміз. Барлық мамандықтар бойынша заманауи білім беру жүйесінде және білім берудің барлық деңгейлерін даярлау бағыттарындағы процесс жоғары білімнің мемлекеттік стандартында және білім беру бағдарламасында қарастырылған құзыреттердің толық тізімін қалыптастыруға бағытталған [4, 28 б.]. Білім беру процесінің мақсаты сапалы сипаттамаға ие маман дайындау, яғни белгілі бір кәсіби салада «құзыреттілік» қалыптастыру. Осы мәліметтерді түйіндесек кәсіби құзіретті маман өзге де кәсби сапалармен қатар инновациялық техника мен технологияны жеткілікті меңгерген болу да қажет деген қорытындыға келеміз.

Енді хореографиялық білім беруде цифрлық технологияларды қолдану қандай мәселелерді қамтиды? Біз маман даярлауда осыған жеткілікті түрде назар аударып жатырмыз ба? деген ойға зер салсақ. Ерекше атап өтуіміз керек, цифрлық білім беру технологияларын пайдалану дәстүрлі оқыту әдістері мен құралдарынан бас тарту деген емес. Біздің ойымызша, қандай да бір заманауи оқыту әдістері дәстүрлі

әдістерге негізделген және дәстүрлі дидактиканың ресурстарын пайдаланады. Сонымен қатар би қойылымдарын үйрету, концерттік, репетициялық іс-әрекет шынайы, би залындағы «субъект-субъект» жүйесінде жүзеге асырылатындығы мен адами факторды цифрлық технологиялар алмастыра алмайтынын білеміз. Мысалы, цифрлық технологияларды пайдалану әдеттегі оқулықтардың орнына электрондық ресурстар мен техникаларды қолдануды көздейді. Осы тұста да айтар ойымыз, білім алушыны оқулықпен жұмыс жүргізуге дағдыландырудан алыс кетпеуіміз қажет. Оқулық әрқашанда білім оқу тәртібіне баулитын құрал болып қала бермек. Сонымен қатар бүгінгі таңда мерзімдік басылымдардың барлығы, архивтік материалдар мен оқулықтардың электрондық нұсқалары қолжетімді емес. Сөз болып отырған мәселе даму үстіндегі технологиялар болғандықтан, би қойылымдарын цифрлық технологиялар арқылы үйрету толық зерттелмеген.

Әрине, цифрландыру білім беру процесіне өгерістер әкеледі. Білім беруді цифрландыру онлайн оқытуды, материалдық базаны дамыту, цифрлық бағдарламаларды енгізу және т.с.с. деп түсінеміз. Мұнда электрондық оқулықтар, үй жағдайында, онлайн білім алу, сияқты формалар пайдаланылады. Цифрлық технологиялар студенттердің ұтқырлығын арттырады, аудиторияда алған білімдерін толықтырады. Бұл тек студенттердің ғана емес, педагогтардан да білім берудің жаңа жүйесін игеруді талап етеді. Сонда болашақ педагог-хореографтар жоғарыда аталған өзгерістерге дайын болуы қажет деп санаймыз.

Цифрлық технологияларды қолдану оқытудың динамикасын өзгертеді. Бүгінгі студенттерге ақпараттардың, контенттің және білім беру ресурстарының қолжетімділігі жоғары. Олар ешқандай географиялық, саяси шектеусіз мамандығы бойынша білім алатын өзге студенттермен мобильді қосымша, онлайн-форумдар арқылы пікір алыса алады. Жаңа цифрлық дәуір студенттер мен педагогтарға зерттеу мен тәжірибе жасаудың, әлемдік мәдениеттің мұралары мен жаңалықтарымен танысудың кең мүмкіндіктерін ашты. Мұндай инновациялар шығармашылыққа шабыттандырады деп айта аламыз. Компьютерлік технологиялар бұл тек ақпарат іздеп, онлайн режимде сабаққа қатысу ғана емес. Мұны қазіргі студенттер белсенді қолданып та жүр.

Цифрлық технологияларды пайланудың бұл бір жағы десек, екінші тұсы цифрлық технологияларды пайдалана отырып

студенттерді оқу-тәрбие материалдарын сауатты жоспарлауға үйрету, оқу-әдістемелік (электрондық) оқулықтар әзірлеу, қажетті ақпаратты іріктей алу мен шығармашылық қызметке пайдалану және т.с.с. болып табылады.

«Хореография» мамандығы «Педагог-хореограф» біліктілігін беретіндіктен мұның кәсіби құзіреттіліктерді қалыптастыруда маңызды рөл атқаратынын жоғаырада атап өттік. Әрине, цифрлық технологияларды пайдалана отырып оқу-тәрбие процесін ұйымдастыруды практика барысында да үйреніп, жетілдіреді. Бірақ белгілі бір алдын-ала дайындығының болуына хореограф-педагог маманды даярлау шеңберіндегі «Ақпараттық-коммуникациялық технологиялар» пәнін (5 кредит көлемінде) меңгеру жеткілікті ме? Аталған пәнде кәсіби даярлықтың барлық мамандықтарға ортақ оқыту әдістері, формалары мен құралдары пайдаланылады. Сонымен қатар пәннің мазмұнында болашақ кәсіби іс-әрекетінде цифрлық технологияларды пайдалану бойынша жалпы базалық икемділіктерді пайдаланушы деңгейінде қалыптастыру қажеттілігі көзделген. «Ақпараттық-коммуникациялық технологиялар» пәнінің мақсаты педагог-хореографтың іс-әрекетінде цифрлық құралдармен жұмыс жасауға бағытталмаған. Осы орайда таңдау курстары шеңберінде «Хореографиядағы цифрлық технологиялар», «Хореографиялық білім берудегі ақпараттық жүйелер» тәрізді арнайы пәндерді енгізуді ұсынамыз. Цифрлық оқытуды жүзеге асыратын педагогтарға да тұрақты түрде біліктілікті арттыру курстарды, шеберлік сыныптары қажет болады. Әрине бұл заманауи техниканы қажет етеді. Егер мамандықта жабдықталған жаңа цифрлық шығармашылық лаборатория немесе шығармашылық цифрлық орталық ұйымдастырылса бұл сапалы жоғары хореографиялық білім беруге деген үлкен қадамдардың бірі болар еді. Мұнда студенттер мен оқытушылар практикалық жұмыстармен қатар маңызды зерттеулер де жүргізуге дағдыланар еді. Біздің ойымызша би залдарында мультимедиялық экрандар орналастырылса артық болмайды. Бұл хореографиялық пәндердерде жиі қолданатын дәстүрлі демонстрация (көрсету) оқыту әдісін түрлендіру мүмкіндігі деп айта аламыз. Цифрлық бағдарламалар мен интерактивті медияны пайдалана отырып педагогтар да оқу-әдістемелік құралдарды жасаудың жаңа форматына көше алады. Сонымен қатар білім беруді өнерді алға жылжытатын заманауи тақырыптық материалдармен қамтамасыз етеді.

Хореографияның түрлі жанрлары бірнеше жыл өздерінің шығармашылық процесінде интерактивті технологияларды пайдаланып келеді. Дегенмен биді жаңа технологияларды пайдалана отырып оқыту процесі жетілдірілмеген және адамның хореографиялық шығарманы үйренуде компьютермен өзараәрекеттесу әдістеріне байланысты өзекті мәселелері бар. Бүгінде цифрлық технологиялар өте жылдам дамуда. Студенттер мен педагогтар үнемі жаңа тенденциялар мен технологиялар жайлы хабардар болып отыруы қажет.

Цифрлық репертуар, цифрлық технологияларды пайдалана отырып қимылдарды биомеханика заңдылықтарына сәйкес үйрету, білім алушыларды бағдарламалауға үйрету және т.с.с. болашақтың еншісінде. Хореография саласында цифрлық құралдарды пайдалану бойынша оқу-әдістемелік құралдар да аз. Бірақ біз алғашқы қадамдарымызды бүгінгі күні жасайтын болсақ, онда тәжірибе жинақтау арқылы хореография педагогикасы саласында жаңа бағыттың қалыптасуына ықпал жасайтын болар едік. Әрине хореографтарды арнайы технологиялармен оқыту оқу бағдарламаларымен интеграциялауды және білікті мамандарды талап етеді. Осы орайда Отандық зерттеуші С.К.Идрышеваның еңбегінде технология мамандарының жетіспеушілігі, цифрлық дағдыларды дамыту тұрғысынан барлық деңгейдегі білім беру мазмұнын қайта қарастыру мәселесі көтерілген айтып өткен жөн [5, 4 б.].

Мұндай жаңашылдықтың артықшылықтарымен қатар, кемшіліктері бар. Оған физиологиялық және психологиялық, педагогикалық аспектілерде теріс әсерлері бар екендігін түсінеміз. Тереңірек тоқталса, біріншіден, студенттердің оқу, қосымша оқу процесі жұмыс күнінің бірнеше сағатын алады. Сонда цифрлық білім беруде пайдаланатын гаджет, планшет және т.б. техникалар студенттердің физикалық жай-күйіне зиянын тигізуі мүмкін. Екіншіден, психологиялық тұрғыдан шынайы режимдегі қарым-қатынастан гөрі, техниканың көмегіне жүгіну басым болады. Мұнда студент тұлғасының әлеуметтенуі мен жоғары оқу орнына бейімделуіне теріс ықпал етеді. Ал хореография өнері оқу мен концерттік практиканы біріктіретіндіктен студент тұлғасының әлеуметтенуінің тиімді ортасы екендігі күмәнсіз. Үшіншіден, педагогикалық тұрғыдан цифрлық технологиялар ақыл-ой іс-әрекетінің кейбір компоненттерінің жүзеге асуын тежейді. Мысал, оқу мен жазу іс-әрекеті азаяды, ойын тұжырымдай алу төмендейді. Сондықтан жоғарыда атап өткеніміздей дәстүрлі оқыту элементтерін үнемі

қатар алып жүруіміз қажет. Хореография шығармашылық мамандық. Кеңестік кезеңнен бастау алған, кеңестік уақыттан тәуелсіздік жылдарындағы балетмейстерлер би қойылымдарын жүзеге асыруда халықтың шынайы өмірін көзімен көріп, ұлттық фольклор мен дәстүрлерді ел аралап жинақтаған, мысалы, белгілі бір мамандыққа арналған композиция болса, еңбек жағдайымен танысып балетмейстерлік шешімдер қабылдағанын білеміз. Егер цифрлық техникаға ғана сүйенсе, студенттер өз бетімен ізденіс жұмыстарын жүргізіп, шығармашылықты түрлендіріп қолдана алады ма деген ой туындайды. Білім алушы техникалық құралдарды пайдаланып дайын ақпаратты алуға дағдылануы мүмкін. Ал бұл оның ізденушілік қабілеттерін төмендетеді.

Ойымызды қорытындыласақ, жоғары білім беруге цифрлық технологиялардың ықпалы жылдан жылға өсуде. Цифрлық технологиялар білім алушыға еш шектеусіз оқытушының жетекшілігімен, өз бетімен білім алуға, педагогтарға сапалы білім бере отырып бәсекеге қабілетті мамандар даярлауға және т.с.с. мүмкіндік береді. Тек жаңашылдықтарды мамандықтың спецификасына сай қолданса болашақ маманның кәсіби құзіреттіліктерін қалыптастыруға оң ықпал етеді деген пікір айтамыз. Цифрлық технологиялар еңбек нарығында сұранысқа ие маман даярлаудың негізгі жолы емес, дегенмен жаңа платформаларды, цифрландыру саласындағы жаңа әдістемелерді шығармашылық түрде пайдалану жоғары хореографиялық білім беруді жетілдіре түсетіні анық. Нәтижесінде болашақ шығармашыл, жаңашыл, қоғамда бәсекеге қабілетті және кәсіби құзіреттіліктері жоғары мамандар тәрбиелеп шығарады деп тұжырымдаймыз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Молчанова Е.В. О плюсах и минусах цифрового образования // Наука в образовании. – 2019. – №64-4. – С.133-135.
2. Хуторский А.В. Модель компетентностного образования // Высшее образование сегодня. – 2017. – №12. – С.9-16.
3. Попуткова Г.А. Инновационные условия сетевой реализации практики бакалавров в Мининском университете. – 2015. – №2. – С.120-124.
4. Мынбаева А.К. Основы педагогика высшей школы. Учебное пособие. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 144 с.
5. Идрышева С.К. О Цифровом кодексе Казахстана // Право и государство. – 2022. – №3 (96). – С. 72-87.

Женсикбаева Айсулу Сериковна – оқытушы, Қорқыт Ата атындағы Қызылорда университеті, Қызылорда, Қазақстан.

Мурзабаева Гультану Илюбаевна – академиялық доцент, Қорқыт Ата атындағы Қызылорда университеті, Қызылорда, Қазақстан.

Юлдашева Жибек Байузаковна – оқытушы, Қорқыт Ата атындағы Қызылорда университеті, Қызылорда, Қазақстан.

Шағырова Айгерім Қабдешқызы – оқытушы, Қорқыт Ата атындағы Қызылорда университеті, Қызылорда, Қазақстан.

ЗНАЧЕНИЕ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ В ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА

Аннотация

В статье определяется значение психолого-педагогических знаний в деятельности хореографа. Обосновывается необходимость формирования и развития у студентов мотивации в изучении предметов, являющихся непрофильными для их направления подготовки.

Ключевые слова: хореография, профессиональная компетентность, педагогика, психология, возрастная психология, личность, педагогическое общение, воспитание, компетентностный подход.

Преподавателями высших образовательных учреждений все чаще поднимается вопрос о роли, содержании, объеме, порой и целесообразности преподавания того или иного предмета общеобразовательного цикла при подготовке специалистов узкой направленности (Монако Т.П., Симонова Т.А., Колесник Н.Е., Белогуров А.Ю.) [1; 2].

Сегодня образование требует компетентностного подхода: студенты приходят в вуз, чтобы получить выбранную специальность и все предметы интересуют их с точки зрения пользы в формировании их профессиональной компетентности. Так, к примеру, из перечня предметов образовательной программы Государственной академии хореографии Узбекистана (далее – ГАХУз) исчезли такие предметы как высшая математика, менеджмент и маркетинг, правоведение, анатомия. Необходимость же психолого-педагогических знаний студентами гуманитарных, творческих вузов не оспаривается, а напротив, осознается все яснее. В особенности эти знания чрезвычайно важны для специальностей, включающих педагогический компонент, так как профессиональная деятельность любых педагогов, в том числе обучающихся творческим профессиям, предполагает непосредственное коммуницирование руководителя художественного коллектива с его членами, что неизбежно требует конкретных,

обусловленных спецификой специальности, психологических знаний. Педагог, режиссер, балетмейстер-постановщик, репетитор, для получения желаемого результата деятельности коллектива должны уметь ладить с людьми, убеждать, договариваться, заинтересовывать, мотивировать, влиять на эмоционально-волевую сферу людей, заряжать их творческой энергией. Чтобы увлечь своей идеей, заставить поверить в себя, вести коллектив к поставленной цели, руководитель наряду с профессиональными компетенциями должен обладать качествами и компетенциями лидера: знать основы психологии творчества, психологии коллективной деятельности, конфликтологии и пр.

В еще большей степени это относится к специалисту, осуществляющему художественно-творческую деятельность в детском и подростковом образовательном или творческом коллективе. Здесь руководитель, выполняя параллельно несколько функций – воспитательную, образовательную, творческую, является одновременно и режиссером-постановщиком, и педагогом, и воспитателем.

Сегодня родители стремятся начать развивать своего ребенка как можно раньше, уже в три года приводя его в детский художественный коллектив. В процессе обучения, то есть художественно-педагогического общения, педагог взаимодействует с личностью ребенка. Знание возрастной психологии, закономерности развития детской психики, восприятия, мышления поможет руководителю установить необходимую коммуникацию с детьми, понять причины отдельных поступков, девиантного поведения воспитанников. В коллектив приходят дети с разным воспитанием, темпераментом, талантом. Одному нравится, когда его гладят по голове, другой не позволяет до себя дотрагиваться. Кто-то пытается постоянно быть в центре внимания ценой даже нарушения дисциплины, другой, напротив, не идет на контакт, избегает всеобщего внимания. Гиперактивных детей отдают в кружки, чтобы направить неумемную энергию в полезное русло, заторможенных, приводят, чтобы «разбудить» с помощью активной двигательной деятельности. Стеснительных надо раскрепостить, одаренных творчески развить. Все эти задачи руководитель коллектива должен решать в процессе художественно-творческой и учебно-воспитательной деятельности. При этом только обучение на основе индивидуального, личностно-ориентированного подхода к

каждому ребенку позволит установить полноценное коммуникативное взаимодействие, основанное на доверительных отношениях. К каждому участнику коллектива независимо от возраста педагог должен относиться как к личности, учитывать все ее качества и свойства: характер, темперамент, предпочтения. Ни в коем случае нельзя пренебрегать интересами ребенка, игнорировать его самочувствие и настроение, нарушать комфортную для него дистанцию. Педагогу необходимо обладать культурой вербального общения, найти оптимальный тон и громкость голоса, манеру ведения урока.

Исправление, устранение ошибок является одним из методов обучения. Здесь большое значение имеет форма замечаний. Они должны делаться в корректной, тактичной форме. Непозволительно шутить и насмехаться, повышать голос, обижать или унижать личность ребенка. Маленький человек пришел учиться, он много не знает, не умеет, не понимает – и это нормально! Обязанность руководителя – обучить ребенка, грамотно направляя и подсказывая, тактично устраняя допускаемые ошибки.

Психология хореографии могла бы подсказать, с чего начать обучение, с помощью каких упражнений успокоить разбаловавшихся детей, какие упражнения и движения способны заинтересовать и активизировать затухающее внимание. Педагогические знания могут помочь правильно организовать урок, провести его динамично, увлекательно, информативно, поставить адекватные образовательные и художественно-творческие цели, грамотно составить программу творческого роста коллектива.

Руководитель-хореограф детского коллектива может столкнуться с множеством межличностных или внутригрупповых конфликтов, разнообразных нравственно-этических проблем, неадекватных требований и неоправданных претензий со стороны родителей, нездоровой конкуренцией, буллингом отдельных участников. От грамотных действий руководителя будет зависеть психологический климат в коллективе, порой и само существование коллектива.

Думается, что каждому студенту вуза на предметах психологии и педагогики было бы интересно и познавательно подумать о себе как будущем педагоге, определиться с целями в жизни и в профессии, задать вопросы: как развиваться самому, к чему стремиться, что в себе воспитать, от чего избавиться и т.п.

Психология поможет студенту понять, как научиться мыслить креативно, почему важно адекватно оценивать свои профессиональные способности и понять себя как личность. Студент должен познакомиться с такими понятиями, как учебная мотивация, уровень интеллекта, студенческий инфантилизм, самооценка, способность к самоорганизации, самообучению, самосовершенствованию, эмпатия, рефлексия. Думается, что студенту будет интересно получить представление о факторах, влияющих на групповые отношения, понять причины возникновения конфликтов в студенческой группе, узнать способы их разрешения.

Эти тонкости и законы психологии и педагогики будущие руководители и педагоги хореографии должны постигать в профильном вузе.

В реальности предмет «Психология и педагогика» преподается как научное знание о самой науке, ее истории, методологии и пр. без учета профессионально-творческой направленности предоставляемого вузом образования. Не нашлось места в образовательной программе предмета для таких важных разделов, как «Возрастная психология», «Конфликтология», «Профессиональная психология», «Психология творчества», «Психология хореографии», «Педагогика хореографии» т.п.

Современный студент понимает, что предоставляемые вузом знания в области педагогики и психологии имеют общенаучный характер и не связаны ни с реальной жизнью, ни с профессией. Отвлеченные, оторванные от жизни знания не будут востребованы и не могут создавать мотивации к познанию.

Между тем в самой дидактике высшей школы профессиональная направленность обучения рассматривается как ее принцип и предусматривает «построение обучения на основе установления связей между общенаучными и профилирующими дисциплинами» [3, с.29].

В контексте рассматриваемой проблемы интересным представляется опыт Казанского федерального университета (Российская Федерация) в преподавании хореографам предмета «Психология хореографического образования» [4], где целями освоения дисциплины являются:

- вооружение педагогов-хореографов специальными профессионально-ориентированными психологическими знаниями, открывающими психологическую сущность хореографии, природу сознания и самосознание человека;

- изучение закономерностей свойств и психологических механизмов восприятия движений и танцевальных композиций, особенностей восприятия хореографии разных видов и жанров;
- развитие профессионального и личностного творческого потенциала, рефлексии, самоактуализации одаренной личности, развития индивидуальности и способностей каждого человека в профессиональной хореографической деятельности;
- усвоение методов практической психологии для решения профессионально-педагогических и личностных проблем будущих хореографов-педагогов.

Студент постигает закономерности познавательных процессов психики человека и их проявление в хореографической деятельности, природу мотивации, художественно-эстетических потребностей личности и их развитие у учащихся, психологические особенности развития музыкально-двигательных способностей учащихся различных возрастных групп.

Содержание данной программы охватывает многие основные аспекты психолого-педагогической науки и в контексте хореографического образования и может служить примером современного компетентностного подхода к целям образования.

Повторяясь, скажем, что мотивирующим фактором к изучению студентом того или иного предмета становится понимание важности формируемых им знаний и компетенций в будущей предметной сфере деятельности. В целях повышения качества подготовки специалистов в области хореографического искусства имеет смысл пересмотреть подход к преподаванию психолого-педагогической науки в хореографическом вузе, сориентировав содержание учебной программы на профильную направленность вуза. Ведь образование может считаться целостным лишь в том случае, если полученные в процессе обучения знания применяются в реальной деятельности, а не остаются мертвым грузом.

Список использованных источников:

1. Монако Т.П., Белогуров А.Ю. Роль дисциплин общеобразовательного цикла в профессиональном становлении современных специалистов. – Вестник ЮУрГУ, – 2005. № 15. – С.160.
2. Симонова Т.А. Компетентностный подход как фактор модернизации общего образования. // Вестник. – 2017. – №1. – С.119.
3. Вохминцева Г.П., Филимонова А.П., Шевченко И.Н., Юрьева Т.А. Некоторые аспекты профессиональной направленности преподавания математики как дисциплины общеобразовательного цикла на факультетах социальных наук и экономическом. // Вестник АмГУ. – 2009. – №47. – С.29.
4. Блинова Ю.Л. Программа дисциплины «Психология хореографического образования». – Казань, Электронный университет, 2015. // <https://kpfu.ru/pdf/portal/oop/27475.pdf>

Комарова Ольга Константиновна – и.о. доцента, Государственная академия хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.

«ЛАЗГИ»: НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ХОРЕЗМСКИЙ ТАНЕЦ

Аннотация

В статье рассматриваются древние истоки хорезмского танца «Лазги» как объекта нематериального культурного наследия Узбекистана. Автор исследует исполнительские особенности, средства художественно-образной выразительности танца «Лазги» как яркого образца хорезмской танцевальной школы. Особое внимание уделено интересу к нему зарубежных балетмейстеров на примере реализации международного проектов «Лазги».

Ключевые слова: традиция, танец, образ, композиция, ансамбль, хореография, проект, синтез.

Одним из ярких творческих событий 2019 года в области узбекского национального танцевального искусства стало включение хорезмского танца «Лазги» в Репрезентативный список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО.

Решение было принято 12 декабря 2019 года в Боготе (Колумбия) в ходе 14-й сессии Межправительственного комитета по охране нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. На презентации данной номинации было обращено особое внимание на то, что Узбекистан как страна с богатой историей и бесценным культурным наследием может предложить еще многие уникальные элементы нематериального культурного наследия узбекского народа для Репрезентативного списка ЮНЕСКО. Данное решение означает, что ЮНЕСКО обязуется принять необходимые меры по сохранению, приумножению и популяризации хорезмского танца наряду с другими элементами узбекской нематериальной культуры, которые ранее были включены в Репрезентативный список — это «Шашмаком» и «Культурное пространство Байсунского района» (2008), «Катта ашула» (2009), «Аския» (2014), «Культуры и традиции плова» и «Навруз» (2016).

Танец «Лазги» является одним из древних и неповторимых образцов самобытной танцевальной культуры Хорезма. О его древнем происхождении свидетельствуют сохранившиеся до

наших дней произведения изобразительного искусства, письменные источники, образцы устного народного творчества. В этой связи интересны слова древнегреческого автора Геродота о живших в Хорезме племенах массагетов: «Живущие на берегу Аракса (Амударьи) массагеты вечером зажигают костер, пьянеют от запаха растений, танцуют возле огня пока он не потухнет» [2. с.187].

Изображения танцующих людей, рисунок движения которых напоминает «Лазги», можно найти в археологическом памятнике Топрак-кала – выдающимся памятником культуры Древнего Хорезма I—VI вв. н. э.

«Священный дворец» хорезмских шахиншахов Топрак-кала донес до нас сквозь многие века свидетельства развитого древнего танцевального искусства. Главным святилищем этого монументального сооружения является «Зал танцующих масок». На стенах зала – шестнадцать барельефных панно со скульптурами пляшущих женщин и мужчин в масках.

Выдающийся историк и археолог, академик С.П. Толстов в своём фундаментальном исследовании «По следам древнехорезмийской цивилизации», изданном в Москве в 1948 году, подробно описывает изображения в «Зале танцующих масок». На стенах этого когда-то, видимо, величественного помещения замерли навечно изображения замаскированных танцоров. Немалое число изображений танцоров и танцовщиц древнего и средневекового Хорезма не могут не восхищать уже потому, что «оставили последующим поколениям память о танце, об искусстве ярком, красочном и на редкость поэтическом, об искусстве, высокое развитие которого непременно предполагает общую высокую духовную культуру народа». [3, с.152].

«Лазги» – не просто танец, а определенная система телодвижений, из которых создаются танцы, различные по тематике и манере исполнения. Не случайно «Лазги» стал как бы символом танцевального искусства Хорезма. Для этого танца характерны движения на полусогнутых ногах, мелкие потрясывания плечами и руками со звенящими колокольчиками, закреплёнными на них. В начале танца звучит медленный запев. Танцовщица выходит в размеренном темпе, исполняет движения руками, украшенными зангами. И неожиданно замирает в статичной позе, приковывая к себе внимание зрителей. Затем на музыкальную фразу поза начинает как бы рассыпаться, и в конце «колена» звучит хорезмский

«ключ» (определенная комбинация движений), и танцовщица замирает в другой позе. С каждым новым звучанием музыкальной фразы темп танца убыстряется и каждый раз заканчивается танцевальным «ключом». Танец поражает огромным количеством инвариантных движений, кажется, что исполнительница на глазах у зрителей сочиняет свой хореографический образ.

Немалую роль в сохранении танца и его традиций сыграла сестра Тамары Ханум – Гавхар Рахимова. Она собирала старинные классические хорезмские песни, танцы, глубоко изучила самобытную культуру и искусство, а самое главное, познакомила с уникальным наследием узбекского народа зрителей во многих странах мира. В 1968 году Народная артистка Узбекистана Гавхар Рахимова создала ансамбль песни и танца «Лазги», которым руководила на протяжении многих лет. Этот ансамбль продолжает радовать своим искусством ценителей и почитателей узбекского танца во многих странах мира [1, с.76].

Необходимо отметить, что хорезмская школа танца так же, как и ферганская и бухарская школы, привлекают к себе внимание балетмейстеров и хореографов во многих странах мира. В ряде городов Европы, Азии и Америки успешно действуют школы и студии узбекского танца, где все желающие имеют возможность овладеть образцами самобытного узбекского танца, в том числе и хорезмского. В качестве примера можно привести плодотворное сотрудничество Государственной академии хореографии Узбекистана с балетмейстером из Торонто, профессором Йоркского университета Сашаром Зарифом, проявившим большой интерес к хорезмскому танцу.

Канадский балетмейстер азербайджанского происхождения Сашар Зариф является одним из ведущих мастеров современной хореографии. Более 25 лет он занимается изучением и сценическим воплощением народных танцев Центральной Азии, Кавказа, Ближнего Востока и Северной Америки. Он гастролировал, преподавал и руководил постановками танцевальных спектаклей и программ в более чем 40 странах мира. В Узбекистане Сашар Зариф работал над воплощением нового творческого проекта под названием «Lazgi – Transformation».

Для того, чтобы глубже познать самобытную школу традиционного хорезмского танца, постичь его приёмы художественно-образной выразительности, овладеть техникой и мастерством исполнения, балетмейстер часто приезжает в Хиву. Здесь он изучает репертуар местных профессиональных и фольклорно-

этнографических ансамблей, продолжающими древние традиции хорезмского танца, берет уроки у известного балетмейстера, Народной артистки Узбекистана Гавхар Матякубовой. Кроме того, начиная с 2011 года, Сашар Зариф участвует в Международном фестивале «Рақс сеҳри» («Волшебство танца»), который ежегодно проводится в Узбекистане.

На одной из пресс-конференций, состоявшейся в 2019 году накануне презентации проекта «Lazgi – Transformation», балетмейстер Сашар Зариф рассказал о своём методе постановочной работы над хореографической композицией. «Метод, который преподаю, я называю «moving in memories». Я мобилизую свои воспоминания, чтобы они не стали архаичными; все время пересматриваю, воплощаю их в движениях. Я создал этот артистический метод и верю, что представление должно быть на основе опыта. Я на сцене должен экспериментировать, и люди становятся свидетелями получения этого самого опыта. Это намного круче, нежели я буду стоять и что-то пытаться им рассказать» [4, с.3].

Наряду со студентами Государственной академии хореографии Узбекистана в проекте были задействованы молодые и взрослые носители самобытного национального искусства – исполнители на народных инструментах, вокалисты, танцоры, актёры, чьё творчество пропитано духом древнего «Лазги».

«Lazgi – Transformation» – это совершенно новый танцевальный проект в формате этно-модерн, выражающий концепцию современного театра танца. В рамках проекта проведены двухнедельные интенсивные мастер-классы и трехнедельная работа над постановкой современного пластически-визуального перформанса, в котором органически сочетаются музыка, танец, пантомима, слово, вокал, драматическое действие. Презентация проекта была успешно проведена в творческих вузах Ташкента, а также в Ургенче и Хиве и вызвала большой интерес у ценителей танцевального искусства.

Танец «Лазги» привлёк внимание и балетмейстера из Германии Рауля Раймондо Ребека, который в 2021 году под эгидой ЮНЕСКО поставил одноимённый балетный спектакль на сцене Государственного академического Большого театра имени Алишера Навои, ставший заметным событием в театральной жизни Ташкента. История «Лазги» окутана легендами и мифами, что делает этот танец магическим и загадочным. Именно эти особенности попытался сохранить в балете главный хореограф, выпускник балетной школы Берлинской национальной оперы Рауль Раймондо Ребек. Он имеет опыт работы со многими известными хореографами, танцевал в постановках Ролана Пети, Мориса Бежара, великого Рудольфа Нуреева. «Опыт и нестандартный взгляд на хореографию сделали Ребекка первым кандидатом на роль главного хореографа постановки» [5, с.4].

Балетмейстер, восхищённый древним жизнеутверждающим хорезмским танцем, не только полностью вписал его в драматургию спектакля под аккомпанемент «живого» ансамбля народных инструментов, профессионально исполнявшего мелодию и песню на узбекском языке, но почти в каждом хореографическом номере сохранил элементы этого выразительного народного танца. В балетном спектакле зрители могли увидеть только классический образец «Лазги» в исполнении солистки ансамбля народного танца Дильнозы Артыковой.

По словам Народной артистки Узбекистана Гавхар Матякубовой, в хорезмской танцевальной школе известно девять разновидностей танца «Лазги». Помимо классического образца, в постановке был использован комический «Лазги», который издавна исполнялся масхарабозами – народными комедиантами. Искусство хорезмских масхарабозов является одним из самобытных видов узбекского традиционного театра, в котором органично сочетались буффонада, гротеск, пародия, танец, пантомима.

Таким образом, реализация международных проектов «Лазги» свидетельствует не только об интересе зарубежных балетмейстеров к узбекскому танцу, но и о тех положительных изменениях, которые происходят в настоящее время в сфере сохранения и пропаганды национального культурного наследия, в приобщении будущих хореографов – педагогов, балетмейстеров – постановщиков и руководителей танцевальных коллективов к лучшим образцам узбекского хореографического искусства.

Список использованных источников:

1. Каримова Р. Хорезмский танец. – Ташкент: Изд-во им. Г.Гуляма, 1975. – 116 с.
2. Рахманов М.Р. Узбекский театр. – Ташкент: Изд-во им. Г.Гуляма, 1981. – 310 с.
3. Толстов С.П. По следам древнехорезмийской цивилизации. Москва: Академия, 1948. – 328 с.
4. Бабаев Б.Р. Интервью с Сашаром Зарифом. // Сайт Культура.уз. 30.08.2029.
5. Багдасарова Г. Магия танца. // Сайт Культура.уз. 06.09.2021.

Магдиева Алина Арпаевна – доцент, Государственная академия хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.

ОСОБЕННОСТИ ЭЛЕМЕНТОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В УЗБЕКСКОМ ТАНЦЕ

Аннотация

В статье говорится о четырех танцевальных стилях, о 4-х характерах исполнения. Такие средства выразительности, как: корпус, голова, плечи, подбородок, ноги и, конечно же, руки, украшают любой танец, будь это ферганский, хорезмский, бухарский или каракалпакский – все они содержат свой стиль, характер и манеру исполнения, начиная с музыки, костюма и танца.

Ключевые слова: музыка, движения, хореография, танец, пластика, исполнитель, лирика, темперамент, техника, гармония, искусство, чувства, характер, грация.

Танцевальное искусство народов Узбекистана было развито ещё с древних времён. На наскальных рисунках, найденных археологами, сохранились изображения танцующих фигур. Ещё в IV-VIII веках, искусство танцовщиков из Самарканда, Бухары, Хорезма было известно во многих странах Востока. Танцы изначально зарождались из обрядового и религиозного ритуала – именно отсюда пошла особенность исполнять танцы группами. Танцы всегда выражали всю палитру человеческих чувств: радость и грусть, любовь и неприязнь. Своеобразие узбекского танца в том, что у нас в отличие от европейских танцев, ведущее место отдаётся движениям рук.

Руки – одно из основных выразительных средств ферганского танца. Они богаты и бесконечно разнообразны. Они импровизируются и варьируются самим исполнителем. Особенно тонки, своеобразны и одухотворены руки в женском танце Ферганы: плавные, мягкие, певучие, они как бы плетут бесконечный узор движений, сопровождаясь мягким узорчатым вращением кистей, волнообразным движением рук то вверх, то вниз, круговые движения одной рукой и двумя руками.

В танцах, отображающих труд или быт узбекской женщины, движениями рук исполнительница с необычайной

артистичностью в поэтической танцевальной форме передает то сбор или размотку шелковых коконов, то шитье и вышивание, то умывание у ручья и расчесывание волос, то подкрашивание бровей «усмой» и подводку ресниц сурьмой.

А в мужских танцах Ферганы руки более прямые, пальцами вверх вытянутые в локтях, кисти зачастую отогнуты, направлены ладонями от себя, пальцами вверх, движения исполняются более резко, в них нет той мягкости и волнообразности, которая так характерна для движений ферганской девушки. В женских и мужских танцах зачастую применяются хлопки, т.е. удары в ладоши и прищелкивания, а также атрибуты для женского и мужского танца.

Немногие знают, что старинный узбекский танец сильно отличается от современного, он был медленный, в нем не было широких прямолинейных движений и взглядов. Руки не поднимали выше плеч. Самый старинный узбекский танец назывался «Катта уйин» – весь танец построен на ритмах инструмента – доира.

А вот современный узбекский танец сильно отличается от него своей техничностью и динамичностью. Правда, классические танцы все еще сохраняют сдержанность и простоту движений. Раньше танцы исполнялись в «ичкари» – женской половине, женщины надевали мужскую одежду и исполняли мужские движения, потому что помещение было закрытым для мужчин.

Конечно, следует отметить, что такие личности, как Тамара Ханум, М. Тургунбаева, И. Акилов, Р. Каримова и другие заложили основу современного узбекского танца. Тамара Ханум и М. Тургунбаева являются реформаторами узбекского танцевального искусства в первой половине XX века. Они украсили узбекский танец поднятием рук выше головы, придав телу пластику, а рукам женственность, поступь шага в танце стала шире. Р. Каримова провела теоретическую работу над узбекским танцем и написала книгу «Ферганский танец» в 1973 г., разделила книгу на разделы и последовательность танцевальных движений.

На международную сцену узбекский танец впервые вышел в 1936 году – именно в тот год в Париже проходила Всемирная выставка искусства.

Неравнодушным остается зритель, когда видит танец «Лязги», у которого есть одно характерное и особенное движение рук «титратма», исполнительница на протяжении

всего танца сбрасывает кисти исполняя движение «титратма», что и является средством выразительности хорезмского танца. В хорезмском танце много как танцевальных, так и подражательных движений, которые придают танцу игривость и комичность. Мужские, да и женские танцы под аккомпанемент своеобразных каменных кастаньет- кайраков, требуют красивого виртуозного исполнения. Хорезмский танец является прекрасным, необычным, энергичным и задорным танцем, полюбившимся зрителю.

Нельзя не сказать о бухарском танце, который определяет энергичный, страстный, наступательный, темпераментный характер. Движения рук точные, то резкие, то мягкие, пластичные, на запястьях рук – занги, которые являются атрибутом танца. Средством выразительности бухарского танца является корпус, голова, плечи, руки. Исполнитель бухарского танца живет всем телом, чувствует каждый мускул, вычерчивая движением корпуса, рук и ног сложный рисунок, а голова часто вскинута вверх, к небу, плечи откинута назад, будто артист впитывает лицом, руками, плечами, грудью энергию солнечных лучей.

Бухарский танец – это непрерывный поток изобретательных движений, изысканных поз, медленных, плавных, затяжных поворотов на месте, и вихревых верчений по кругу, по прямой линии и диагонали, чеканная резкость движений рук, многочисленные рисунки резко очерченных поз декоративно изысканы и, в то же время предельно эмоционально и неповторимо насыщены.

Как писала в свое время Народная артистка Т. Ханум, «В плясках Хорезма много нежной лирики, присущей ферганскому танцу, изысканного благородства танцев древней Бухары, и в тоже время они полны солнечной энергии, насыщены необычайно яркой страстью».

Знатоки называли ферганские танцы танцами дружной весны, бухарские – танцами жаркого лета, а хорезмские – танцами щедрой осени.

Своеобразием и непохожестью движений выступает каракалпакский танец. Исполнители каракалпакского танца выражают движения рук, ног, движения головы и корпуса, т.е. показывают работу шейных позвонков, движения плеч. Движения кистей рук своеобразны, запястье руки согнуто, третий палец выразительно опущен, и смотрит вниз, в женском танце используется атрибут «чак-чак», в мужском танце

используется атрибут «камчи». Танец сопровождается орнаментальными движениями рук, необычными и непрерывными движениями плеч и головы, что придает танцу сдержанность.

Создание танцев, связанных с бытом и жизнью народа, прочно вошло в культуру каракалпакского народа, воссоздают характер и самобытность каракалпакской хореографии.

Узбекский танец наполнен дыханием жизни, насыщен богатейшими элементами танцевальной лексики, что является украшением танца, в них есть изящество, красота и грация. Узбекские танцы танцуют все, они популярны и любимы во многих странах танцевального искусства.

Махмудова Малахат Махмудовна – Заслуженный работник культуры Республики Узбекистан, доцент, Государственная академия хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.

ИНСТРУМЕНТЫ ПРОДВИЖЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация

Предложенная научная статья посвящается практическому исследованию инструментов продвижения хореографического искусства. Поскольку сегодняшние темпы развития технологий внесли значимые изменения в методы работы PR-менеджмента и маркетинг, что в корне изменило рынок «спроса и интересов», автор решил исследовать эффективность новых инструментов и продвижение творчества посредством социальных медиа, путем изучения успешной работы отдела PR и маркетинга молодого театра Астана Балет («Astana Ballet»).

Ключевые слова: Балет, Web-страница, Арт-менеджмент, PR, связь с общественностью, социальные медиа, цифровые инструменты продвижения, нативная реклама, пиар-акция.

В продолжающуюся эпоху цифровизации практически не остается сфер деятельности, на которые технологии не оказали своего влияния. Балет, как наиболее отождествляемое проявление танца, поднимающее хореографию на уровень сценического представления, тоже не остался без вмешательства в привычные методы и подходы своей внутренней деятельности. Таким образом, нам, людям живущим на пороге двух тысячелетий, довелось иметь возможность наблюдать очередное перерождение искусства, его интеграцию в сегодняшний день. Новые реалии, принесшие с собой множество современных видов творчества от фотографии до цифрового искусства, принесли новые требования «рынка спроса и интересов», что побудило деятелей искусства искать современные решения для поддержания конкурентоспособности и интереса публики к балету. Одним из ответов на возникший вопрос стали социальные медиа, которые естественным образом смогли разрушить так называемую, «четвертую» стену между зрителем и искусством, тем самым подогрев рядового обывателя, позволяя ему заглянуть в

закулисье творческого цеха, сократив расстояние между недостижимой эстетикой танца и ежедневным бытом [1; 2]. Искусство – в каждый дом, балет – для каждого. Подобный подход к распространению искусства имел не только альтруистические начала, но и вполне ощутимые экономические результаты. То есть, правильный PR-менеджмент позволяет оперировать инструментами маркетинга посредством хорошо спродюсированных элементов искусства.

Примером эмпирического материала изучения инструментов PR коммуникации стала деятельность одного из самых молодых театров, решение об организации которого было принято лишь 2012 году, – Астана Балет («Astana Ballet»). Обзор сценической истории театра объясняет необходимость поддержания культурного статуса театра, увеличение присутствия в пространстве Интернет, создание объемного трансмедийного контента с использованием популярных коммуникационных каналов. В театре существует специальное структурное подразделение – служба маркетинга и PR. Сотрудники службы ориентированы только на создание имиджевого контента, поиск нестандартных форматов и осуществление коммуникационной политики со своей целевой аудиторией [3; 4].

История внедрения коммуникационных цифровых форм в информационное поле культурного контента имеет свои образцы, ставшие доказательством значимости цифровых связей с общественностью. С момента развития социальных сетей немецкий арт-менеджер и художественный руководитель театрального фестиваля «Impulse» Том Штромберг предпринял смелый эксперимент с целью привлечения зрителей. Т. Штромберг оценил преимущества современных гаджетов и видел скорость, с которой повысилась информативность и количество пользователей социальных сетей. Поэтому он исключил традиционные формы рекламы предстоящей фестивальной программы (афиши, объявления в газетах, буклеты), направив бюджет на цифровой рекламный контент в распространенных приложениях. Результат не заставил себя ждать, билеты раскупили в краткие сроки, более того, фестиваль, который до этого не имел большого значения в культурной жизни Германии, в одночасье стал главным событием в масштабах страны. Идея была замечена другим немецким театром Aalto, который с тех пор загружает весь свой рекламный контент и афиши в сети, на YouTube размещает короткие

фрагменты из спектаклей. Ранее практически не известный за пределами театральной публики Германии, театр стал заполнять зал до 95%. Затем стоимость рекламного контента на интернет-ресурсах стала заметно дешевле по сравнению с печатными рекламными материалами и в настоящее время информация преимущественно размещается в медиапространстве.

Сайт – официальная web-страница театра. Правильно выстроенная на сайте имиджевая индивидуальность театра создает у зрителей устойчивый визуальный образ. Правильность web-дизайна сайта оценивается по следующим основным, на наш взгляд, критериям:

- размещение главной информации о истории театра, артистах, репертуаре;
- миссия театра, главные ценности;
- качественные фото– видеоматериалы;
- перекрестные ссылки на социальные сети, форумы, сайт приобретения билетов;
- активность обновления новой информацией.

Архитектура официального сайта театра отвечает условиям простоты локации, поиска, внятности предлагаемой информации, то есть привлекательности сайта (Рис. 1).

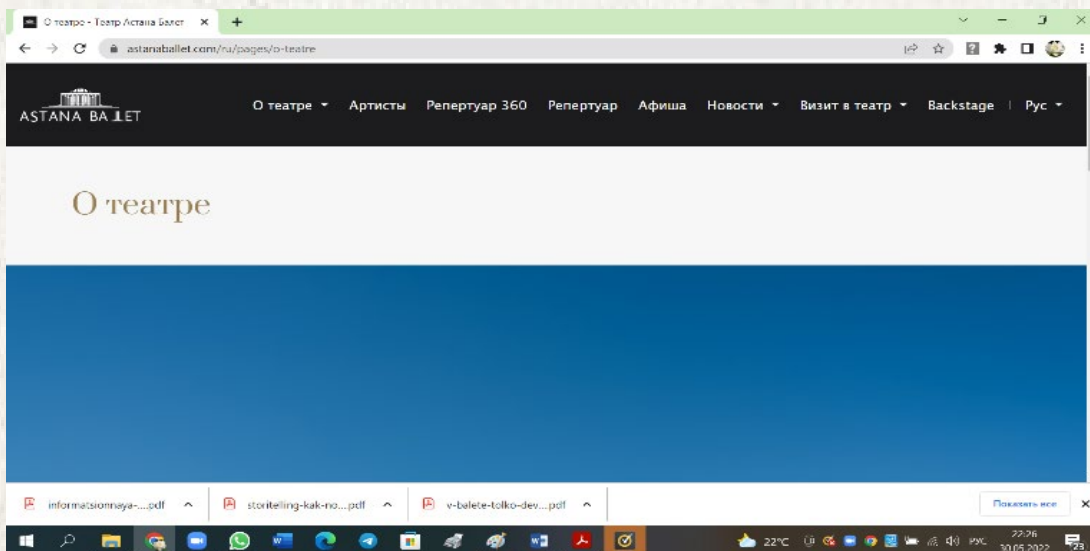


Рис. 1. Сайт театра Астана Балет

Лаконичная архитектура сочетается с графическим решением, что создает объемное пространство театра в цифровом формате. Разработка визуала сайта – важная часть

связей с общественностью, поскольку далеко не всегда пользователи определяют свою цель, поэтому структурные элементы сайта должны сопутствовать освоению информации с помощью интерфейса. Удобный интерфейс обеспечивает легкость переключения с поиска информации на её просмотр, таким образом, соответствуя условию usability (удобный интерфейс) сайта.

Официальный сайт театра Астана Балет является репрезентацией театра не только как культурной институции, но и как отражение государственной культурной политики, в которой концентрируются главные задачи культуры в масштабе страны.

Рассмотрим медиаконтент, сгенерированный сотрудниками службы маркетинга и PR, менеджмент в разных социальных сетях и платформах при ясном понимании необходимости тиражирования новостной информации и заочно выраженной миссии хореографического искусства: предлагать обществу систему норм и ценностей, объединенных понятием высокой эстетической культуры.

Арт-менеджмент находится в состоянии постоянного поиска нового, креативно использует приемы в нестандартном сочетании: нетипичное цветовое решение, создание тематических блоков с разноформатной презентацией информации, фото или панорамные съемки с непривычных ракурсов, использование необычных фильтров. На рис. 2 представлен скрин страницы как пример организации и комплексной подачи материала о театре (май 2022 г.).

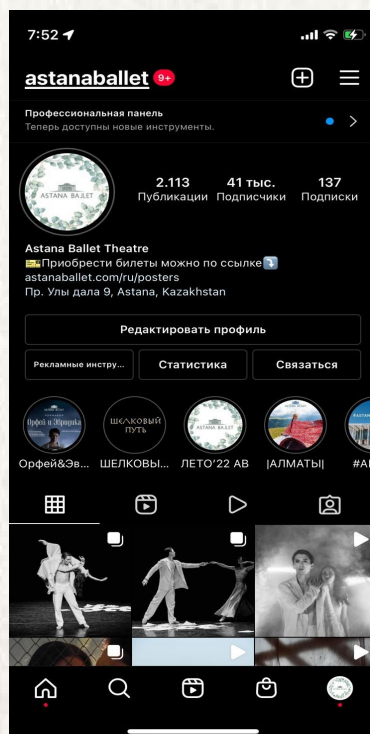


Рис. 2. Скриншот Instagram-аккаунта театра Астана Балет

Также театр Астана Балет запустил собственную стриминговую площадку. Стриминговый сервис театра стал первым в театральном искусстве Казахстана. Подарил возможность своим зрителям просматривать спектакли с обзором 360 градусов с официального сайта театра во время прямого эфира. В дальнейшем стриминговый сервис будет дополняться концертными программами, документальными фильмами о корифеях казахстанского балета. На сегодня любители хореографического искусства могут посмотреть двухактный балет С. Прокофьева «Золушка» (Рис. 3) и одноактный балет «Желтораңғы туралы аңыз» в постановке Анвары Садыковой, который будет опубликован в ближайшее время.

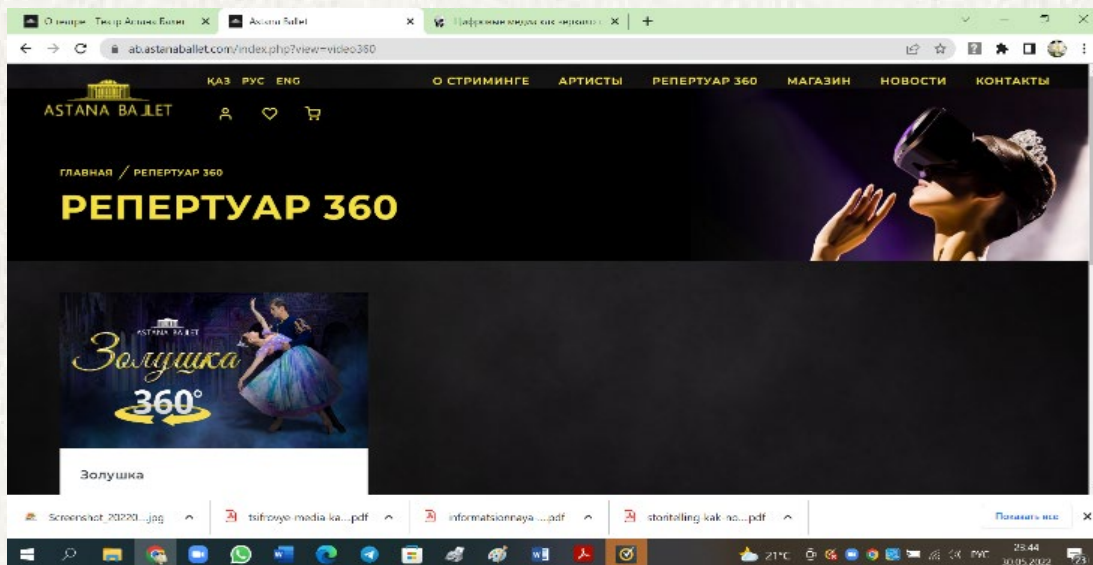


Рис. 3. Скриншот сайта стриминговой платформы

Стриминговая платформа даст возможность театру существенно расширить географию своей зрительской аудитории в любой географической точке мира, а значит, и повысить репутацию театрального коллектива в мировом культурном пространстве.

Сокращает дистанцию между посетителями и артистами страница сайта Backstage (Закулисье). Танцоры должны постоянно поддерживать форму, поэтому страница Backstage в отсутствие полноформатной сценической жизни стала интенсивно заполняться. В контент вошли монологи артистов, видеоролики и интервью участников проекта «Звезда на карантине» и другие материалы с подобным содержанием (Рис 4.).

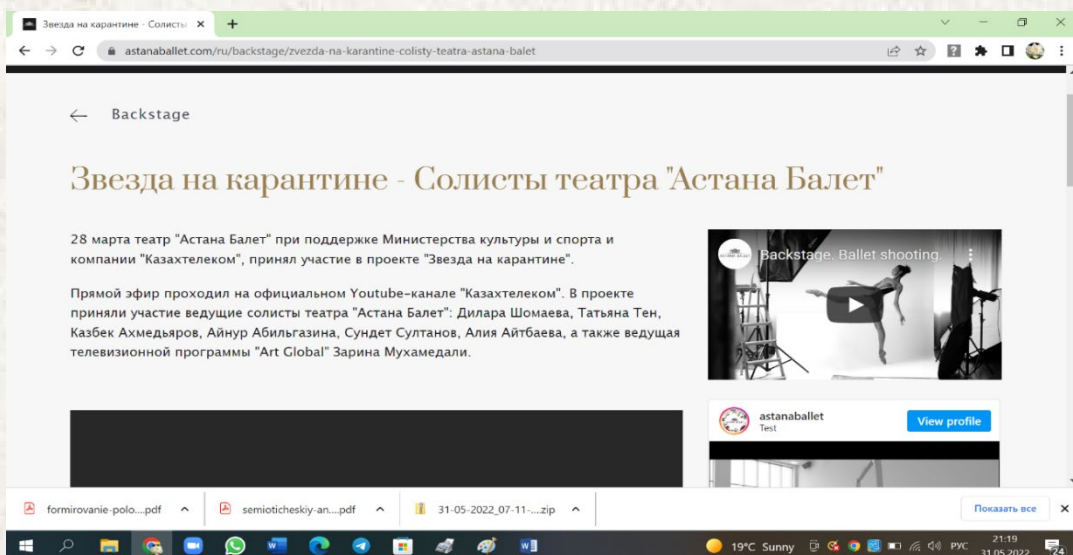
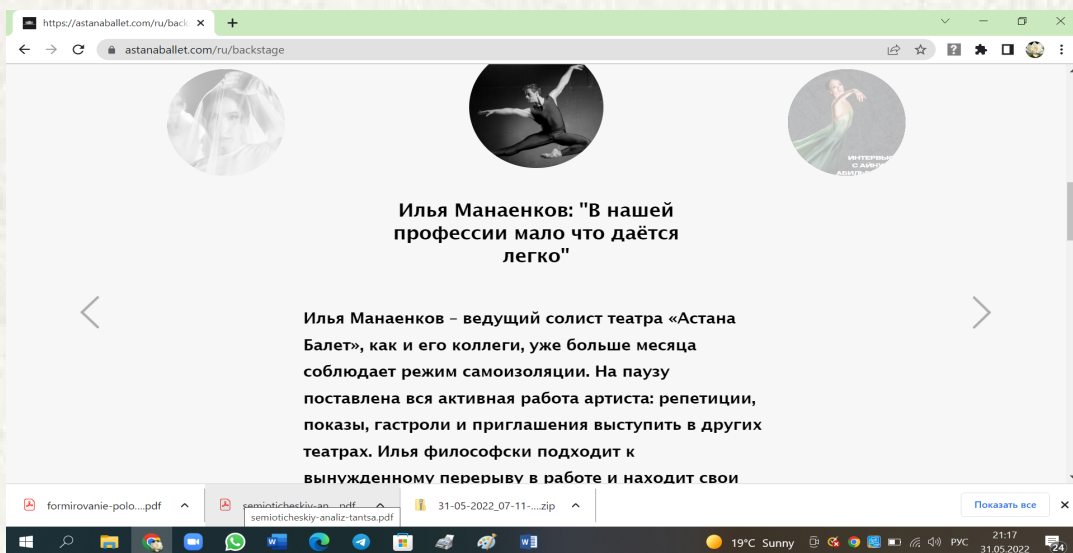


Рис. 4. Скриншоты с сайта *astanaballet.com*

Новые медиа получили популярность во многом благодаря активной аудитории, с которой легко коммуницировать. Обратная связь осуществляется в режиме очень оживленного трафика. Публичное пространство аккаунта одновременно становится коммуникативными площадками, местом, где можно легко заводить знакомства с теми, кто в обыденной жизни не доступен, почувствовать сопричастность к миру искусства и условно «подсмотреть» за жизнью представителей артистической среды.

Нативная реклама (англ. native – природный, естественный) занимает особое место в способах эффективной подачи театральной афиши. В отношении с театра Astana Ballet, нативная реклама, соединяясь с социокультурным значением медийного контента о театре, имеет позитивный смысл и ориентацию на продолжение диалога с театральным сообществом через интересную информацию о событии, либо об артистах, режиссерах-постановщиках, – людях, представляющих различные службы сложного театрального организма.

Социокультурная миссия любого акта художественной манифестации в музыке, изобразительном искусстве, театральном искусстве состоит в наполнении культурного пространства произведениями, отвечающими антропологической потребности человека в прекрасном и соответствующими духу времени. Репертуарная политика театра Астана Балет формируется под знаком этой миссии и отличается достаточно активным постановочным процессом.

Так, к примеру, спектакль в постановке Заслуженного деятеля Казахстана Мукарам Абубахриевой (Авахри) – балет «Аркины судьбы», музыку к которому написала Карина Абдуллина, известная своей активной музыкальной деятельностью, - являет образец прекрасного творческого дуэта, вызвавший очень большой зрительский резонанс.

Арт-менеджмент театра предварительно провел яркую по своей визуализации и подаче информации пиар-акцию в средствах массовой информации, на телевидении, радио. В цифровых медиа информация о спектакле содержала главные художественные акценты с сохранением определенной интриги как способа привлечения интереса к постановке. Эстетический контент блестящей хореографии М. Авахри в социальных сетях очень тонко и красиво оформлен визуально (Рис. 5).

Для зрительского восприятия были выбраны и интегрированы в социальные сети выразительные фрагменты спектакля, иллюстрирующие различные художественные образы.

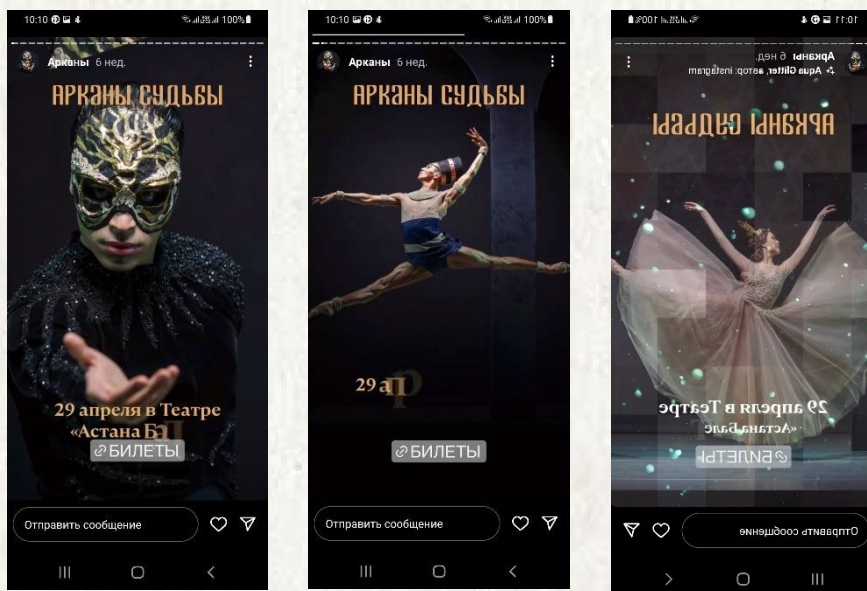


Рис. 5. Скриншоты анонса балета «Арканы судьбы»

Постановочная группа изначально ставила задачу создать балет-медитацию, с особой магией очарования восточной красотой, уникальности всех культур и народов, вовлеченных в орбиту Шелкового пути. Ключевой мировоззренческой доминантой балета является глубоко символические идеи мудрости и мира, красоты и вдохновения, технологии, культуры и миролюбия.

Гастроли театра Астана Балет (6 – 28 мая 2022 г.) в г. Алматы при поддержке Министерства культуры и спорта Республики Казахстан поставили задачу организовать рекламный пиар так, чтобы город принял и по достоинству оценил молодой столичный коллектив.

За месяц начался процесс увеличения медийного присутствия в социальных сетях, с помощью рекламного контента и очень эстетичным дизайном главной афиши (Рис. 6).

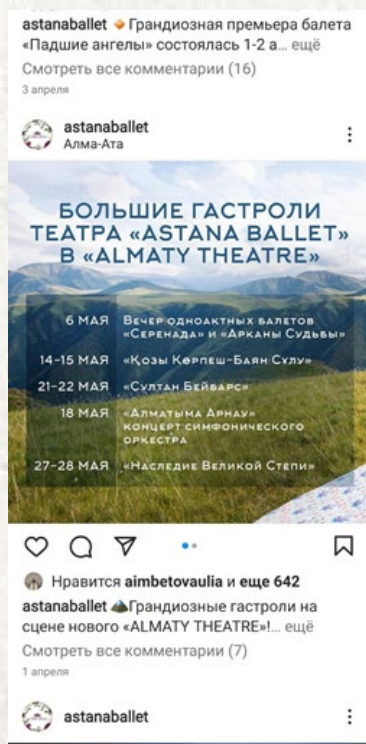


Рис. 6. Анонс проекта гастролей в Instagram

Выполненный достаточно корректным, ясным шрифтом текст главной гастрольной афиши размещался на фоне знаменитых предгорий и альпийских лугов Заилийского Алатау. Тонкий ход визуального решения афиши психологически точно рассчитан на эмпатию алматинцев, для которых данный пейзаж является родным ландшафтом (термин Л.Н. Гумилёва), а значит создающим дополнительный эмоциональный посыл.

Арт-менеджмент театра во время гастролей активным образом вовлекал блогеров, коммуникация с которыми была налажена ранее на основе пересечения информационных интересов. Многочисленный репост дружественных блогеров по социальным сетям многократно усилили рекламный контент.

Активно проведенная пиар-акция в цифровом пространстве в соединении с традиционными телевизионными и радиоканалами, создала желаемый эффект: все спектакли проходили при полном зале нового многофункционального пространства. Со всей очевидностью мультипликативный эффект пиара гастролей обеспечен интенсивной работой по всем традиционным и цифровым каналам (Рис. 7).

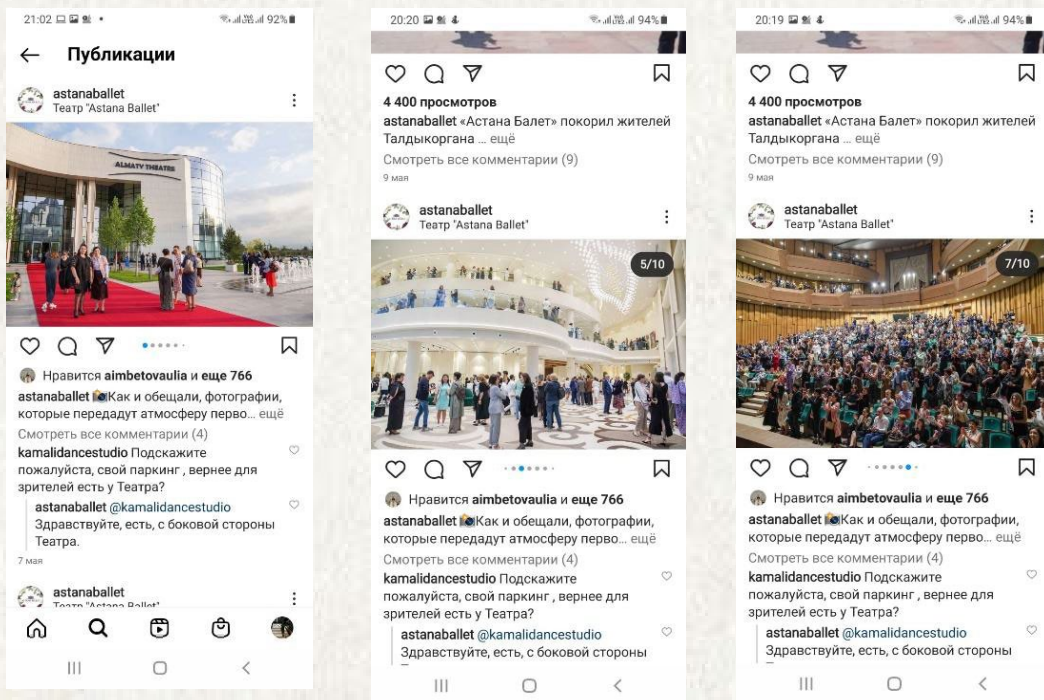


Рис. 7. Скриншот публикации на гастролях в Алматы

Участие в гастрольной программе оркестра театра (под руководством главного дирижера Армана Уразгалиева) в качестве инструментального сопровождения хореографических спектаклей и со своей сольной программой, стало достойным инфоповодом для активного пиара. Украшением концерта стало участие в нем известной скрипачки Каламкас Джумабаевой. В сторителлинге театрального аккаунта информационный контент содержал подкаст: короткие ролики-репортажи с музыкальным фоном, краткие сопроводительные тексты в отработанном стиле с ключевыми словами, эмоциональным посылом и доверительной манерой общения.

Показанные примеры указывают на эффективность стратегии арт-менеджмента. Научная составляющая лежит в пересекающихся областях психологии общения и арт-менеджмента. Общим оказалось восприятие информации, эмоции влияют на настроение человека, они продуцируют феномен эмоциональной памяти, которая становится частью долговременного хранилища. В связи с этим, обращение к положительным эмоциям является неотъемлемым аспектом коммуникации.

Сближают искусство и зрителя проекты арт-менеджмента, например, с участием музыкантов. При проведении пиар-кампании гастролей в Алматы виолончелист Талгар Толкынулы провел длительную экскурсию по памятным местам города. Его истории о своих взаимоотношениях с городом, коллегам, работе в оркестре, репетициях с большой вероятностью расширили круг поклонников классического искусства (Рис. 8).

Участие музыкантов или артистов хореографической труппы погрузило аудиторию в атмосферу личного присутствия. Так, учитывая успех видеоролика среди аудитории, руководство театра приняло решение повторить эксперимент, но уже с артистами балета в рамках показа спектакля «Султан Бейбарс» 22-23 мая.

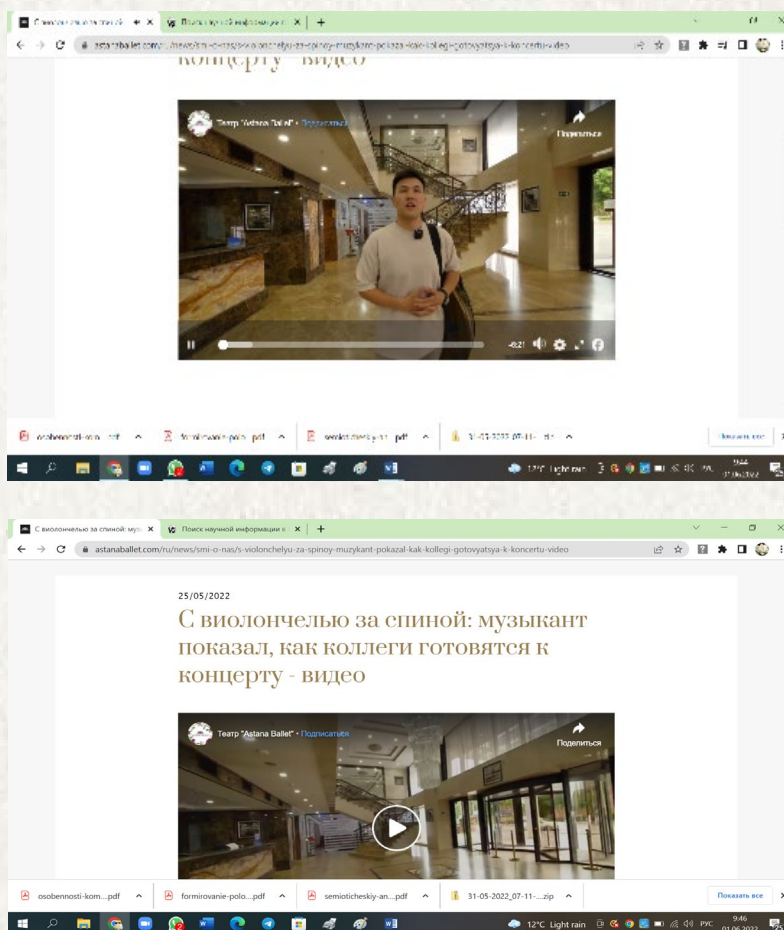


Рис. 8. Скриншоты видеотура с музыкантом

Большое внимание со стороны пользователей получают встречи с именитыми артистами, свидетельствует тому количество просмотров – статистический маркер эффективности данной формы обратной связи. Визуальная коммуникация в цифровом медиапространстве переросла прежнюю роль пассивного зрителя. Интерактивная и непосредственная коммуникация с артистами, администратором аккаунта дает возможность сокращения физической дистанции.

Анализ использования различных инструментов цифровой коммуникации театра «Астана Балет» позволил обобщить имиджевый потенциал. В период интеграции театра в культурную среду Казахстана связи с общественностью носили официально-деловой характер с небольшим контентом в цифровом поле. С развитием цифровых способов коммуникации в сторону повышения эффективности имиджевого контента в медиапространстве повышен маркетинговый потенциал социальных сетей до максимума.

Катализатором перехода арт-менеджмента театра «Астана Балет» в цифровое медиапространство стала необходимость находиться со своей аудиторией не только там, где предлагается информация о театральной жизни, но и там, где единомышленники общаются друг с другом, где участники группы постоянно обмениваются ссылками, которые во много раз увеличивают количество комментариев или вопросов к администратору о театре и репертуаре, впечатлением от каких-либо событий.

Изучение direct в аккаунте театра показало готовность пользователей делиться мнениями, впечатлениями. Для стратегии PR это позволило сегментировать и индивидуализировать медиапроекты. Таким образом, social media marketing (SMM) стало частью имидж-стратегии театра «Астана Балет», который используется для создания контента с максимальным вирусным эффектом как во время гастрольной, так и стационарной сценической деятельности. SMM–продвижение демонстрирует свою эффективность постоянно, рекорд деятельности был достигнут во время гастролей в Алматы. В этот период в direct приходило до 40 сообщений в день.

Служба маркетинга и PR театра «Астана Балет» освоила сетевую платформу Instagram. Продуктивность медиакоммуникации подтверждается эмпирически и статистически: в день мероприятий минимум 30 историй

Instagram stories (атмосфера, сам концерт, отзывы и т. п.) имеют мультипликативный постфактум эффект, поскольку позволяют подписчикам побывать на спектакле без физического присутствия.

Цифровые инструменты продвижения позволяют обеспечить театр непосредственной зрительской аудиторией. Коллаборация с различными сетевыми платформами дала ощутимый результат. Билеты на концерт популярного в социальных сетях пианиста Темирлана Бейсенбая были проданы за пять часов с момента анонса. Данный пример показывает продуктивность информационной контаминации с различными сетевыми сообществами.

Изучение технологий продвижения хореографического искусства на примере деятельности театра «Астана Балет» позволяет обобщить материал и сделать следующие выводы;

- современная реальность в сфере культуры и искусства характеризуется тесной контаминацией с информационно-цифровыми процессами;

- информационная парадигма начала XXI века выстроила новую архитектуру связей с общественностью в любой сфере деятельности;

- социокультурные потребности казахстанского общества характеризуются большой пользовательской активностью;

- арт-менеджмент театра освоил и эффективно использует формат трансмедийных публикаций с использованием профессионально выстроенной архитектуры сайта и аккаунтов, визуальной культуры, сопровождающей текстовой информационный контент; психологии общения, эффекте личностного присутствия в мире искусства;

- в настоящее время привлекательный визуальный контент является основой продвижения в онлайн-среде;

- сформирована уникальная пользовательская аудитория в цифровом пространстве медийной культуры;

- привлекательный визуальный контент стал основой продвижения хореографической культуры в онлайн среде и способом активного культурного влияния на общество.

Список использованных источников:

- 1 Тасбергенова Г. К. Интегрированная модель продвижения современной казахстанской культуры в глобальный мир. – Дисс...акад. ст. PhD. – Алматы, 2021.
- 2 Баймахамбетова Г. И. Продвижение современной казахстанской культуры в глобальный мир: Сборник материалов I Международной научно – практической конференции (22–24 апреля 2019 г.). – Талдыкорган, 2019 г. – 256 с. – С. 27–32.
- 3 Тасбергенова Г. К., Кулданов Н. Т., Болатхан Н. Модели управления арт–организации Казахстана и пути совершенствования. – С. 207–212.
- 4 Суминова Т. М. Арт–менеджер в коммуникативной системе современной арт–индустрии // Вестник МГУКИ, 2014, № 2(58). – С. 168–194.
- 5 Суминова Т.М. Арт–менеджмент в контексте индустрии досуга // Вестник МГУКИ, Вестник МГУКИ, 2019, № 2 (88). – С. 128–135.

Мирзаев Аскар Манасович – докторант 1 курса ОП 8D02107 - Искусствоведение, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

ОСОБЕННОСТИ ПРЫЖКОВОЙ ТЕХНИКИ В СПЕКТАКЛЯХ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФОВ НА ПРИМЕРЕ РЕПЕРТУАРА ТЕАТРА «АСТАНА БАЛЕТ»

Аннотация

В статье рассматриваются виды прыжковой техники современных хореографов Дж. Баланчина, У. Форсайта, Н. Фонте в репертуарных спектаклях театра «Астана балет».

Ключевые слова: балет, прыжковая техника, современная хореография.

Классический танец, как и другие виды танцевального искусства, берет свое начало с выразительной пластики и телодвижений человека. Пройдя длительный путь, балетное искусство создало свой определенный стиль и манеру исполнения элементов, посредством которых передает эстетическую красоту танцевального жанра. Многогранность Allegro мы рассмотрим на примере спектаклей театра «Астана Балет», его неоклассического репертуара, ставшего одним из ключевых в репертуарном направлении молодого казахстанского театра.

Одним из первых хореографов, с именем которого связана современная неоклассика, является Джордж Баланчин (Георгий Баланчивадзе) (1904-1983 гг.). Он является ярким представителем неоклассического стиля и широко известен своей современной классической и пронзительной эстетикой. В своих постановках Дж. Баланчин опирался на традиционный академический балет (закончил Императорское театральное училище по классу педагога П. Гердт (1844-1917 гг.) [1]), вместе с тем, он стремился создать новую форму балета, где традиционные русские техники сочетались бы с гораздо более современным и «смелым» стилем, который он видел в американской обыденной жизни. Известно, что одни из первых его работ были представлены на гастролях Русских сезонов С. Дягилева. Позже, покинув Советский Союз, он смог развивать свои идеи в Европе. Таким образом, в конце 1933

года Дж. Баланчин уехал в Нью-Йорк, а в 1934 году уже основал Школу американского балета.

Его первый балет, поставленный на студентов балетной школы – «Серенада» на музыку П.И. Чайковского, по праву считается новой вехой в истории мирового балета и одной из знаковых постановок в репертуаре всех мировых балетных театров. «Серенада» также является первым опытом Дж. Баланчина, поставленным на симфоническую музыку в жанре бессюжетных балетов [2, с.273]. Необходимо отметить, что после первоначального представления «Серенада» несколько раз перерабатывалась. Интересным является тот факт, что авангардный балетмейстер продолжил развивать и «дорабатывать» спектакль. В конечном итоге, использовал полную партитуру П.И. Чайковского и обогатил хореографический текст посредством усложненной исполнительской техники.

«Серенада» является одним из сложных репертуарных спектаклей театра «Астана Балет» и одним из любимых балетов труппы и зрителей. Постановка спектакля в театре «Астана Балет» была осуществлена в 2017 году представителем фонда Дж. Баланчина – Викторией Саймон. Будучи балетмейстером Фонда Дж. Баланчина, она возобновила свыше 25-ти его балетов более чем в 80-ти балетных труппах мира.

Балет начинается с урока классического танца, далее в хореографию внедряются неожиданные репетиционные моменты, такие, как падение или опоздание балерины на репетицию, сюжетная линия как таковая отсутствует, но присутствует необыкновенная романтика, драма и страсть.

В действующую редакцию, которую мы имеем сейчас, входят четыре части: «Сонатина», «Вальс», «Русский танец» и «Элегия». Необходимо отметить, что последние две части меняют порядок в партитуре П.И. Чайковского, тем самым балет заканчивается на «грустной ноте». Главные образы балета: Русская девушка, Вальсовая девушка, Темный ангел. Касательно проблемы нашего исследования, необходимо отметить, что партия солистки – Русской девушки – насыщена прыжковыми элементами в разнообразных ракурсах, например: исполнительница выполняет шаг *jete entrelace* в точку 3 и заканчивает в точку 7, далее она продолжает прыжки *jete entrelace*, оставаясь в точке 7, но заканчивает уже в точке 3.

Таким образом исполнительница меняет ракурс по отношению к зрительному залу – «спиной или лицом».

Техническая сложность состоит в том, что быстрая смена ракурсов происходит в наивысшей точке прыжка, где приземление в *demi plie* является уже толчком для следующего прыжкового элемента. В такой же форме исполняется прыжок «разножка» в *IV arabesque*, при котором раскрытие ног происходит в прыжке с одновременной сменой ракурса. Также используются большие прыжки с продвижением: *pas couru* с переходом в *grand pas de chat*. Здесь мелкое *pas couru* является «разбегом» к большому прыжку – *grand jete* с шага (несколько прыжков подряд по кругу), а заканчивается комбинация с шага в *grand pas de chat*, где прыжок происходит только с одной ноги. Далее *sissonne* с вспомогательным *pas glissade* в *grand jete*, при выполнении которого руки, сохраняя III позицию, одновременно с корпусом переводятся справа-налево, таким образом сохраняя амплитуду прыжка при приземлении, при этом вся комбинация выполняется несколько раз по диагонали вверх и вниз.

Что касается мелкой техники заносок, то Дж. Баланчин ввел прыжок *entrechat six* с переходом в *soutenu en tournant*, где после приземления перед поворотом работающая нога быстро вытягивается в сторону, а затем также быстро собирается в *soutenu en tournant*, руки собираются в III позицию; *entrechat trois* с окончанием вперед на *sur le cou de pied*. Во время прыжка ноги открываются во II позицию, а при приземлении следует *battu*, который получил условное название у постановщиков фонда Баланчина - «*entrechat trois* в обратную сторону» (то есть *en dedans*).

Для Вальсовой девушки, помимо сольных вариаций, Дж. Баланчин ввел прыжки, исполняемые с непосредственным участием партнера, среди которых:

- *sissonne* с продвижением и «пролетом» назад (традиционно в классическом танце прыжок исполняется с продвижением вперед);

- прыжок *grand jete* с окончанием в воздухе в *III arabesque*, где в наивысшей точке прыжка партнер меняет ракурс балерины, и приземление заканчивается в позе *III arabesque*.

Таким образом, балет насыщен арсеналом прыжков, которые исполняют и солисты, и кордебалет:

- *entrechaquatre*, *entrechat six*, *sissonne* в нетрадиционной позе с открытой ногой вперед, где корпус наклоняется к ноге, а руки поднимаются в завышенную I позицию над головой с дальнейшим переходом на открытую ногу, *sissonne* с прогибом

назад, руки отводятся назад в *allonge*. Этот прыжок и приём постановщики фонда Дж. Баланчина условно называют «качели»;

– *pas jete* с наклоном корпуса, во время заброса ноги вверх, корпус отклоняется в противоположную сторону, руки открываются во II и III позиции в *allonge*, тем самым создаётся эффект падения в прыжке;

– *pas de basque* с переходом в *arabesque* с отскоками назад.

Всё это также выявляет необходимость в том, что современный артист балета должен обладать незаурядной техникой, в том числе и прыжковой.

Несмотря на то, что «Серенада» изначально была поставлена для студентов, исполнять её вовсе не просто, технически она очень насыщена и требует хорошей профессиональной подготовки. Дж. Баланчин говорил: «Техника и искусство – одно и то же. Техника – это умение, и только тогда вы можете выразить и вашу индивидуальность, и красоту, и форму» [3 с.25].

Выдающимся хореографом конца XX и начала XXI вв., с именем которого связан стиль современного и неоклассического направления, является Уильям Форсайт (1949 г.р.) [4, с.205]. У. Форсайт является продолжателем идей Дж. Баланчина, так как в своем творчестве активно синтезирует технику классического танца и современную танцевальную эстетику. Его хореография выходит за рамки традиций и требует многогранного исполнительского мастерства артистов и вдумчивого восприятия от зрителя. Балет У. Форсайта «Посередине, несколько приподнятый» (*In the Middle, Somewhat Elevated*), несмотря на современный внешний вид, структурирован как традиционная тема и вариации, и представляет собой классический порядок, склоняющийся к трансформации. Название балета связано с двумя золотыми вишнями, которые свисают над центром сцены и предлагают крошечное отражение огромного интерьера сценической площадки. Балет обладает почти стихийной энергией, поскольку 9 исполнителей (шесть девушек и трое мужчин) танцевальной пластикой буквально завоёвывают сценическое пространство. Там, где большинство танцев обращено к авансцене, девять исполнителей «действуют» во все стороны - их соло и дуэты намеренно сбивают фокус.

Для групповых танцев-эпизодов характерны прыжковые элементы с необычными переходами и позировками, например: *temp saute* по V позиции, а также с ногой *retire* с резким окончанием в позу, открытой ногой в сторону в глубоком *demi*

plie на опорной ноге, руки при приземлении открываются во II и III позиции с преломленными кистями ладонью вверх – именно в этом прыжке У. Форсайт использует контрапункт:

- grand sissonne ouvert с переходом в свинговые движения работающей ноги вперёд и в сторону в позе attitude;

- grand jete в позе, где работающая находится в высоком passe с последующим переходом в pirouettes en dehors или en dedans;

- tombe coupe jete с наклоном корпуса вперед, плавно переходящий в широкую IV позицию;

- необычный и оригинальный прыжок в повороте, где одна нога выбрасывается в сторону, описывая эллипс в воздухе приёмом envelope, а другая нога – через developpe открывается вперёд;

- pas gargouillade с выходом в поворот в fouette на 900;

- grand pas de chat с переходом в arabesque «с оттяжкой» назад.

Анализ хореографического текста спектакля позволил определить характерные прыжковые поддержки дуэтного исполнения в хореографии У. Форсайта. Например:

- партнер поддерживает партнершу за руку в стремительных, стелющихся grand pas de chat через всю сцену с дальнейшим переходом в IV позицию в падающем положении от партнера;

- grand jete passe, где партнер, используя толчок партнерши, «выталкивает» её в диагональ в высоту;

- прыжок с открыванием ноги в grand rond de jambe, партнерша опирается на плечо партнера одной рукой, а другой держится за его руку, поддержка выполняется со сменой ракурса;

- поддержка с переносом партнерши в позе attitude. Следует отметить, что перед этим прыжком партнерша находится «в оттянутом» положении от партнера в позе a la seconde, grand pas de basque, партнер поддерживает партнершу одной рукой под лопатками, а другой «организует опору» для её руки. Прыжок выполняется с пролетом по диагонали.

Настроение создаёт мощная, forte (громкая) партитура Тома Виллемса, написанная в строгом размере 4/4, здесь музыка «посылает» электронную дрожь, тем самым усиливая воздействие на хореографию. Спектакль «In the Middle, Somewhat Elevated» У. Форсайта в театре «Астана Балет» был поставлен солисткой Франкфуртского балета – Аньес

Нольтениус. Премьера балета состоялась в 2017 году. Балерина охарактеризовала исполнительскую технику в спектаклях У. Форсайта следующим образом: «Для Форсайта важна геометрическая взаимосвязь между различными частями тела, а также их отдельная артикуляция. Это другой способ думать о танце и о том, чего может достичь тело. Именно это делает балет таким сильным».

Таким образом в балете применяются сверхрастянутые классические формы, упор делается на энергию и «атаку» в движении. Так в дуэтах используются падающие на грани поддержки и оттягивающие положения, прыжки высокие и стелющиеся с переходом во вращения и позы, большие шаги с размашистым движением рук. У. Форсайт ввёл импровизационную часть от артистов, в которой сохраняется структура балета. В середине, например, один из импровизационных пассажей включает в себя исполнение *adagio*, которое представлено без участия партнера, здесь также встречается выполнение кругов различными частями тела (плечо, локоть, бедро и др.).

В целом, хореографические тексты У. Форсайта требуют невероятной физической выносливости, хорошей профессиональной подготовленности, которая выражается в сильной кардиотренировке, тренировке мозга, психологической выдержке исполнителей. Словно вашему разуму и телу бросают вызов способами, которые вы никогда не считали возможными. Мы убеждены в том, что если освоить стиль У. Форсайта, понять его «музыкальность», то исполнение его произведений может стать одним из самых ярких событий в исполнительской деятельности артиста. Вклад У. Форсайта в развитие мирового балета и хореографического искусства неоспорим, благодаря его творческим поискам, классическая и современная хореография достигла нового уровня.

Балет «Потерянные кумиры любви» («Love's Lost Idols») в постановке хореографа Николо Фонте вошел в репертуар Театра «Астана Балет» в 2018 году. Николо Фонте – американский хореограф, за спиной которого богатый исполнительский опыт в балетах Дж. Баланчина, Н. Дуато и многих других известных хореографов. Он известен своим уникальным языком движений, а также высокоразвитым синтезом идей, танца и дизайна, что является отличительной чертой его творчества.

Хореографическая лексика Н. Фонте основана на классической базе движений с использованием гротескных поз

неоклассического стиля, расширенных линий движений и воздушных прыжков. В его балете использованы групповые танцы, дуэты, трио, отражающие красоту визуальных и звуковых отношений. Н. Фонте использует прыжки в ломаных линиях и позы, где лейтмотивом хореографического текста балетмейстера является прогиб под лопатками, руки раскинуты широко в стороны с растопыренными пальцами, а также прыжок с полусогнутыми ногами с наклоном корпуса вперед. В центральном *pas de deux* он вводит моменты плавной лирики в последовательности прыжков в разных подержках:

– балерина запрыгивает на спину партнеру в горизонтальном положении и во время поворотов партнера, исполнительница открывает ноги в шпагат, далее после приземления на оба колена следует прыжок *grand pas de chat* над полом;

– *grand jete*, в котором партнер поддерживает партнершу за руку и за бедро, образно создается эффект, словно партнерша перелетает через невидимый барьер;

– *tombe coupe jete* в горизонтальном положении вокруг партнера, плавно переходящий в волнообразные движения ног;

– *jete passe en tournant*, исполнительница начинает прыжок с *tombe coupe*, партнер, используя инерцию прыжка, поднимает партнершу над головой.

Необходимо отметить, что партнёрство в балете Н. Фонте имеет «подвешенное состояние», при этом, точки соприкосновения движений уникальны. Например, в танцевальных трио задействованы два партнера и одна партнерша, в котором один исполнитель держит партнершу за плечи, а другой за одну ногу, далее происходит подбрасывание партнерши вверх, где она выполняет:

revoltade в прыжке;

grand sissonne с переносом вперед и назад, балерина открывает *developpe*

вперед и *envelope* назад, после приземления следует прыжок *a la seconde* через другого партнера, который садится в *demi-plie*.

Помимо прыжковых элементов с выходом в разные сочетания движений, Н. Фонте уделяет большое внимание фиксации позы в прыжке, как будто исполнительницы «висят» на ниточке, например:

– исполнительница делает прыжок с разбега, а партнеры поднимают её в высокую поддержку в позе *a la seconde*;

– прыжок с фиксацией поджатых ног, партнеры держат за обе руки партнершу.

Спектакль «Потерянные кумиры любви» в балетном мире называют эстетическим чудом: он насыщен богатым дизайном и глубиной, контрастами и фактурами, артисты словно перенимают новый диалект балетного языка, исполняя хореографию Н. Фонте, который «рисует динамичной кистью». В его хореографии большая часть движений происходит за пределами зоны комфорта – с орнаментированными формами, приближенными к экзотике, тем не менее внимание к движениям с чувствительностью скульптора придает сочную фактуру его работам.

Таким образом, прыжковая техника в современном репертуаре балетных театров весьма разнообразная и сложная. На примере театра «Астана Балет» и произведениях известных европейских хореографов мы определили следующие характеристики современного балетного театра:

1) в постановках неоклассического и модерн стилей хореографы стремятся

передать авторский замысел посредством оригинальных музыкальных форм и индивидуальной хореографии, следуя идее современной эстетики в синтезе с внутренним миром человека и пластики тела с его максимальным физическим потенциалом;

2) хореографы находятся в постоянном поиске нового арсенала движений,

форм танца, техники исполнения, художественных средств и танцевальных ресурсов, отвечающих интересам современного общества.

Список использованных источников:

1. Баланчин Дж. // <https://ru.wikipedia.org/wiki> (Дата обращения 25 ноября)
2. Гаевский В. Дом Петипа. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с., 72 л. ил.
3. Баланчин Дж. Танцевальный элемент в музыке Стравинского: Статьи. Воспоминания. – М.: Советский композитор, 1985. – 376 с. // https://nofixedpoints.com/loie_fuller (Дата обращения 25 ноября)
4. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие. – 4-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета Музыки», 2018. – 520 с.: ил.

Тен Татьяна Альбертовна – магистрант 2 курса 7М02108 - «Хореография», Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

Научный руководитель – **Кульбекова Айгуль Кенесовна** – доктор педагогических наук, профессор, Астана, Казахстан.

«ОГОНЬ, ОСТАВИВШИЙ ВЕЧНЫЙ СЛЕД ВО ВСЕЛЕННОЙ...»

Аннотация

В статье дается историко-искусствоведческий анализ балета «Вечный огонь», собрана информация об артистах балета, имевших отношение к постановке в разные годы. Особенное внимание автор уделяет характеристике музыкального материала, характеристике «почерка» композитора Серика Еркимбекова.

Ключевые слова: балет «Вечный огонь», артисты балета, Серик Еркимбеков, музыкальный материал.

Балет «Вечный огонь» С. Еркимбекова – явление, редкое в современном культурном пространстве, и вместе с тем значимое в музыкальной культуре Казахстана. Балетмейстером-постановщиком балета является М.Тлеубаев (1985 г.), либретто написано поэтом Д. Накиповым. В 2010 году балет был поставлен в г.Астана балетмейстером-постановщиком В.Гончаровым и художником-постановщиком А.Окуневым.

Балет «Вечный огонь» С. Еркимбекова, действительно, является событием в культурной жизни Казахстана, так как композитор и балетмейстер языком синтеза музыки и хореографии обратились к большой общемировой исторической теме – теме войны и мира, к теме подвига как сути нравственной природы человека.

Чутко воспринимая происходящее в современной жизни, композитор откликается на неподвластные времени темы, раскрывающие величие духа, высокие нравственные и гражданские чувства. Все авторы балета философски осмысливают жестокую реальность войны, силу любви к Родине и глубокое волнение человеческого сердца.

Балетный спектакль относится к эпико-философскому жанру, передает воспоминания о событиях прошлых лет через призму современного взгляда на события трагедии Великой отечественной войны, неприемлемости антигуманного коллапса, что становится актуальным и в современном мире.

Образы главных героев – Матери и Сына, а также образная сфера темных и светлых сил максимально обобщены, в чём проявляется способность музыки «...сокровенное возвысить до общечеловеческого...». Партии Матери в разное время исполняли народная артистка Республики Казахстан Р.Байсеитова (постановки 1985-1995гг., ГАТОБ им.Абая,) и заслуженный деятель Республики Казахстан Г.Курмангожаева (постановка 2010 г., НТОБ им. К Байсеитовой). Партию Сына исполнял лауреат международного конкурса Э.Сарсембаев. Интересна и фигура Возлюбленной, которую танцевала заслуженная артистка Республики Казахстан М.Кадырова (1985 г., ГАТОБ им.Абая), лауреат международного конкурса М.Басбаева, Т.Тен (2010 г., НТОБ им. К Байсеитовой).

В спектакле эмоционально представлены сцена «Голос Земли», в которой переданы любовь к Земле, к народу, к родному очагу; полна трагизма сцена последнего мига жизни Сына, где главный герой балета Неизвестный солдат дорастает до образа обобщения, этот образ близок всем, а смерть находит отклик в сердце матери... Но смерть здесь трактуется не как трагедия, а философски – смерть во имя...

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» (народная артистка Республики Казахстан Р.Жубатурова, 1985г.) воспевает 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, торжество жизни, победу над злом и несправедливостью. И все эти эмоции, во всех тонкостях их проявлений прекрасно переданы в пластике хореографом.

В целом, в балете от сердца к сердцу передаются чувства авторов – композитора, балетмейстера, либретиста, исполнителей, звучит глубокая, проникновенная музыка, и вместе с пластикой танца зажигает перед зрителем «Вечный огонь» – огонь, оставивший светлый след во Вселенной...

Серик Еркимбеков – современный композитор. Он один из ярких представителей своего поколения, а особенность творчества композитора можно выразить его же словами: «Я стремлюсь к ясной, понятной и искренней музыке». Диапазон художественных интересов композитора широк и разнообразен как по жанрам, так и по образному содержанию. Это «Концерт

для фортепиано с оркестром», балеты «Вечный огонь» и «Минарет», симфония «Шәкәрім», мюзикл «Дом твоей мечты», Концертная пьеса «Утро Родины» для ансамбля скрипачей, хореографические композиции – «Шолпы», «Нәзік», «Гаухар-білезік», «Салтанат», «Соцветие мира», «Тас-аруах», яркое эффектное произведение, оркестровое аллегро «Алтын-Арқа» для симфонического, камерного оркестров, оркестра казахских народных инструментов, хора, скрипки и пяти солистов, а также другие произведения разных жанров-кино, драматических спектаклей, Работая в жанрах симфонической, камерной, вокальной, киномузыки, основное внимание композитор уделяет сценическим и инструментальным жанрам. Амплитуда его музыкальной деятельности достаточно обширна. Она включает в себя не только композиторский труд, но преподавание и участие в музыкально-общественной жизни республики.

Музыке композитора свойственно живописное, изобразительное и, наряду с этим, философское осмысление затрагиваемых тем. Средствами своего искусства он стремится передать «зримые» образы – то, что будоражит творческую фантазию при общении с природой или знакомстве с произведениями живописи, скульптуры, а также то, что вызывает в прочитанной им литературе зрительные представления. Разносторонни и средства их воплощения. Одни эпизоды музыки представляют собой развернутые полотна. В других при передаче массовых, народных образов сильнее ощущается жанровая основа. В третьих даны более колоритные зарисовки субъективных впечатлений композитора, прекрасно передаются образы пространства степи и горных вершин, просыпающейся природы, расцвета жизни.

Музыкальный стиль С. Еркимбекова безусловно индивидуален. Более детально мы писали творческий портрет композитора в работе «Творческий портрет Серика Еркимбекова: особенности национального мышления на примере Сюиты из балета «Вечный огонь» [1]. В его творчестве самобытно претворены традиции европейского и национального музыкального искусства. Композитор достиг органического синтеза тональной системы европейской музыки с ладовыми структурами казахской музыкальной культуры. Ясная мелодичность, связанная с народной песенностью, жанрово-танцевальные элементы, тяготение к мотивной разработке, наконец, уравновешенные, отшлифованные формы

сближают музыку С.Еркимбекова с искусством современных композиторов европейского и азиатского культурного пространства.

Список использованных источников:

1. Харламова Т.В. Творческий портрет Серика Еркимбекова: особенности национального мышления на примере Сюиты из балета «Вечный огонь». – Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория, 2010. – С.269-289.

Харламова Татьяна Валерьевна – кандидат искусствоведения, Казахский национальный университет искусств, Астана, Казахстан.

КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ И ЕЁ ЗНАЧЕНИЕ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ

Аннотация

В данной статье освещается метод контактной импровизации как одно из направлений современного танца, рассматриваются его художественно-эстетические особенности и исполнительская техника.

Ключевые слова: хореография, пластика, пантомима, импровизация, эвритмия, актёрское мастерство, хореографический образ.

Контактная импровизация – это одно из направлений современного танца, позволяющее двум или нескольким партнерам вести спонтанный телесный диалог. Танец с расширенными рамками, ограниченный только физическими законами. Здесь нет заучивания схем движения. Здесь есть обучение слушанию тела. Слушая свое тело, мы ищем свой танец, свое движение, которое рождается здесь и сейчас с партнером, с группой, пространством в близком контакте и на расстоянии.

Метод контактной импровизации был предложен американским танцовщиком и преподавателем Стивом Пэкстоном в 1972 году. В своей работе Пэкстон использовал «техники высвобождения» – имеется в виду высвобождение новых двигательных возможностей и освобождение от мышечных зажимов, а также айкидо и некоторые другие методы. В основе метода лежала идея, что для танца необходимы два человека. Эта работа – исследование способности сознания слиться с телом в настоящем моменте и оставаться в нем, когда условия изменились. Идеи Пэкстона породили новый технический подход, позволяющий работать как непосредственно с телом, так и с определенными кинестетическими образами, которые соответствуют движению. Контактная импровизация используется сегодня как средство обучения танцу, как терапия и как способ поиска нового. С точки зрения танцевальной терапии контактная импровизация может рассматриваться как система коллективных физических

взаимодействий, цель которых – развить коммуникативные возможности тела человека. Участники проходят следующие этапы контактных взаимодействий: узнавание, изучение, диалог, конструирование и импровизация.

Упражнения по контактной импровизации и композиции являются простым и наглядным обучением структурам взаимодействия: присоединению, противодействию и комплиментарности (дополнительности). Упражнения на групповую импровизацию развивают целостное видение ситуации и своего места в ней. Многие упражнения направлены на то, «чтобы сохранять определенное состояние в меняющихся условиях, и этот навык сохранения достаточно легко переносится на жизненные ситуации» [1, с.144].

Одной из главных задач контактной импровизации является также освобождение клиентов от негативного опыта и комплексов, связанных с недооценкой или боязнью своего тела, через возврат к собственному телу, через его обретение. Кроме этой главной задачи также происходит освобождение суставов и мышц от боли и напряжения, а также улучшается работа тела во всех возможных ситуациях. Чаще всего контактная импровизация является последовательностью импровизированных движений, как правило, из арсенала авангардистского танца. Эта последовательность – результат интуитивного взаимодействия двух или более участников, которые исследуют изменение движений.

Контактная импровизация – это форма движения в танце, в дуэте. Два человека двигаются вместе, в соприкосновении, поддерживая спонтанный телесный, физический диалог через кинестетические чувственные сигналы. Тело, по мере осознания ощущений инерции, веса и баланса, учится расслабляться, освобождаться от излишка мышечного напряжения и отказывается от некоторых намерений и установок для того, чтобы не противоречить естественному ходу вещей, находиться в «потоке», использовать то, что под рукой. Несложные и четкие упражнения позволяют парам исследовать специфические отношения, с которыми приходится иметь дело в свободной импровизации.

Танцевальная импровизация не требует готовых навыков и мастерства. Многие из упражнений по импровизации можно адаптировать для групп от трех и до тридцати человек, оптимальной считается группа от десяти до двенадцати участников.

Двенадцать участников могут легко разделиться на подгруппы; несколько участников могут быть наблюдателями, в то время как другие – двигаются. В простых упражнениях группа может работать вся целиком. Группа может встречаться от двух раз в неделю – в течение одного или двух часов и до пяти раз в неделю – по четыре часа. Одна встреча в неделю – это минимум для того, чтобы сплоченность группы развивалась. Более регулярные занятия, конечно, лучше для прогресса каждого из участников. Ведущий отвечает за определение цели сеансов в целом и для каждой отдельной встречи. Ведущий может определить, как лучше представить задание группе, как приобретать навыки движения, композиции и выступления, как организовать групповую импровизацию.

Одна-две главные темы занятия помогают группе развивать и совершенствовать приобретенные навыки. Каждая тема включает несколько простых и несколько сложных упражнений. Простое упражнение может означать сольную или парную работу либо ограниченный выбор действий для группы. Более сложные задачи соединяют композицию с фантазией и предполагают большую свободу выбора. Работа над простыми упражнениями готовит группу к выполнению более сложных задач в той же самой области.

Каждая встреча начинается с разминки, разогрева. Разминка должна быть хорошо знакома ведущему и не быть излишне техничной. Как отмечает исследователь, «техническая разминка улучшает двигательные навыки участников, но она может также мешать им в исследовательском процессе, так как предлагает стандартный набор движений» [3, с.93]. Когда выбрана общая направленность упражнения для сеанса, важно быть гибким, следуя этому плану. Ведущему необходимо быть отзывчивым к каждому участнику, а участникам – друг к другу. Ведущий решает, когда прервать упражнение, а когда повторить.

Ведущий помогает начать и закончить сеанс. Существуют различные способы окончить импровизацию, но во всех случаях участники должны заканчивать ее в состоянии ясности. Перед началом импровизации ведущий может оповестить участников о ее продолжительности (например, одна минута, полчаса). Кроме того, ведущий может также объявить окончание; намекнуть, что участникам пора заканчивать, или позволить им закончить в тот момент, когда они сочтут нужным. Участники могут представить себе, что свет тускнеет, и продолжить

движение к внешним границам пространства. Или они могут покинуть сценическое пространство.

Образное определение контактной импровизации содержится в следующих словах: «Мы начинаем расшифровывать сигналы, которые мы подаем и принимаем, которые подсказывают нам вести или следовать, двигаться вверх или вниз, где касаться, как сделать поддержку, когда замедлиться, а когда быть в спокойствии. В этой форме каждый учится тому как оставаться целостным в каждом выборе, никогда не усиливая и не ускоряясь. Когда Тело, Ум и Дух объединены в своем интуитивном разуме, когда каждый находит себя «дома», выражая в каждом моменте свою настоящую природу» [2, с.178].

Список использованных источников:

1. Поляков С.С. Основы современного танца. – Ростов- на-Дону: Светоч, 2005. – 134 с.
2. Александрова Н.А., Голубева В.А. Танец Модерн. – Москва: Планета музыки, 2011. – 208 с.
3. Боттомер П. Уроки танца. – Москва: Эксмо, 2004. – 140 с.

Худойназарова Шахзода Турсуновна – преподаватель, Государственная академия хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.

**МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ В БАЛЬНОМ ТАНЦЕ
«ПОЛЬКА» НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ С.В.
РАХМАНИНОВА «ИТАЛЬЯНСКАЯ ПОЛЬКА»**

Аннотация

В статье рассматривается влияние средств музыкальной выразительности, а именно динамических оттенков на характер бального танца «Полька» первого года обучения в младших группах детей (три – четыре года, пять – семь лет) как помощь педагогам в преподавании и построении хореографии на примере произведения С.В. Рахманинова «Итальянская полька».

Ключевые слова: бальный танец, «Полька», Рахманинов, средства музыкальной выразительности, движения.

Спортивный бальный танец является сложно координационным видом танца, где необходимо проявлять спортивный характер, но при этом передавать танцевальный образ. Поэтому исполнителю, необходимо иметь ряд качеств, навыков и приемов исполнительского мастерства в бальных танцах. Для реализации способностей исполнителя и возвращения необходимых навыков разрабатываются образовательные программы по принципу «от простого к сложному». В первый год обучения младших групп (детей возраста три – четыре года, пять – семь лет) входит танец «Полька», изучение которого направлено на формирование у обучающихся навыков работы с музыкальным произведением, умение воспроизвести музыкальный фрагмент в танце через определенные движения, а также умение воспринимать элементы музыкального языка произведения, используя средства слухового восприятия.

«Полька – это быстрый, живой танец, а также жанр танцевальной музыки. Название танца произошло от чешского слова *půlka*, означающего «половинный шаг», поскольку ритм польки требует быстро переступать с ноги на ногу» [1]. Двудольный размер музыки танца «Полька» помогает развить

ребенку музыкальный слух, простые движения «основной шаг польки», «галоп», различные «подскоки», «ковырялочка», простые «повороты» развивают координацию движений рук, ног, головы, подготавливая тело ребенка для исполнения более сложных танцев в дальнейшем. «Полька» благодаря простому ритму способствует воспитанию танцевальности, а также пониманию парности в танце, так как «Польку» можно исполнять соло или в паре – мальчик с девочкой.

Соответственно, для полноценного развития ребенка педагогу необходимо правильно подобрать музыкальное сопровождение урока. Мы предлагаем в качестве образцового, примерного, соответствующего музыкального сопровождения произведение С.В. Рахманинова «Итальянская полька».

В своей статье мы хотели бы рассмотреть влияние средств музыкальной выразительности, в частности динамических оттенков, на характер, танцевальность и построение хореографии в танце «Полька».

Методы научного познания использованные при написании работы – наблюдение, сравнение. Теоретические методы научного исследования – анализ, синтез, индукция. Методология исследования основывается на сопоставительном анализе.

В статье использовалась информация из интернета ресурсов: сайт prodlenka.org «Особенности рабочего процесса над фортепианными произведениями» [1], soundtimes.ru «С. Рахманинов «Итальянская полька» [2].

Обращение в качестве музыкального сопровождения к произведению Рахманинова «Итальянская полька» было не случайным. 1 апреля 2023 году исполняется 150 лет со дня рождения Сергея Васильевича Рахманинова – великого композитора, пианиста, дирижера. Написанное им произведение «Итальянская полька» является одной из наиболее известных его работ.

«Итальянская полька – это записанное в нотах воспоминание композитора об увлекательном отдыхе семьей в Италии. Волшебная атмосфера побережья солнечной Флоренции вдохновила Рахманинова на создание достаточно знаменитого произведения.

Племянница Сергея Васильевича вспоминала, как сочинялось произведение. В один из вечеров к даче подошли уличные музыканты. Итальянец с тростью, его жена, ребенок и чудесный ослик. Они везли как груз старое механическое фортепиано, напоминавшее по собственному строению

большую шарманку. Женщина могла непринужденно завести фортепиано, и тогда оно начинало играть потрясающую по колориту музыку. Мужчина отлично пел и танцевал, выступление получилось по-настоящему красочным. Итальянский мотив польки крепко запомнился композитору, Рахманинов, имеющий потрясающую музыкальную память, по приезду на Родину первым делом записал услышанную мелодию. Запись была произведена для фортепиано в четыре руки и имела название «Итальянская полька» [2].

В основе произведения – бытовой народный танец с яркими контрастными частями в простой трехчастной форме. Темп оживленный. Части отличаются по характеру и построению: в первой части тональность *d moll* – задумчивый, мечтательный характер, при этом четкий, упругий ритм. Мелодия легкая и четкая, заканчивается на движении мелодической линии вверх, но при этом нужно исполнить с ослаблением звучности.

Произведение насыщено такими музыкальными приемами, как мелизмы, скачки, различные штрихи и мелкая техника. Уже с затакта происходит нарастание динамики *crescendo*, переходящее в первом такте в *mezzo-forte*, данный фрагмент усиливает выразительность прыжковых движений. В пятом такте первой части использование *crescendo* повторяется, однако уже в седьмом такте мы видим постепенное изменение громкости звучания – *diminuendo*, и *piano*, которые в танцевальных движениях соответствуют приставным шагам, завершающим музыкальную мысль. Далее, второе предложение, первой части является повторением, за исключением пятнадцатого и шестнадцатого тактов. В шестнадцатом такте снова используется *diminuendo*. Помимо этого, в первой части мы наблюдаем штрихи *legato* и *staccato*, а также использование форшлагов в пятом, шестом и тринадцатом, четырнадцатом тактах, в танцевальных движениях идет изменение положения рук и подскок, несмотря на решительность характера, смена движений протекает плавно, за счет опоры на слуховое восприятие элементов музыкального языка. В первой части интересно расставлены акценты: в первом такте выделяя первую ноту – «А» второй октавы на счет «раз», на сильную долю, а во втором такте делая акцент на слабую долю такта, счет «два и», в третьем снова на первую долю, в четвертом – на последнюю и в шестом такте снова на сильную долю. Движение выражено четвертными, восьмыми и шестнадцатыми длительностями с появлением случайных знаков альтерации. Средства

музыкальной выразительности способствуют формированию характера танца «Польки», что поможет педагогу при построении хореографии. Например, для первой части подойдут такие движения, как «основной шаг польки», «галоп», «подпрыжки», «подскоки», «хлопки», «ковырялочка».

Вторая часть написана в одноименном мажоре, характер меняется на светлый, жизнерадостный. Как и первая часть, делится на два построения и начинается с затакта. Первое построение исполняется штрихом *legato*, что придает стремительное, непрерывное, волнообразное движение вверх–вниз, сопровождаемое усилением и ослаблением звучания шестнадцатых длительностей в динамике *pianissimo*. В двенадцатом такте динамика переходит в *mezzo-forte*, в тринадцатом громкость звучания постепенно усиливается – *crescendo*, а в четырнадцатом достигает *forte* и этот фрагмент являет собой кульминацию всего произведения, что обязательно отражается в хореографии, достигая жизнерадостный характер движениями «основной шаг», «хлопки» и «галоп». После кульминации идет спад динамики, постепенно ослабляя движение в пятнадцатом такте – *diminuendo*. Аккомпанемент представлен в виде четкого стаккато. Второе построение тоже начинается с затакта. Звонкие, яркие акценты придают жизнерадостный, жизнеутверждающий характер. Мелодия написана шестнадцатыми, волнообразными движениями вверх – вниз, со взлетами на октаву вверх, в постоянной динамике *forte*. Вторая часть заканчивается на акценте взлета мелодии вверх. Продолжая выстраивать хореографию в характер, диктуемый музыкой, целесообразнее использовать различные вращения в паре, повороты.

Третья часть – является репризой первой части.

Несмотря на дату создания произведения, 1906 год, «Итальянская полька» Сергея Васильевича Рахманинова в качестве музыкального оформления урока для первого года обучения бального танца «Полька», является актуальным, ярко запоминающимся, мелодичным, гармоничным произведением, что, безусловно, способствует развитию музыкального слуха исполнителей, активизирует слуховое восприятие музыкального произведения, знакомит с первоначальными закономерностями музыкальных процессов, прививает устойчивый интерес к классической музыке, в обучении сольного и парного танца «Полька» в младших группах, первого года обучения.

Список использованных источников:

1. Особенности рабочего процесса над фортепианными произведениями / Интернет ресурс: <https://www.prodlenka.org>. (Интернет ресурс: дата обращения 17.02.23 время 21:00).

2. Творческий Центр «Звуки Времен» / Интернет ресурс: <https://soundtimes.ru>. (дата обращения 09.03.23 время 19:00).

Цихлер Данил Олегович – 2 курс, образовательная программа – 6В02104-Педагогика спортивного бального танца, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

Джубатчанова Сауле Байанбаевна – старший преподаватель кафедры балетмейстерского искусства, музыковед, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

ҰЛТТЫҚ БИ ТЕРАПИЯСЫ

Аннотация

Мақалада Қазақ биін зерттеудің жаңа бағыты – би терапиясы қарастырылады. Автор халықтық би терапиясын рухани сендіру әдісі арқылы зерттеу қажеттілігін негіздейді, би рухани серпін беріп, салауатты өмір салтын ұстануға көмектеседі. Италия, Қытай, Үндістан мәдениеттерін қарастырып, би арқылы емдеу идеясын көрсетуге мүмкіндік берді. Бидің адам денсаулығына, денеге, жүрек пен қан тамырларына, тыныс алуға және орталық жүйке жүйесіне оң әсері туралы айтылады. Сонымен қатар би арқылы патриоттық сезімді өсіруге ықпалы зор екенін маңызды.

Түйінді сөздер: қазақ биі, терапия, Халық биі, пластика, рухани серпін, патриотизм, мәдениет.

Кез келген халықтың өзіне тән ұлттық болмысы, ұлттық коды болады. Сол құндылықтардың бастауы оның тілі мен төл мәдениеті. Сан ғасырлар бойы қалыптасып, атадан балаға мирас болып келе жатқан ұлт мәдениетін жоғалтпай, одан әрі жетілдіру мен дамыту кез келген халық үшін басты мақсаттың бірі. Ал мәдениет деген ұғымды әртүрлі аспектілер құрайды, соның ішінде әрине би өнерінің орны ерекше. Қазақ биі қазақ халқымен бірге қалыптасып, бірге өсіп-өркендеді. Әсіресе ХХ ғасырдың 30 жылдарынан бастап, елімізде хореография өнері өте қарқынды дамығанын білеміз. Сондай үздіксіз дамудың, ізденістің нәтижесінде би өнері қазақ өнерінің төрінен ойып тұрып орын алды. Бүгінгі күні елімізде хореографиялық кәсіби оқу орындары, кафедралары, би ансамбльдері, студиялары бар. Қазақ биінің өз мектебі қалыптасты, өзіндік әдістемесі жасалды, қазіргі күні би өнерінің алтын қорында мұраға айналған билері бар. Соңғы жылдары би өнері ғылым ретінде қарастырылып, оның тарихы мен даму тенденциялары тереңінен зерттеле бастады. Қазақ ұлттық хореография академиясынан ашылған қазақ биінің зертханасы осы айтқанымыздың дәлелі болмақ. Әрине, бұл Шара апамыздан бастап, бүгінгі күнге дейін қазақ биінің дамуына өз үлесін қосқан мәдениет қайраткерлерінің, хореографтарымыздың, зерттеуші ғалымдарымыздың толағай

еңбегінің көрсеткіші. Одан бөлек, халықаралық байқауларда, фестивальдерде жүлделі орындарды иеленіп, жоғарғы дәрежеде өнер көрсетіп жүрген әртістеріміз бен өнерпаздарымыздың да сүбелі үлесі бар.

Бүгінгі күні кәсіпқойлар арасында қазақ биі үлкен сұранысқа ие. Оған дәлел, 2023 жылғы наурыз айының соңында өткен «Шара Жиенқұлова атындағы VI Республикалық байқауға» қатысуға ниет білдірушілердің рекордтық санынан-ақ аңғаруға болады. Ендігі міндет қазақ биін одан әрі өркендету болмақ, осы ретте қоғамның биге қызығушылығын арттырып, кәсіби әуесқойлардың деңгейін көтеру қажеттілігі туындайды. Ол үшін осы саладағы әрбір хореограф, өнер жанашырлары қолынан келгенше еңбек еткені абзал. Мысалы, мен көп жылдан бері ансамбль артисі ретінде өнер көрсеттім, кейін келе би қоюшы хореограф, сонымен қатар ұстаздық қызметімен айналысып келемін. Өнер саласындағы тәжірбиемді жинақтай келе қазақ биін зерттеп, оның әлеуетін көтеру үшін, би ғылымына кішкентай болса да өз үлесімді қосу үшін биылдан бастап докторант атандым. Енді зерттеуші ретінде қазақ би өнеріне қатысты ғылыми жаңалығымды зерделеп, тұжырымдауға тырысамын. Зерттеу тақырыбының бір бөлігі ретінде арт-терапия бағытын ұсынамын.

«Ұлттық би терапиясы» авторлық сеансы арқылы замандастарыма рухани серпіліс сыйлап, салауатты өмір салтын ұстауға көмегін тигізетініне сенімім мол. Музыка мен бидің энергиясы арқылы адамның жанын емдеу, әсіресе, күні бойы бір орында қозғалмай жұмыс істейтіндер үшін - бұл сеанс таптырмайтын терапия болмақ. Би терапиясының адам өміріндегі алатын орны ерекше. Жалпы би мен музыка, мен үшін егіз ұғым. Біріншіден – би адамның көңіл күйінің бір көрінісі болса, екіншіден науқас адамды да емдеуге қолданғанын ғалымдардың зерттеп зерделеген еңбектерінен білеміз. Би арқылы емдеу идеясы Италияда, кейінірек Қытайда, Индияда пайда болды. Алайда, тарихымызды зерделесек бізде де бақсылық яғни би қозғалыстары арқылы емдеу өткен заманнан болған екенін аңғарамыз. Ем-шара барысында адам денесіндегі нүктелерді басу арқылы және өз күшін өзіне пайдалану арқылы емдегені жасырын емес.

Әйгілі түрколог Субихай «Қазақ мәдениетінің тарихын» жазған өз еңбектерінде былай деп жазады. «Еренқабырға, Алтай, Тарбағатай, барлық тауларының жартас беттеріне бедерленген адам бейнелері. Бұл – осы күнгі адам бойындағы сұлулықты

сипаттайтын сурет пен мүсін өнерінің алғашқы үлгілері. Онда қазақ халқына тән тарихи эстетикалық талғам мен орасан зор талант жатыр». Бұл жерде айтпағым, өте ежелден келе жатқан төл мәдениеті бар түркі халықтарының ауыз әдебиеті керемет дамыған. Әсіресе, ғашықтық жырлар, әпсана-аңыздар да міндетті түрде би билеген, елді аузына қаратқан бишілер туралы айтады. Би – хан сарайының керемет сауық-кештерінде рахатқа бөленіп, дүниені ұмытып тамашалайтын ерекше өнер түрі болып саналған.

Максатым: Ойлаған дүниемді медицина мамандарына көрсете отырып, оның адам денсаулығына, ағзасына, жүрек қан тамырына, тыныс алуына және орталық жүйке жүйесіне тигізер әсерін дәлелдеу.

Жобамның пайдасы: Би терапиясына қатысушы адам үшін хореографиядан хабары болуы міндетті емес, ең бастысы би терапиясына қатысушы өзін жеңіл әрі, сергек сезінуі тиіс. Мысалы, Армин Старк «би қимыл-қозғалыс терапия» шығармасында бимен айналысу, бұлшықеттердің қалыпты жұмыс жасауына, психологиялық және физиологиялық күйзелістерден арылуына, жеке тұлғаның сезімдерін жеткізуіне, сонымен қатар өмірге деген адамның ынтасын жетілдіруге, еркін ойын жеткізуге көп көмектеседі деген.

Қазіргі өмір тынысын осыдан 10-15 жыл бұрынғымен салыстыруға келмейді. Адамдар өздерін жан-жақты дамытамын деп қарбаласып жүріп, денсаулығын нашарлатып алады. Спорт, фитнес залдарына, бассейнге баруға уақыт таппай жүрген әріптестеріме менің жобамның тиер пайдасы зор.

Білім беру саласына қосар үлесім: «Ұлттық би терапиясы» авторлық сеансы арқылы замандастарыма рухани серпіліс сыйлап, салауатты өмір салтын ұстауға пайдам тиетініне сенімім мол. Музыка мен бидің энергиясы арқылы адамның жанын емдеу. Әсіресе, күні бойы бір орында қозғалмай жұмыс істейтіндер үшін бұл сеанс таптырмайтын терапия болмақ.

Осы жобам ел арасында қолдауға ие болса, мектеп оқулығы емес, тым болмағанда ЖОО-да факультатив ретінде қарастырылса, қоғамға айтарлықтай пайдам тиер еді.

Терапия әсері: Мысалы, табиғат құбылыстарына байланысты «қанат қағу», «толқын», «қайнар бұлақ», «кемпірқосақ», «құйын», би қимылдары «Ұлттық би терапиясына» сұранып тұрған тамаша қимылдар. Қатысушы тұла бойын босатып, жүйкедегі, мидағы ауырлықты алып тастап, өзінің ғажайып әлеміне саяхат жасайды. Адамның ішкі түйсігі ешқашан алдамайды. Сондықтан әр адам өз

өмірінің қожасы. Өзіне сенген адам қай салада болмасын жеңіске жетеді. Сіз сүйікті музыкаңызды алаңсыз тыңдайтын болсаңыз, енді оған мен айтқан би қимылдары мен «сенім» қосылса, жеңістің ауылы алыс емес.

Қатысушыларыма төмендегідей ұран тастайтын едім:

1. Ешқашан депрессияға жол бермеңіз!

2. Миыңыздан сенімсіздік, үрей, қорқыныш, ауырып қаламын, ол маған жараспайды, қолымнан келмейді деген кертартпа сөздерді мүлдем алып тастаңыз!

3. Әрдайым күліп жүріңіз! Жымыып жүру – сүннет! Күлкі иммунитетті күшейтеді. Калифорния университетінің ғалымдары күлкінің иммунитетті жақсартып, адам ағзасын қорғайтынын дәлелдеген. Күлген кезде стресс гормондарының деңгейі төмендеп, түрлі вирустарға төтеп беретін Т-лимфоциттерінің көлемі ұлғаяды. Сондай-ақ, ғалымдар күлкі адам ағзасындағы рақ клеткаларының пайда болуына жол бермейтіндігін анықтады.

4. Үнемі қозғалыста болыңыз! Бүгін мұңайсаңыз, ертең қуанасыз. Бір күннің қайталанбауы да, қайталануы да өзіңізге байланысты.

5. Ешкімге кек сақтамаңыз! Ондай нәрселер өзіңіздің жолыңызды жабады. Оның орнына отбасы мүшелерімен бірге билеуді қолға алыңыз!

Би терапиясы – өзін-өзі жетілдіруге мүмкіндік береді, адамдар арасындағы қарым-қатынасқа сенімділік береді. Енді осы терапияны қазақтың ұлттық билері арқылы насихаттап, салауатты өмір салтын насихаттау жолында күнделікті өмірімізге енгізсек, нұр үстіне нұр болары анық...

Қазақ халқының ұлттық тәрбиесі – әлемде теңдесі жоқ тәрбие. Жалпы «ұлттық» деген сөздің астарында елге-жерге, тілімізге, дінімізге деген құрмет жатыр.

Ұлттық би терапиясына аталмыш үш би түрін ұсынар едім. «Буын» биі, «Қамажай» және «Аққу» биі. Оған негіз де жоқ емес.

Би – қай кезде болмасын жанның, тәннің, көңіл-күйдің көрсеткіші. Қазақтың ұл-қыздары «буын биді» билеп жүріп қабырғасы қатайып, бұғанасы бекіген. Кішкентайынан садақ тартып, жамбы атуға дағдыланған. Оларды бұрын көне спорт түрі деп қабылдасақ, қазір әлемдік спорттық ойын түріне және цирк өнеріне енген ойындар. Менің ойымша, спортты да цирк өнерін де би өнерінен алыстатып қажеті жоқ. Себебі, қай-қайсында болмасын адам өзінің қабілетін, ерекше қасиетін дамытып, дене-қимылдары арқылы елді ауызына қаратқан. Сондықтан мен «Ұлттық би терапиясы» жобасын қолға алып, тек хореографтар

арасында емес жалпыхалықтық деңгейде айналысатын дәріс әрі ем ретінде дамытқым келеді.

Қазақ халқы көшпелі өмір сүргені бәрімізге белгілі. Олардың тәулік бойы аттан түспей жүретін кездері де болған. Сондықтан аттан түскен кезде дененің әр мүшесін буын биі арқылы қалпына келтіріп отырған. Олар аюдың, қасқырдың, құстардың, оның ішінде бүркіттің қимылдарын көрсете білген. Буын биінде дененің барлық бұлшық еттері қозғалады. Әрбір буын бұлшық еттерімізді қозғалта отырып, деңсаулығымыздың жақсаруына да көп әсерін тигізетінін ғалымдар зерттеп зерделеген. Әсіресе ер – азаматтар үшін таптырмас спорт түрі десек те болады. Тіл саласы бойынша сөйлеу мүшелерінің тұтастай қимылынан пайда болған бір немесе бірнеше дыбыстық тіркесін – Буын деп атаса, бұл жерде де буынның қозғалыстары арқылы пайда болатын қимылдарды буын биі деп айтамыз.

2007 жылдың 8 қарашасында Лондондағы Виктория мен Альберттің мұражайында «Қазіргі заманғы Қазақстан мәдениетінің Лондондағы кеші» өткені белгілі. Өнерлі, талантты өнер иелерімен бірге делегацияда бірнеше журанлистер де болды. Биг-Бен атымен белгілі Лондондағы Витцеминстер мұнарасының қоңырауын соғушысы қазақстандық журналиспен танысып, әңгімелесу барысында ағылшын қазақ журналисіне сұрақ қояды: «Қазақстанды қазір әлем жұртшылығы таниды, ал, Сіздердің дамыған 50 елдің қатарына кірулеріңізге не себеп болғанын білесіз бе?» – Неге?, – деп қызығушылық танытқан қазақ журналистіне ол: «Себебі, Сіздерде отбасы құндылығы жақсы сақталған», - деп жауап беріпті. Осы оқиға маған қатты әсер етіп, ұлттық би терапиясына «Аққу» биін кіргізуіме себепкер болды. Аққу – ол махаббаттың символы. Шынайы махаббаттан отбасы пайда болады. Дененің иілуі мен бүктелуі, екі қолдың қанат қағуы, жалпы дене пластикасы мен нәзік сезімді көрсететін ұлттық би. Осы «Аққу» биі арқылы композитор- күйші Н.Тілеңдиев пен Әлиұлы Сүгүрдің күйлерін тыңдап отырып аққудың бар болмысын көрсетуге болады. Дененің барлық нүктелеріне әсер беретіні сөзсіз. Ұлттық биді дәріптеп шет елдерде өнер көрсетіп жүргенімізде репертуарымыздың ішіндегі осы аққу биіне өте ерекше көңіл аударатынына талай рет көзім жетті. Сондықтан ешкімге ұқсамайтын ұлттық құндылықтарымызды сақтап, дәріптеп, би терапиясына енгізгім келді.

«Ұлттық би терапиясына» ұсынған тағы бір би түрі – «Қамажай». Бұл халық әні болғанымен, халық санасында би болып қалыптасқан. Нақты авторы белгісіз, халықтан би де

таралған болып есептеледі. Би әннің мазмұнын ашқысы келгендей әдемілік, нәзіктілікті бейнелейді. Бір жағы би, ал тағы бір жағынан ән болып қазақтың мәдениеті мен ән-би өнерінің асқан үлгісі.

Биде нәзік іс-қимылдар, қол, бас, дененің бір қалыптылығы аса маңызды. Бұл биді бүлдіршіндеріміз балабақшада, мектеп жасындағы жасөспірімдер мектепте билейді. Бірақ, бір қалыпта тоқтап қалмай халық арасынан шыққан өнерді ары қарай дамытып, жаңғыртып, насихаттап, еліміздегі кәсіби би ансамбльдері де өз репертуарына енгізіп, би терапиясы ретінде жас ұрпақтың санасына сіңірсе, біз бұдан ұтылмаймыз. Осылай жоғалып бара жатқан рухани құндылықтарымызды түгендеп, ұрпақ тәрбиесіне оң әсер ететін халық билерін ұлттық терапия негізінде қайта жаңғыртып, дені сау ұрпақ тәрбиелеу мәселесін мықтап қолға алатын кез жетті.

Шәмшиев Алмат Шердарұлы – 8D02108 – Хореография білім беру бағдарламасының 1 курс докторанты, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Астана, Қазақстан.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ БАЛЕТА «СЕМЬ КРАСАВИЦ»

Аннотация

В статье излагается сценическая жизнь балета «Семь красавиц», который ознаменовал новый этап в развитии музыкальной драматургии азербайджанского балета и переломный момент в эволюции жанра. Эстетика балета-драмы, сыгравшая определенную роль в развитии балетного театра и принесящая много ценного в танцевальное искусство, позволяет исследовать художественные особенности национального балета в контексте развития отечественной и мировой хореографии.

Ключевые слова: азербайджанский балет, жанр, музыкальная драматургия.

Балет «Семь красавиц» третий по счету азербайджанский балет, созданный Кара Караевым в 50-е годы, когда появилась настоятельная потребность в танцевальном развитии хореографических образов. Этот балет обозначил новый этап в развитии музыкальной драматургии азербайджанского балета и переломный в эволюции жанра. Эстетика балета-драмы, сыгравшая определенную роль в развитии балетного театра и принесящая много ценного не только в развитие хореографического искусства Азербайджана, имела значимость на мировой арене. Многие балетмейстеры обращались к произведениям поэтов Восточного Средневековья. Наиболее популярными были произведения Низами Гянджеви, Мухаммеда Физули и других поэтов. Композиторы XX века, вдохновляясь дастанами, газелями, на основе этих стихосложений сочиняли симфонии, сюиты, том числе и балеты.

Так, например, по мотивам поэм великого азербайджанского поэта, философа XII века Низами Гянджеви написано либретто балета «Семь красавиц», до настоящего времени является одним из образцов яркого наследия в мировом пространстве.

Хотя балет и носит название «Семь красавиц», это название одной из поэм Низами из цикла «Хамсе» («Пятерица»), он развивает сюжетную линию не только этой поэмы, но и других, и

раскрывает мысль о непреходящей ценности духовного мира, пронизывающую всю поэзию Низами.

Кара Караев создал собственную «галерею портретов», сохранив в них идейную общность с образами поэта. Музыкальная композиция образов, их расстановка совершенно отлична от поэтического первоисточника, в ней важно присутствие идеи, которую воплотил Караев в музыкальном решении балета. Чтобы определить ее, коснемся хотя бы вкратце ключевых моментов эстетики Низами.

В поэмах Низами мы видим ряд явно вырисовывающихся центральных идей, раскрывающих общую направленность мысли азербайджанского поэта. Для Низами самая главная мысль – это мысль о достижении справедливости и духовности в жизни человека. В столкновении с духовными ценностями богатство, власть, чувственные наслаждения теряют свою привлекательность и очарование. Преодоление в себе таких пороков, как жадность, властолюбие - Низами считает важнейшей человеческой задачей. Хотя действительность и несовершенна, но человек должен стремиться к идеалу, который живет в его душе. Отсюда протекает страстное осуждение тирании, требование земной справедливости.

И второй вывод, вытекающий из основной мысли Низами, – утверждение любви. Как у истинно большого художника-гуманиста мотив любви у Низами – один из главных. Все его поэмы пронизаны гимном любви, которая рассматривается как величайшая преобразующая сила в душе человека.

На эти основные мотивы и ориентировался композитор, создав свое собственное художественное полотно. К. Караев тонко почувствовал суть композиции поэмы Низами, не столь ярко выраженную в предложенном ему сценарии. Не проводя прямых аналогий между творчеством Караева и Низами, можно смело утверждать, что воплощение идей Низами, сказавшееся во взаимодействии противоположных драматургических планов, а также в том, что Караев в своей музыке сумел возродить образы Низами, показывает духовную близость поэта и композитора.

Но естественно, это не перевод на язык музыки поэтического языка поэмы прежде всего потому, что в ней развиваются традиции средневековых повествований. К тому же поэма представляет образец философско-дидактической поэзии, что также не дает возможности ее буквального истолкования в музыке. И самое главное, развитие балетного

сценария следует своим драматургическим законам, предъявляя особые требования к литературному первоисточнику. Таким образом, различие решений Низами и Караева нельзя свести лишь к различиям жанров. Балет Караева не музыкальный вариант поэмы Низами. С одной стороны, в балете сохранена точность характеров, присущая поэме, с другой – эти характеристики включены в собирательный образ, создаваемый всеми поэмами «Хамсе».

Иными словами, Караев дает не иллюстрацию конкретных образов поэмы, а их психологическое развитие, отражающее ведущие мотивы, основные мысли поэмы Низами. Это стилистическая черта музыки Караева, которая проявилась уже в симфонической поэме «Лейли и Меджнун» (1947), созданной также по мотивам поэмы из «Пятерицы», а в дальнейшем углубилась в симфонических гравюрах «Дон-Кихот» по роману Сервантеса.

Премьера балета «Семь красавиц» состоялась 7 ноября 1952 года на сцене Азербайджанского театра оперы и балета в постановке выдающегося русского балетмейстера Петра Андреевича Гусева [1, с. 14]. Балет Караева «Семь красавиц» (1952) явился новым этапом в развитии музыкальной драматургии азербайджанского балета и переломным – в эволюции жанра. Первоначальный вариант либретто был отклонен [2]. Художественный совет Азербайджанского театра оперы и балета принял решение о переделке сценария и предложил привлечь к этому делу известного историка балетного театра, автора ряда сценариев Ю. Слонимского. Эстетика балета-драмы, сыгравшая определенную роль в развитии балетного театра и принесящая много ценного в танцевальное искусство, в последние годы уже в некоторых своих аспектах тормозила дальнейшее развитие жанра. Создатели балета хотели отойти от канонов балета-драмы, однако этот процесс оказался весьма сложным. Не случайно П. Гусев – балетмейстер «Семи красавиц», – пишет Ю. Слонимскому: «Легче ругать Захарова, чем его преодолевать» [3, с.120].

Говоря в балете-драме, следует уточнить формулировку этого направления в балете, так как проблема связи балета и драматического искусства была существенна на протяжении длительного исторического развития балета. Однако формы этой связи, ее конкретная реализация меняются. Сложилось два вида связи хореографического и драматического искусства. Первый – это большой многоактный балет, основанный на

разработке драматического сюжета. Такой балет существовал всегда и продолжает жить и в наши дни. Второй – особая форма жанра, балет-драма, появившийся в 30-е годы на основе большого многоактного балета и сыгравший важную роль в развитии балета в 40 -50-е годы.

Эта разновидность жанра имела выдающиеся достижения в раскрытии психологического развития образов, в содержательности и глубине трактовки сюжета, в обращении к замечательным произведениям мировой литературы. Нельзя не отметить такие вершины в эволюции балета-драмы, как «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева в постановке Р. Захарова, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева в хореографии М. Лавровского. Музыкальная драматургия «Ромео и Джульетты» дала начало новому этапу, говоря словами академика Асафьева, «осознания музыкально- хореографического действия как своеобразной музыкальной формы, как некоего художественного целого» [4, с.78].

Однако жанр балета-драмы со временем обнаружил и свои слабые стороны, которые стали особенно заметны в 50-е годы, когда возможности этого направления в балете в определенной степени были исчерпаны.

Односторонняя ориентация на принципы драматического представления привела к иллюстративности в решении сюжета, перегруженности его бытовыми деталями. В результате этого танец в балете возникал только в сюжетно оправданной ситуации; акцент в балетах-драмах приходился на хореографический речитатив и пантомиму в ущерб танцу.

Балет Прокофьева «Ромео и Джульетта» явился триумфом принципов балета-драмы, вместе с тем музыкальная драматургия этой партитуры выявила и недостатки жанра. Музыкальное решение балета переросло рамки балета-драмы – оно заключало в себе возможности иного хореографического прочтения, развития музыкального конфликта в танцевальных образах.

Влияние великолепной Прокофьевской партитуры было исключительно плодотворным. Она дала толчок балетному искусству. Смело можно сказать, что Кара Караев развил достижения Сергея Прокофьева и в некотором роде определил дальнейшее продвижение не только азербайджанского, но и советского балета, в целом.

Первые азербайджанские балеты положили начало устойчивой романтической тенденции, которая появилась в

создании четкой системы образных характеристик, выразивших чувства любви к свободе, родине, верности любимым. Романтика этих чувств была воспета и в балетах К. Караева, Ф. Амирова, А. Меликова.

Основные методы симфонизации балетной партитуры связаны в азербайджанском балете с именем Кара Караева. Балеты Караева «Семь красавиц», «Тропой грома» принесли с собой смелость дерзания, новизну использования балетных ситуаций, преобразуя музыкальную драматургию азербайджанского балета.

Опираясь на традиции прокофьевского балета «Ромео и Джульетта», Караев создал свою оригинальную систему лейтмотивов, которые вырастают из интонационной целостности замысла. Драматургия балетов Караева при всей конкретности сюжета и действующих лиц в своем интонационном развитии ставит большую философско-этическую проблему и дает возможность создания обобщенной музыкальной и хореографической драматургии, открывая пути для символической образности, утвердившейся в балете 60-70-х годов.

Драматургия балетов Караева показала также великолепный синтез классических форм балетной музыки, – таких, как шествие, адажио, – с симфоническими принципами. Автору «Семи красавиц» принадлежит и особая форма трактовки сюиты, которая, раздвигая рамки жанра и балета «Семь красавиц», наряду с адажио становится важным действенным моментом, симфонизирующим партитуру.

Отмечая новаторство музыки балета Караева, видя в ней большую перспективу, Шостакович говорил: «Музыка «Семи красавиц» – подлинно симфоническая музыка, обладающая масштабностью, широким дыханием. Почти весь балет воспринимается как цельное, непрерывно развивающееся и нарастающее музыкальное действие» [5, с.60].

Балеты Кара Караева принесли азербайджанскому балетному театру множество интереснейших находок как в плане образном, так и в структурном. Основные творческие находки в музыкальной драматургии балетов Караева, претворяя достижения предшествующих десятилетий, поставили вопросы симфонизации балетной партитуры, широкого использования всего многообразия хореографических форм и новаторских принципов их претворения. Глубоко идейное содержание его балетов,

основывающееся на философской тематике гениальной «Пятерицы» Низами, показало жизнеспособность традиций советского балета в обращении к серьезной литературе, полноценной драматургии и в стремлении к логично развивающемуся действию.

В оригинальном синтезе принципов классического балета и народных музыкальных жанров, и интонаций сказалось мастерство Кара Караева. Стиль Кара Караева включает в себя особенности национальной культуры. Новая жизнь выдающихся балетных партитур Кара Караева в 70-е годы показала жизнеспособность многих драматургических приемов, найденных композитором еще в 50-е годы, а также значимость музыкально хореографических принципов, мастерски развитых и приумноженных в «Легенде о любви» Арифа Меликова.

Обращение хореографов Рафиги Ахундовой и Максуда Мамедова к балету «Семь красавиц» дало плодотворный результат. Меняется композиция, структура балета, вносятся существенные изменения в либретто Ю. Слонимского, С. Рахмана, И. Идаятзаде. Исчезают фигуры Мензера и семи ремесленников, игравших важную роль в прежнем сценарии. Действие из четырех развернутых актов ужимаются до трех лаконичных. Интересы авторов сконцентрированы вокруг основных событий философского звучания, поэтому из спектакля уходит мотив встречи героев, тема разрастания их взаимной любви. Если в балете «Тропую грома» вся драматургия, линия высокой и чистой любви идет по восходящей: от зарождения глубокой страсти к «подвигу» во имя ее, гибели и моральной победе героев, посеявшей семена пробуждения спящего духа, «нутра» народа, то в «Семи красавицах» все иначе. Здесь обратная связь, все события ведут как бы по нисходящей. От любви события приводят к самозабвенной страсти героя, которая завершается крахом, попранием духовного начала, потерей личности. Однако, согласно либретто, происходит зарождение, зачатие нравственного самоочищения его от эгоистической скверны всевластности, деспотизма. Фактически образ Бахрам-шаха возвращается к его начальной сути, прошедшей сквозь все жизненные испытания. И в этом заключается оригинальность, философская неповторимость каждой караевской партитуры.

В новой, как гласит авторское определение, «драматургической музыкально-хореографической редакции» балета каждый из первых двух актов открывается чеканной по

форме и динамической по характеру пластико-танцевальной заставкой – сценами охоты Бахрама. Вообще метафора охоты чрезвычайно свойственна этой постановке. Бахрам охотится за наслаждениями в жизни, Визирь – за властью, Айша за верностью, (в широком ее значении) любви, долгу, народу.

Но силы зла перевешивают в этом произведении. К тому же сам образ молодого шаха лишен примет традиционной балетной однозначности положительного героя. Его гложет червь неудовлетворенности обретенным, поиск все более и более сильных ощущений, переживаний, эмоций. Эта жажда, не лишенная при этом примет отыскивания идеала, и толкает его в конечном итоге к шатрам каждой из красавиц, олицетворяющих собой все соблазны и улады мира. Поэтому их плен столь сладостный, а в силу фактической нереальности – столь эфемерен. Недаром эта самая знаменитая сюита музыкальных номеров названа «Фантастмагорией» – наваждением, так сказать, сеансом гипноза, спиритизма.

Гибнет от руки подлого Визиря олицетворение совести Бахрама – его возлюбленная Айша. Шах понимает всю тщету своих мнимых горних блужданий, когда рядом с собой он проглядел истинное сокровище. Полный мрачных раздумий, он «отступает... в темноту», как гласит программа спектакля. Финал «Семи красавиц» насыщен безысходным пессимизмом и подавленностью чувств. Тем не менее, эта работа отличается зрелостью пластического мышления балетмейстеров.

Особенно убедительны народные сцены первого акта и вариации красавиц из второго. Образ этих фресковых видений столь многомерен, что трудно единым эпитетом определить их сущность. Это, и в самом деле, послушные воле Визиря заоблачные гейши, что само по себе предполагает за ними четко выраженный негативный отпечаток. Но столько подлинной поэзии и целомудренной чистоты в их облике, что порой они представляются томящимися под спудом злых чар подневольных «пери». Однако их финальное разгульное мракобесие, пусть и исполненное внешней гармонией, убеждает, что природа данных существ весьма таинственна, скрывает в себе неразгаданность, зашифрованность. Красавицы – емкий образ, в освещение которого каждый волен вкладывать свое понимание. Это хореографическое решение по своей многомерности чуть сродни пушкинской Шамаханской царице и, безусловно, является удачей постановщиков.

На этом фоне чуть менее выигрышен финальный акт, хотя метафорически неоднозначное завершение спектакля накладывает печать индивидуальности авторов на построение всего действия балета в целом. В данном случае точкой отсчета, платформой для оригинального прочтения темы был не литературный первоисточник, а скорее во многом примечательная постановка П. Гусева (1952 год). По нему в свое время хореографы создали значимые образы Мензера и Прекраснейшей. Поэма Низами состоит из множества новелл, рассказов, вставок, разбирающих ведущую нить повествования. Спектакль же Ахундовой-Мамедова заждется на иной поэтике. Его отличает другой способ раскрытия сюжета: цельность, сконденсированность событий, отсутствие отвлекающих подробностей.

По своей конструкции вторая редакция «Семи красавиц» (1978) напоминает огромную музыкальную форму А-В-А или форму старинного инструментального концерта с контрастной серединной частью. В самом деле, 1-е и 3-е действия драматургически, точнее ситуативно, перекликаются. И там, и здесь события разворачиваются на площади, среди масс народа. Но в акте-завязке плебс ликует, торжествует по поводу восхождения на трон всеобщего любимца – Бахрама. Отражает радость простолюдинов и дочь народа, «муза» молодого правителя Айша. В акте-развязке тот же народный кворум. Но тут его охватывает глубокая печаль и горе, ведь тирания фактического вершителя судеб Визиря всеохватна, тоталитарна. Айша и на сей раз, словно камертон чаяний большинства, полна возмущения и протеста. Здесь возникает «цепная реакция» смертей: гибнет Айша, ее падение влечет за собой казнь Визиря, которая, в свою очередь, как бы выносит смертный приговор самому Бахраму. Суд совести, нравственные муки нестерпимы. Прозревая, герой понимает всю бездну народной трагедии – он растворяется в глубине ночи.

Сердцевинный акт, действие-развитие или, как говорят в музыке, разработка рисует картину наваждения, погружения в негу и рабство плоти. Это лучшее и, безусловно, сценически самое выигрышное, динамически окрашенное действие спектакля. В нем властвует восточная символика цвета и числа. И потому семь вариаций-портретов каждой из красавиц не только наделены определенным цветом, поразительными музыкальными характеристиками композитора, но и индивидуальным пластическим строем, весьма самобытным и

сочным. Эти мини-монологи по изобретательности постановки и точности отображения характера и нрава определенной представительницы спорят с сочинением этих вариаций в постановке П.Гусева, которые являются вершиной его балетмейстерского мастерства.

Итак, балет «Семь красавиц» претерпел ряд композиционных изменений. Этот балет явился произведением, которое время от времени подвергалось хореографами перепланировке музыкального материала. Балет относится к национальному классическому наследию, на котором выросло не одно поколение. Среди них имена современных исполнителей заслуженных артистов Республики: Нигяр Ибрагимовой, Эльмиры Сулеймановой, Джамили Кяримовой, Макара Ферштанд, Анары Микаиловой, Фатимы Халафовой и других.

Список использованных источников:

1. Энциклопедия: Балет. Гл.ред. Ю.Н.Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Карагичева Л. Кара Караев. – М., 1960.
3. Слонимский Ю. Семь балетных историй. – Л.: Искусство. – с.120.
4. Асафьев Б. О балете. – Л., 1974. – с.78.
5. Караев К. Статья. Письма. Высказывания. – М., 1976. – С.60

Шахмурадова Нигяр Октай кызы – докторант 1 курса ОП 8D02108- Балетмейстерское искусство, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

МРНТИ 14.35.07
УДК 378.147

¹Борисова К.В.

**МОТИВАЦИЯ В СТРУКТУРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
САМООПРЕДЕЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ
СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

Аннотация

В статье рассматриваются мотивы профессионального самоопределения студентов музыкальной специальности Белорусского государственного университета культуры и искусств, спецификой которых является не только творческая, гастрольная жизнь, но и педагогическая. На основе работы С. И. Талановой рассмотрен путь профессионального самоопределения студентов творческой специальности, при котором индивидуально-психологические особенности влияют на успешность профессионального становления. Отмечена также формула выбора профессии: Хочу=Могу=Надо. На основе теста «Мотивы выбора профессии» С. С. Гриншпуна, проведено анкетирование студентов музыкальной специальности. Результаты теста показывают: мотивы престижной профессии, мотивы материального благополучия, мотивы делового характера, мотивы творческой реализации в труде.

Ключевые слова: профессиональное самоопределение, С.С. Гриншпун, С.И. Таланова, Белорусский государственный университет культуры и искусств, мотивы, музыка.

Выбор будущей профессии – очень ответственное решение, даже многих студентов вуза могут одолевать сомнения. В первую очередь следует акцентировать в профессиональном самоопределении личности его внутреннюю, индивидуально-смысловую составляющую, значимость переживания профессионально-ориентированного опыта и становление идентичности как условия осмысленного выбора и дальнейшего саморазвития в профессии [1].

Спецификой профессиональной подготовки студентов творческих специальностей в БГУКИ (далее – Белорусский государственный университет культуры и искусств) является то, что они готовятся стать не только деятелями разных видов творчества, но и преподавателями специальных дисциплин. Для студентов-музыкантов, как и всем представителям творческих специальностей, необходимо иметь перечень определённых психологических установок для гармоничной трудовой деятельности. Выявление таких особенностей очень сильно зависит от педагогов.

Опираясь на работу С.И. Талановой, можно увидеть путь профессионального самоопределения студентов творческой специальности, при котором индивидуально-психологические особенности влияют на успешность профессионального становления. Через призму личностных особенностей строятся отношения с социумом в контексте профессионального развития [2]. Данный путь профессионального развития является первостепенным для музыканта-педагога. Чтобы мотивировать ученика поступать на музыкальную специальность, учитель должен отталкиваться от возможностей своего подопечного.

Первым делом необходимо предоставить аргументы: почему данная профессия имеет высокий престиж в обществе. Музыкальная специальность важна для духовного воспитания человека. Это довольно тяжёлая работа, утомляющая не столько физически, сколько морально. Второе – это возможность путешествовать. Связано это с гастролями, что всегда интересно и познавательно. Посетив множество мест, человек расширяет свой кругозор. Третье – это постоянное самосовершенствование, отсутствие монотонности, ты находишься в постоянном поиске чего-то нового, решаешь творческие вопросы. Четвёртое – возможность заниматься любимым делом, посвятить этому всю жизнь. Осознание, что ты на своём месте, делает жизнь насыщенной, интересной и увлекательной. Пятое – это польза, которую ты приносишь общественности. Осознание что ты делаешь что-то нужное, не даёт тебе упасть духом. Придаёт смысла твоей работе. Шестое – это возможность самовыражения. Ощущение постоянной эмпатии. Если собрать воедино все аргументы, студент будет эмоционально подготовлен, будет видеть свои цели и перспективы, будет понимать важность своей работы и, как следствие, это повышает качество результата проделанной трудовой деятельности, например: видя достижения своих учеников. Разнообразная и взаимосвязанная

мотивация позитивно влияет на формирование профессионального самоопределения.

Студенты в выборе профессиональной деятельности должны опираться прежде всего на способности (как в учёбе, так и в разных видах деятельности), склонности (интересы, подкреплённые способностями, на которые тратится часть свободного времени), информированность (приобретаемые сведения о профессии), личные профессиональные планы (представления об этапах освоения выбранной профессии). Существует формула выбора профессии: Хочу = Могу = Надо. Хочу – это склонности, желания, интересы, мечты. Могу – способности, здоровье физическое и психическое. Надо – потребность в кадрах на рынке труда, востребованность профессии. Если будущий студент сможет совместить «хочу», «могу» и «надо», выбор будет удачным [1].

В своём исследовании мы использовали тест «Мотивы выбора профессии» С.С. Гриншпуна – эта методика исследует причины выбора профессии школьниками с различной успеваемостью, структуру их мотивационной сферы [2]. Нами было проведено анкетирование студентов музыкальных специальностей БГУКИ разных музыкальных направлений. В большинстве случаев это были девушки, обучающиеся на 1–3 курсе. Суть опроса заключалась в выявлении мотивировок выбора своего профессионального творческого пути, которым руководствовались студенты, считающимися уже сформировавшимися музыкантами.

В результате исследования было выявлено, что студентами творческих специальностей в процессе выбора профессии движет желание заниматься любимым делом, работать с детьми, выступать на сцене. Анализ проводился по трём критериям: престиж, то есть актуальность данной профессии в обществе; материальное благополучие, что акцентирует финансовую сторону жизни и отношение к ней; следующий критерий – это деловой характер, оценки значимости пользы для окружающих; и последний – это возможность творческой реализации в труде. Первый критерий показал, что из 10 опрошенных студентов у 5 выявлен слабый мотив, направленный на престиж, у 3 он средний, и только у одного человека был сильный мотив осознания престижа своей деятельности. Эта разница обусловлена возрастным критерием: мотивация престижности в большей степени руководит людьми, которые уже имели опыт работы по своей специальности. По этому параметру можно

проследить, как меняются мотивы студентов по мере их полного профессионального становления. Вторым критерий (возможность материального благополучия) показал, что отношение к деньгам во время технического прогресса у 6 студентов представлял собой значимый показатель, лишь у одного человека материальная составляющая не играет роли, и у 3 высокая мотивация на материальный достаток, на достойную оплату своего труда. В этом аспекте общественное мнение принимает в той или иной степени значимое место. Третий критерий – это деловой характер пользы для окружающих; у 8 человек показатель высокой значимости и только у 2-х средний. Этот показатель характеризует студентов с точки зрения пользы для окружающих. Здесь мы наблюдаем, что для музыканта это важная составляющая, основанная на морально-эмоциональном методе их профессиональной мотивации. Четвёртый критерий (творческая реализация) показал самый высокий уровень. Это говорит о нестандартном мышлении, креативности, предрасположенности к занятию творчеством. Возможность выдвигать и реализовывать свои идеи движет студентами, которые выбрали профессию музыканта, они мотивированы решать профессиональные задачи самостоятельно, а не следовать указаниям других людей. Они готовы выполнять интересную работу, даже если успех в ней не гарантирован.

Мы выяснили, что основным источником формирования мотивации студентов-музыкантов для их профессионального самоопределения стали педагоги детской музыкальной школы, которые привлекали детей к занятиям искусством, участию в концертной жизни, выступлениям на сцене. У музыкантов, принимавших участие в тесте, прослеживаются все этапы мотивов, рассмотренные в теории, ведущие человека к эмоциональной и духовной гармонии. В них происходит слияние формулы: Хочу-Могу-Надо.

Проведя этот тест спустя год, мы обнаружили, что все показатели (мотивы престижной профессии, мотивы материального благополучия, мотивы делового характера, мотивы творческой реализации в труде) поднялись на несколько единиц, спадов не наблюдается. Из этого можно сделать вывод, что в процессе обучения в творческом вузе человек сталкивается с реальностью, его мышление становится более осознанным, растёт показатель престижа, связь с тем, куда пойти работать в дальнейшем и материальная составляющая, очень

важная в современном мире, однако критерий творчества остаётся на лидирующих позициях.

Список использованных источников:

1. Климов Е.А. Психология профессионального самоопределения. – Москва, 2010.
2. Гриншпун С.С. Мотивы выбора профессии. Оценка личностно-делового потенциала учащихся в профориентационной работе // Школа и производство. – 1994. – №6. – С.11–12.
3. Таланова С.И. Особенности профессионального самоопределения старшеклассников // Материалы I Междунар. науч. конф. – Т.1. – Санкт-Петербург: Реноме, 2012. – С. 226-228.

Борисова Кристина Владимировна – студентка 3 курса специальности «Компаративное искусствоведение», Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Белоруссия.

Научный руководитель – **Грачёва Ольга Олеговна** – кандидат искусствоведения, доцент, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Белоруссия.

МЮЗИКЛ ЖАНРЫ – ҚАЗАҚСТАН АРТ-ИНДУСТРИЯ КЕҢІСТІГІНДЕ

Аннотация

Бұл зерттеу жұмысында қазіргі әлемдік замануи театрлардағы «Мюзикл» жанрының қандай деңгейде екенін білуге, Қазақстандағы «Мюзикл және музыкалық спектакль» жанрының дамуын зерттеуге арналған. Сонымен қатар Қазақстандағы «Музыкалық театр актері», «Мюзикл театры актері» мамандықтарында актерлік өнер саласындағы жас мамандарды даярлау мәселесі де қозғалады. Тарихи, көп жанрлы музыкалық стилистиканы, музыкалық спектакльдерді, олардың өнертанумен байланыстарын талдау мен зерттеу кешенді түрде жүзеге асырылады. Ұлттық музыкалық театрлардағы спектакльдерді дамыту мәселелері де көтеріледі.

Бұл ғылыми зерттеудің іргелі бағыты – қазіргі қазақ музыкалық-драма театрының актерлік өнер, би мен музыка өнері үйлесіміндегі эволюциясы. Қазіргі уақытта бұл жанр үшін, соның ішінде Қазақстандағы мюзикл жанры үшін ең маңызды міндет – әлемдік деңгейге жету. Бұнымен қоса қарапайым яғни стандартты немесе стандартты емес салалардың өсуін қалыптастыру үшін, елдің экономикалық жүйесі мен өнерінің өзінің даму үрдісін одан әрі үдету үшін қарастырылған бағыттар мен әрекеттерді синтездеу кезінде мюзиклді тарату және дамыту.

Ел ішіндегі ұлттық рухты, ұлттық тәрбиені, ұлттық сана сезімді ояту мақсатында қаралып жүрген мәселелерді тезірек шешу жолында өнер саласының атқарар рөлі өте үлкен. Жалпы ұлттық талғамды, яғни халықтың өнерге деген талғамын өсіру бұл мәселелерді шешу үшін таптырмайтын түйін. Ал «Мюзикл» жанрының бұл мәселелерді шешу жолында нақты атқарар қызметі қандай, «Оның бұл жерде не қатысы бар?» деген осы іспеттес сұрақтар сөзсіз туындайтыны рас. Бұл сұрақтарға жауап іздеу жолында осы ғылыми жұмыстың нақты көзқарасы, яғни бағыты анықталған болатын. Сол көзқарасқа сүйене отырып әлемдік мюзиклдер мен Қазақстан мюзиклдерінің деңгейлеріндегі айырманы қысқарту жолдарын іздестіреміз, және де оларды жүзеге асыру әрекеттерін қарастырамыз.

Түінді сөздер: Мюзикл, Бродвей, Жастар театры, Astana Musical, «Ромео мен Джульетта», «Notre Dame de Paris», «Моцарт», «Қыз-Жібек»

Музыкалық спектакльдер мен мюзиклдер заманауи музыкалық театрлардың ең сәнді жанрларының бірі. Олардың танымалдылығы өте жоғары. Әрине, егер әлемдік ауқымда қарастырсақ бұл рас, және оған ешкімнің дауы жоқ. Ал, Қазақстандағы мюзикл – бұл жас жанр. Тіпті адамның физикалық

даму процесімен салыстырсақ; бұл кеше ғана тұсауы кесілген бала секілді. Демек бұл – өте жасжанр [1-3]. Бүкіл театр жүйесін модернизациялау шұғыл қажеттілікке айналуға, яғни жаңа озық көрерменді қызықтыра алатын, сонымен бірге өзіндік этникалық немесе тарихи, мәдени контексті сақтай алатын сахналық қойылымдар қажеттілік тудыруда. Ал ондай спектакльдердің жанры қандай болмақ. Әлемдегі әрбір елдің өзіне сай тағлымы бар. Әр ел, әр ұлт, әр ұлыс өзінше ерекше. Демек талғамдары да өздеріне сай сан-алуан [4-10].

Қай-қайсысының да тарихына үңілсек, тұнып тұрған: трагедия, драма, мелодрама, комедия, фарс, аңыз-әңгіме, әфсана. Қарап тұрсақ мұның бәрі театр қойылымдарының бір-бір жанры. Бірінен бірінің айырмасы тек осы жанрлардың қайсысының өзгесінен көп болуында. Қазақ халқы десек әрине бірден драма, трагедия көзге елестейді. Бұл біздің яғни қазақ халқының бойына ана сүтімен дарыған стереотип. Ал бұл оймен келіспеуге толық негіз бар, және де ол негіз дәлелдерден құрылған. Қазақстанның театр өнері үшін осындай модернизацияға толық негіз бола алатын жаңа иновациялық жанр бұл – «мюзикл». Қазақ халқының қанындағы ән өнеріне деген сүйіспеншілік, оның сан-салалығы және тарихпен ұштасып жатқаны бұған бірден-бір дәлел.

Қазіргі әлемдік тетар индустриясында мюзиклдің танымалдылығы тұрақты түрде артып келеді, өйткені ол бұқаралық аудиторияға арналып бағытталған. Бұл жаңа бренд десек те еш қателеспейміз. Мюзикл өнері – бұл театр әлемінің ғана емес мәдениеттің де өзіндік бренді. Сондай-ақ, музыкалық спектакльдер мен мюзиклдер әртүрлі елдердің көрермендерін, демек барлық ұлттар мен ұлыстарды өзінің ерекше бейнелі тілінің арқасында біріктіре алады. Қазіргі кезде Қазақстанның заманауи театр индустриясы әлемдегі жетекші музыкалық жанр – мюзиклді қоспағанда, барлық дерлік басқа да жанрлармен ұсынылған, және де олардың басым бөлігі музыкамен, актерлердің табиғи жанды дауыста ән салуымен гүлдендірілген. Ал мюзикл жанрының келуімен музыкалық театрларымызда жаңа демнің ашылуына зор мүмкіндік бар. Мюзикл жаңа қойылымдардың сапасын одан әрі арттырып олардың көбеюіне ықпал етеді. Режиссерлердің ой өрісінің өзектілігін тереңдетіп, актерлердің орындаушылық қабілеттерін одан әрі ашып, жаңа кіріс көздерін яғни туризм саласын да кеңейтіп, тоқсан ауыз сөздің тобықтай түйінін айтқанда театр өнерінің инновациялық түрленуіне бағыт береді.

Қазақстандағы мюзикл жанры жас деп атап өткен болатынбыз. Дегенмен бұл жанрдың жастығына қарамастан, Қазақстанда қойылған және қойылып жатқан мюзикл спектакльдері еуропа концепциясы бойынша жүріп жатқанын атап өтуге болады. Себебі «Қыз-Жібек», «Notre Dame de Paris», «Ромео мен Джульетта», «Моцарт» іспеттес драматургиясы драма мен трагедияға байланған шығармаларға көп көңіл бөлінген. Ән өнерінің өзі қазақ халқының табиғатына жат емес. Тіпті этносымызбен, тарихымызбен ән өнері түбегейлі байланысты десек те болады. Отандық мюзиклдер көптеген сыни бағыттағы көзқарастардан, және де сәтсіздіктердің біразынан өкшелей өтті. Сәтсіздіктер дегеннің қатарынан музыкалық спектакльдердің қысқа ғұмырлылығын атап өтуге болады. Дегенмен барша қарама-қайшылықтарға қарамастан мюзикл жанры біздің елдің көрермендерін, соның ішінде жасбуынды қатты қызықтырады.

Көбінесе музыкалық спектакльдерді мюзикл деп атайды. Бірақ бұл терең қате түсінік. Музыкалық қойылымда музыкалық нөмірлер, әндер, билер болуы мүмкін, бірақ көбінесе олар драмалық монологтар, диалогтар мен көріністер арасындағы кірістірулер болып табылады, бір сахнадан екінші көрініске ауысу үшін жасалады. Ал мюзиклдегі әндер, хореография, диалогтар біртұтас. Актер арияларды жанды дауыста айту арқылы, дәл сол сәтте кейіпкердің ішкі сезімін әнмен жеткізеді. Мюзикл музыкалық спектакль ретінде қабылданбауы үшін оған әдейілеп либретто, музыка жазылады, жеке мәні бар хореографиялар қойылады [11-12].

Елімізде жаңа жанрға деген қызығушылықтың артқанын елордада бой көтерген «Astana Musical» мемлекеттік театрының ашылуы дәлелдейді [13-17]. Елорда театрларының алғашқы туындылары отандық авторлардың, режиссерлердің, орындаушылардың жоғарғы кәсіби деңгейдегі отандық мюзикл құруға мүмкіндігі бар екенін көрсетеді. Мюзикл жанрының республикамыздағы театр саласының дамуына ықпал ететіні сөзсіз.

Мюзикл. Қазақстандағы мюзиклдің рөлі мен орны. Жоғарыда біз мюзиклді белсенді дамып келе жатқан және әр елде өзіндік ерекшеліктері бар танымал жас жанр ретінде қарастырдық. Сонымен қатар қазіргі театр қойылымдарындағы музыкалық жанрлардың ерекшеліктерін зерттедік. Әлем театрларындағы музыкалық спектакльдармен мюзиклдердің айырмасын шағын түрде салыстырдық. Отандық театрлардың

басқан қадамдарының кейбірін атап өттік. Мюзикл жанрының жалпы әлемде қалай пайда болғаны туралы ақпараттар көп. Қазіргі заманауи театр өнерінің отаны деп Ресей елін айта аламыз. Ал жалпы театр өнерінің тарихи отаны деп, әрине көне Грецияны айтуымызға болады. Ендігі кезекте «мюзикл» қайдан пайда болды деген бір қатар сұрақтар туындайды. Мюзикл жанры американдық және еуропалық концепцияға бөлінетінін айтып кеткен болатынбыз. Демек бастау алған жері де сол аймақтар болмақ, әсіресе американдық концепциядан Бродвей шоу-спектакльдерін, ал еуропа концепциясынан Франция елінің беріп жатқан өнімдерін атап айтып кетпеске болмас. Десе де, мюзикл жанры барлық әлемде кең ауқымда, ілгері дамып келе жатыр.

Отандық қойылымдар. Қазақстандағы мюзикл жанры да бұл арада қалыспауда. «Astana Musical» театры – бұл Қазақстандағы, Орталық Азиядағы ең алғашқы мюзикл театры. 2016 жылы қазан айында «Астана – менің махаббатым», «Достар серті» сынды қойылымдармен «Ер Төстік» ертегімен шымылдығы ашылды. Бұл спектакльдердің қойылу барысындағы жағымды жағы – қойылым шетелдік сахна шеберлерінің еш қатысуынсыз өтті, яғни бұл тек таза отандық өнім. Әрине, жағымсыз жақтары да жоқ емес. Атап айта кететін болсақ: актерлердің шеберліктерінің әлсіздігі, вокалдық дайындықтың аздығы, режиссерлық жұмыстың көзделген деңгейге жетпеуі. Кәсіби тұрғыдан қарағанда, жоғарғы оқу орындарының дипломдық жұмысы секілді көрінді. Дегенмен бұл тек ең алғашқы қадамдар. Мюзикл жанры Қазақстан өнер саласына енді ғана бой сұғып келе жатқандықтан, мұндай жанрдағы спектакльге кәсіби деңгейде сын айта алатын театр сыншылары да жетпеді.

Жоғарыда айтылған спектакльдер таза отандық өнімдер болса, ендігі кезекте шетел мюзиклдарының қазақстандық вариацияларына кезек берейік. «Моцарт», «Ромео мен Джульетта» және «Notre Dame de Paris» сынды әлемдік деңгейдегі қойылымдардың отандық реинкарнацияларын қарастырамыз. «Жастар» театрының интерпритациясындағы «Моцарт» спектаклі жаңаша стильде қойылды. Француз форматындағы қойылымның басты оқиға желісі, музыкалық нөмірлері сақталып қалынды. Басқа француздардың шығармашылығымен ешқандай байланысы болған жоқ. Спектакль мизансценасы, костюм стилдері, декорациялар және француз нұсқасына тән түрлі-түсті бояуға енген шоу да өзгертілді. Спектакльде – минимализм, қара гардероб және актерлар

костюмдеріндегі ақ манжеттер ерекше көзге түседі. Бұл бірінші кезекте театр сценографтары мен костюмерлерінің жоғарғы кәсіби деңгейін көрсетті. Ал, екінші кезекте театр актерлерінің шеберліктерін арттыруға ықпал етті. Сонымен қатар қара фон спектакльде кездесетін хорлардың жеке бөліктеріне күш берді. Ендігі кезекте қойылымның кемшіліктеріне тоқтала кетейік. Ең бірінші спектакльдың қысқамерзімділігі және бір сахнадан екінші көрініске күрт ауысуы, спектакльдың қазақша нұсқасында кейбір ариялардың болмауы.

Ал Astana Musical театрының сахнасында қойылған «Notre Dame de Paris» және «Ромео мен Джульетта» спектакльдерінің Жастар театрында қойылған «Моцарт» қойылымынан айырмашылығы, француз өндірісінің, яғни авторларының қатаң ережелері бойынша қойылған. Бұл спектакльдердегі костюмдер, декорациялар, хореография, ариялар, сахналық көріністер француз өндірісінің толықтай прототипі болып табылады. Мұндай жоғары деңгейдегі әлемдік мюзиклдерді түп нұсқасында қою Қазақстан өнерінің майталмандарына тәжірибе жинауға, кәсіби деңгейлерін арттыруға, елді бүкіл әлемге танытуға және жаңа жанрдың деңгейін көтеріге зор мүмкіндік береді.

Заманауи музыка жанрларының, мюзикл жанрының отандық классикалық спектакльдермен синтезі. Қазақ халқының табиғатына музыка өнері өте жақын. Соның ішінде «дәстүрлі ән» өнеріміз әлемде еш аналогы жоқ ұлттық жанр. Ендігі мақсат «дәстүрлі ән» өнерін заманауи мюзикл жанрымен ұштастыру. Қазірдің өзінде Нұр-Сұлтан қаласының театрларында осы мақсат шындыққа айналуда. Атап өтсек: Жастар театры мен Astana Musical театрларының «Қыз-Жібек» қойылымдары, Жастар театры мен Қ.Қуанышбаев атындағы академиялық музыкалық-драма театрларының «Айман-Шолпан» спектакльдері. Қазақ классиктерін мюзикл стилімен ұштастырудың артықшылығы мынада: дәстүрлі ән өнерімізді, ұлттық колоритімізді толық кешенде әлемге паш ете аламыз. Өйткені мюзикл жанрының күллі әлем халқын бір ортаға топтастырып, жинай алатын сиқыры бар. Әманда «Музыка тілге, ұлтқа, ұлысқа бөлінбейді» деп бекер айтылмаса керек.

Жаңаша көзқарас. Жастар театрының «Қыз-Жібек» спектаклі Евгений Брусиловский операсының заманауи «Рок-Опера» бағытында музыкалық өңдеуден өткен. Бұл жанр жоғарыда айтылып кеткен француздардың «Моцарт» спектакліне тән. «Қыз-Жібек» қойылымының артықшылығы – ерекше декорация,

режиссер Нұрқанат Жақыпбайдың классикаға деген жаңа көзқарасы, заманауи стильде қойылған жас әрі талантты маман Шырын Мұстафинаның хореографиясы және жоғарыда айтылып кеткен «Рок-Опера» жанрының бой алуы. Ал Astana Musical театрының «Қыз-Жібек» қойылымы опера негізінде жасалған. Айта кететін ерекшелігі: қойылым опера негізінде болса да, спектакльді қазақ халық аспаптары ансамблі сүйемелдейді.

Жастар театрының «Айман-Шолпан» спектаклі музыкалық комедия жанрында ұсынылған. Қойылымды екі бөлікке бөлуге болады. Спектакльдің бірінші бөлімі мюзикл жанрында ұсынылса, ал екінші бөлімі қарапайым диалогтарға құрылған. Пьесса мәтіндері қазақтың халық әндерінің музыкасына салынған. Ал Қ.Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық музыкалық-драма театрының интерпретациясында дәл сол спектакльдің қойылуы бізге қазіргі ХІ ғасырдың стилінде ұсынылған. Бұл спектакльдің артықшылығы – режиссердің жаңа шешімдер іздеуі, жаңашылдыққа ұмтылуы. Бірақ классикалық пьесса артық бұрмалаушылықты көтермейді. Қойылымның дыбысын өзгертуге болады, бірақ оны толығымен алмастыруға классика мойынсұнбайды. Себебі, қазақ халқының өзіне тән хош иісін, ұлттық нақышын алып тастау мүмкін емес.

Мюзикл жанрына сай кәсіби мамандар. Театр – барлық өнердің цитаделі. Сондықтан актер - нағыз әмбебап өнерпаз. Қазіргі актерларға қойылатын талаптар баяғыға қарағанда кардиналды түрде өзгерді. Актер – әнші, биші, акробат, шешен, философ, психолог. Бұл нағыз мюзикл әртістерінің бойынан табылу керек қасиеттер. Дәл қазіргі кезде елордамыз Астана қаласындағы Қазақ ұлттық өнер университетінде және еліміздің өнер ордасы Алматы қаласындағы Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында дәл осындай «УНИВЕРСАЛ» мамандар тәлім алып жатыр. Олар «Музыкалық театр актерлері» және «Мюзикл театры актерлері» мамандығын игеруде. Әрине, осындай өнер ордаларынан түлеп ұшып шығып жатқан танымал өнер иелері өте көп. Олардың кейбірі әлем ареналарын да бағындырып жүр, дегенменен оқу процессі тағы да қайта қарауды қажет ететінін де айта кеткен жөн. Әрине бұл болашақта өнер саласының деңгейін, соның ішінде Қазақстандағы мюзикл жанрының деңгейін арттыруға өз әсерін тигізбей қоймайды. Актер адам нағыз әмбебап өнер иесі екенін келесі зерттеулер дәлелдейді.

Әмбебап өнер иелері. 2020 жылы Нұр-Сұлтан қаласында Музыкалық жас көрермен театры бой көтерді. Көркемдік

жетекшісі, директоры әрі негізін қалаушы А.М. Маемиров. Шымылдықтарын М.Әуезовтың «Абай – Тоғжан» спектаклымен ашты. Спекталь жаңаша үнмен көрерменнің жүрегінен ерекше орын алды. Театр актерлерінің жарты бөлігі әлі

«Музыкалық театр актері» мамандығында оқып жүрген студенттер болса да, спектакль жақсы деңгейде өтті. Жас өнерпаздардың жеке орындаушылықшеберліктері ерекше көзге түсті. Ал қойылымның артықшылығы: актерлердің аспаптарда өздері ойнап бірін-бірі сүйемелдеуі. Бұл көрініс олардың нағыз әмбебап өнер иелері екенін тағы да бір дәлелдеді. Дәл осындай көрініс Жастар театрының «Таптым, ғашық болдым, жоғалттым» спектаклінде де бой алды. Актерлер, тіпті, кей музыкалық композициялардың әуендерін өздері жазды.

«Моцарт» мюзиклінің қойылым барысы Дова Аття және Альбера Коэна есімді авторлардың ықпалымен бастау алған болатын. Спектакль атақты композитор Вольфганг Амадей Моцарттың өмірі туралы. Бұл мюзикл 2009- 2010 жылдардағы өзін-өзі толықтай ақтаған коммерциялық жобалардың бірі әрі бірегейі болды, сатылған билеттер саны 800 000 мыңға жуықтады. Бұл спектакль Франция мемлекетінен басқа: Бельгия, Швейцария, Укарина және Ресей елдеріне де гастрольдық сапармен «Турне» жасады. Спектакльдың көрермен көңілінен шыққаны соншалық, тіпті қойылымның «Le Concert» атты симфониялық нұсқасы жасалынып, Япония, Корея және Қытай елдерінде де қойылды. Осындай үлкен сұранысқа ие болған мюзикл жанрындағы қойылым күллі әлем өнерінің жүйесін дүр сілкіндірмей қоймады. Соның ішінде «Қазақ Ұлттық өнер Университетінде» оқып жүрген болашақ театр өнерінің мамандарына әсері зор болды. Бұл сөздерге негіз болатын келесідей жағдай: 2019-2020 жылғы оқу жылында елордамыз Нұр-Сұлтан қаласындағы, әлем әртісі Мұсаходжаева Айман Қожабекқызы басшылық еткен Қазақ ұлттық өнер университетінің қабырғасында Музыкалық театр актері мамандығының 3 курс студенттері Француз рок- операсы «Моцартты» дипломдық жұмыс ретінде қарастырып бастаған болатын. Студенттер өз күштерімен мюзиклде кездесетін арияларды еш өзгертусіз ана тілімізге аударды. Мысалға Сальери ариясы

«Lassasymphonia» (убийственная симфония) «Өлім симфониясы»:

Толқытып барады жанымды, бір сыйқырлы әуен

Түн ұйқымды бөлген
Еріксіз сазды екпінге Мен басымды ием Мәнсіз ақ-өлең

Бір сұрақ ойымды мазалап, жауап іздеймін
Бағымды саған бермеймін

Бұл күндерімнен, ұйқысыз өткізген түндерімнен.
Өзім-нен де мен жерінемін.
Жоқ, мен жек көрем, дегенмен ғажайып реквием
Ән түнегінде көлеңкемін.

Жеңісін тойлаймын дұшпанның, жеңіліспен
Шайтан мен періштем
Жанымды қинайды әніңмен Ешкім сөкпеген
Жауыздықпенен сені жеңем

Бұл күндерімнен, ұйқысыз өткізген түндерімнен.
Өзім-нен де мен жерінемін.
Жоқ, мен жек көрем, дегенмен ғажайып реквием
Ән түнегінде көлеңкемін.

Ойнайды скрипка менің Жалғандықтың әуенін
Таба гөр бір емін

Бұл әуеннің енді мен Көлеңкесі боп келем Ешқашан
шертпеген

Бұл күндерімнен, ұйқысыз өткізген
Жоқ, мен жек көрем, дегенмен ғажайып

Қайырма

Бұл күндерімнен, ұйқысыз өткізген...
Жоқ, мен жек көрем, бұл реквиемді

Осы сынды басқа да кейіпкерлердің ариясын студенттер өзара аударып нақышына келтіріп орындады. Белгілі себептермен дипломдық қойылым өз мәресіне жеткен жоқ. Студенттердің дәл осындай мюзикл жанрына деген қызғушылығы 2016-2017 оқу жылында дәл осы өнер ордасындағы Құрмағожаев Бекболат Болатжанұлының шеберханасы 4 курс «Музыкалықтеатр актері» студенттері тағы да бір керемет

француз туындысы «Notre Dame de Paris» мюзиклін дипломдық жұмыс ретінде алған болатын.

Спектакль өз мәресіне жетіп сол кездегі Астаналық «Жастар» театрының сахнасында сәтті қойылған болатын. You tube желісіне қойылымның кейбірбөліктері жүктелген. «Клопен» ариясы https://youtu.be/97M5Zr_kynM Эсмеральда, Клопен, Гренгуар ариялары <https://youtu.be/Tw-opdPHa-A>

Қазақстандық «музыкалық театр актері» мамандығында тәлім алып жүрген студенттердің оқу процессімен таныстық. Болашақ кәсіби жас мамандардың мюзикл жанрына деген мұндай қызығушылығы, алдағы уақытта отандық музыкалық және мюзикл спектакльдерінің деңгейі жоғары сатыда болады деген гипотезаға әкеп тірейді.

Мюзикл – жаңа дербес бағыт, әлемдік өнер туындыларының жаңаша демі, жаңа көзқарас, мүлде бөтен ағымдар мен жанрлар синтезі, күллі дүние жүзіне ортақ кеңістік, ауқымды мәселелер шешімі, кең және жаңашыл аудитория. Жеке спектакльдердердің қойылым барысын мысалға ала отырып, Қазақстан үшін жаңашылдық образында келген «Мюзикл» жанрының отандық театрлардағы даму процесін зерттедік, проблемаларын ашық түрде талқыладық. Зерттеу барысында Жастар театрының, Қ.Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық музыкалық-драма театрының, Музыкалық жас көрермен театрының, Astana Musical театрларының репертуарларын қарастырдық. Олардың қойылымдарын бір-бірімен салыстыру арқылы Қазақстандағы музыкалық театрлардың жалпы ортақ деңгейін анықтадық және де олардың жаңа мюзикл бағытын қабылдауға қаншалықты дайын екенін аңғардық.

Мюзикл – заманауи музыкалық театрдың ең сәнді және жас жанрларының бірі, ол алдымен Америкада, содан кейін Еуропада, Ресейде, кейінірек Азияда пайда болды. Музыкалық, драмалық, поэтикалық және пластикалық аспектілерінің баламалылығы мен тепе-теңдігін қамтыған спектакльдер заманауи көрерменнің мол ықыласына бөленеді. «Мюзикл» дәл осы критерийлерге сай музыкалық спектакль саласы. Мюзиклде коммерциялық бөлім маңызды рөл атқарады, оны басқа театр жанрларына қарағанда ерекшелейді. Мюзикл – бұл қымбат шоу, сондықтан ол өзін толығымен ақтауы керек немесе пайдалы болуы тиіс. Тарихи тұрғыдан алсақ, мюзикл дегеніміз әртүрлі жанр элементтерінің үйлесімі. Атап өте кететін болсақ: баллада операсы, бурлеск, ревю, менестрель, водевиль және

экстраваганца. Осы жанрлардың әрқайсысы мюзиклге өзіндік дәм береді. Соның арқасында мюзикл өзі де көп классификацияларға шарықтайды: опера, оперетта, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера және т.б

Қазақстанда мюзиклдің еуропалық концепциясы кеңінен өріс алған, оның негізін драмалық қойылым ретінде көрерменге ұсынуға болатын әдеби шығарма құрайды. Әдеби материалға көп көңіл бөлінеді. Сюжеттер әдетте белгілі классикалық әдеби шығармалар болып табылады. Қазақ әдебиет классикасын тек қазақ халқы білдіре алады. Халықтық колорит негізінде құрылған спектакльдер өзінің табиғи этникалық құндылығын сақтауы керек. Сондықтан, орындаушылық өнердің этно-фольклорлық жанрмен синтездеу кезіндегі актерлік және режиссерлік шеберліктің ұлттық мюзиклді қоюда маңызы зор. Музыкалық ансамбльді немесе оркестрді қазақтың халық аспаптарымен бірлесіп музыкалық қойылымда пайдалану қазақ халқының этникалық компонентін жаңа эксперименттік жолдар арқылы білдіреді.

Жаңа жанрдың дамуы актерлердің кәсіби шеберлігіне қатаң және нақты талаптарды тудырады. Айқын әрі нық сахналық сөйлеу мәнері, жоғары деңгейдегі вокал, би және акробатика, ішкі пластика іспеттес шеберліктер

«Музыкалық театр актерінің» бойында болуы қажет. Сонымен қатар бұл қасиеттердің барлығын қамтып, спектакльдің негізгі бағытын жоғалтпай, қайталанбас сахналық образ тудыруы тағы бар. Яғни, актер осылайша әмбебап болу керек.

Мюзикл – шетел сахналарына бірте-бірте бой үйретіп келеді. Тіпті, кей елдерде мюзикл жанрындағы спектакльдерді өте жоғары деңгейде қою үшін, барша театр актерлерінің арасында жеке кастингтер ұйымдастырылады, және де кастингтердің қалыптасқан және тұрақтандырылған жүйесі бар. Сондай-ақ мюзикл актерлерін дайындайтын жүйелері де тұрақтандырылған және ауқымды түрде зерттелген. Ал, Қазақстанда мюзикл актерлерін мамандандыру процесі, театр спектакльдерінің басқа салаларындағы мамандарды дайындау жүйесіне қарағанда ақсап тұр. Қорыта келе, бір ғасырлық тарихы бар мюзикл жанры бүгінгі күнге дейін қарқынды өзгерді және әлі де өзгеруде. Мюзикл спектакльдерін қою барысында жаңа формаларды іздеу және оларды қолдана білу, бұл жанрдың сан-алуандылығына әкеп соғады.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Кампус Э. О мюзикле. – Л., 1983. – С.128.
2. Смагулбекова А.Б. Мюзикл в Казахстане: Состояние и перспективы развития. – Челябинск. 2017. – С.71.
3. Бахтин А.А. Жанровая классификация музыкально-драматических спектаклей (опера, балладная опера, оперетта, водевиль, мюзикл, поп-мюзикл, рок-опера, зонг-опера): монография / А.А.Бахтин. – М.: Палеотип, 2005. – С.52.
4. Бахтин А.А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. иску. – Москва, 2006. – С.34.
5. Енукидзе Н.И. Популярные музыкальные жанры. Из истории джаза и мюзикла: Книга для чтения. – М., 2004. – С.124.
6. Михеева Л., Орелович А. В мире оперетты. – Л – М., 1977. – С.383.
7. Самитов Д.Г. В зеркале Бродвея: История, социология, менеджмент некоммерческих театров США. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – С.200.
8. Андрущенко Е.Ю. Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск. – Ростов-на-Дону, 2007. – С.27.
9. Бурцева А.Н. Истоки мюзикла. Социокультурный анализ // Ломоносовские чтения 2003. // <http://lib.socio.msu.ru/l/library>
10. Сахарова А.В. Театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки. – Москва 2008. – С. 32.
11. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Часть 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения/Вступит. статья Б.А.Покровского; Общая редакция А.М.Смелянского. – М.: Искусство, 1990. – 508 с.
12. Станиславский, К.С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К.С. Станиславский. – СПб.: Прайм-Еврознак; Владимир: ВКТ, 2010. – С.478.
13. Нуртазин Е.С. Проблема актуализации искусства мюзикла в Казахстане. Дисс. на соиск. уч. ст. док. PhD. Алматы 2013. С.146.
14. Ескендилов Н.Р. «Ер Төстік» мюзиклі. // Шабыт. – №27(27). – Нур-Султан: Каз НУИ, 2018. – С.8-9.
15. Ескендилов Н.Р. Мәңгілік махаббат жыры. // Журнал «Мәдениет». – №8(144). – 2018. – С.49-52.
16. Ескендилов Н.Р. Қазақтың салт-дәстүрін насихаттайтын қойылымдардың бүгінгі келбеті. // Театроведение Казахстана: история, теория, практика: Материалы международной научной конференции. – Алматы: КазНАИ им. Т.Жургенова, 2020. – 246 с.
17. Жұмабай Н. Жаһанды жаулаған «Қыз Жібек» // Газета «Егемен Қазақстан», 2020. <https://egemen.kz/article/253832-zhaqandy-dgaulaghan-qyz-zhibek>

Бухарбаев Арман Алтынбекович – 2 курс магистранты, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Астана, Қазақстан.

Мамбеков Евфрат Багдатович – педагогика ғылымдарының кандидаты, социолог, Құрманғазы ат. ҚҰК профессоры, Т.Қ. Жүргенов ат. ҚазҰӨА профессор ассистенті, Алматы, Қазақстан.

ОБРАЗЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЭЛИТЫ В ЖИВОПИСИ В.СТЕЛЬМАШОНКА

В статье рассматривается творчество белорусского художника – Владимира Стельмашонка. Рассмотрим и изучим образы творческих людей в его живописи, на чём художник делал акценты и как много произведений он оставил после себя.

Ключевые слова: Стельмашонок, живопись, БССР, Якуб Колас, культура.

Конец 1950-х годов можно считать переломным в истории советского изобразительного искусства. Молодые художники пересмотрели общепринятые точки зрения на историю и современность, занялись поиском новых выразительных средств. Отрицая помпезность в искусстве и лакировку действительности, они стали создателями так называемого «сурового стиля». Одним из таких художников и был Владимир Иванович Стельмашонок.

Владимир Стельмашонок родился 6 февраля 1928 года в Минске. Родители часто отправляли своего сына в деревню к деду Моисею. Свежий запах сена и струганых досок всегда вызывал у художника яркие воспоминания детства.

Владимир рано начал рисовать. Уже в 10 лет он стал посещать вечернюю школу, где преподавал М.А. Керзин. Затем он учился в Художественном училище имени В.А. Серова. Успехам в учебе содействовала работа декоратором в театрах Ленинграда под руководством известного художника К.Б. Кустодиева. Дальше он учился 6 лет на живописном факультете Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина [1, с.12].

Из всех жанров изобразительного искусства В. Стельмашонок отдавал предпочтение портрету. Человек открытой души, доброжелательный и бескорыстный, он любил людей и умел находить общий язык с каждым, независимо от возраста и профессии собеседника. Больше всего художника

интересовали люди, увлеченные своей работой. Умение подметить особенности характеров, мимики, жестов, поз помогло ему придать многочисленным графическим портретам жизненность и неповторимость.

В своих живописных портретах Владимир Иванович удачно сочетал обобщение и условность форм с эмоциональной напряженностью и ощущением духовной мощи человека. Особой известностью в БССР и за ее пределами пользуется портрет классика нашей поэзии Якуба Коласа. Стельмашонок был лично знаком с семьей Мицкевичей и писал Константина Михайловича еще будучи студентом второго курса Института живописи им. И.Е. Репина. Художник намного позже создал еще три его портрета. Один из них – «Якуб Колас» (1967) – стал хрестоматийным и по нынешний день является «визитной карточкой» художника. В портрете отсутствуют бытовые подробности. Владимир Стельмашонок использует в язык метафор и символов. Великий писатель представлен как мыслитель, сын родной земли. Дорога за его спиной символизирует долгий и нелегкий путь, которым шли все предки. Сам Якуб Колас опирается на посох, а сдвинутая на затылок шляпа создает своеобразный ореол вокруг его головы. Вместе с накинутым на плечи плащом он образует монолитный силуэт фигуры. Теплый коричневый колорит полотна напоминает цвет ржаного хлеба и земли. Портрет органично вписывается в полукружие деревянной рамы.

Раздумьями о корнях профессионального искусства и проблемах национальной формы объясняет скрупулезное изучение Стельмашонок белорусского народного творчества: своеобразие колористического строя белорусских тканей и вышивок, символики и ритмики орнамента с преобладанием белого цвета над черным и красным. Многие картины и витражи живописца исполнены именно в подобной колористической гамме (портреты народного артиста СССР Г. Ширмы поэта М. Богдановича, витражи «Янка Купала» для Музея Я. Купалы и «Песня земли белорусской» для минского Дома мод.

В живописи художник старается уйти от подробной разработки объемов, от пространственной глубины фона, среды. Он стремится говорить языком пятна и линии, языком четкого силуэта. Это придает его портретам и картинам некоторую плакатность. Именно в таких ясных и броских средствах Стельмашонок ищет органического совмещения станкового и монументального начал [3, с.8].

Новый период творчества Владимира Стельмашонка полностью был посвящен истории и культуре Беларуси. Вернуть народу утраченные духовные ценности, обновить в его памяти имена и образы людей, которые внесли заметный вклад в отечественную культуру, патриотическое стремление заполнить проблемы в историографии родного края, способствовало появлению нескольких серий графических и живописных работ.

Художник постоянно ездил по Белоруссии, посещая глухие деревни, где находил изумительные произведения народного искусства. Особенность белорусского орнамента, его декоративность, ритмика стали определяющими в портрете Г.Р. Ширмы и использование орнамента в этой композиции оправданно. Григорий Романович Ширма – выдающийся деятель белорусской культуры, композитор. Более полувека он собирал народные песни, составившие четырехтомное издание. всю свою долгую жизнь он прожил в мире народного искусства. И орнамент в этом портрете – важный смысловой элемент.

В «Портрете Г.Р. Ширмы» объемно-пластические функции берет на себя фактура самой живописи, пространство при этом остается по-прежнему уплощенным, лишенным материальных характеристик.

В 1972 году художник создает картину «Слово о Беларуси». Размер полотна внушительный – 200x210 см. В произведении изображены выдающиеся деятели белорусской национальной истории и культуры: Евфросиния Полоцкая, Кирилл Туровский, Франциск Скорина, Симон Будный, Петр Мстиславец, Симеон Полоцкий, Франтишек Богушевич, Кастусь Калиновский, Алоиза Пашкевич, Максим Богданович, Якуб Колас, Янка Купала, Тишка Гартный, Владислав Голубок.

Автор соединяет в картине черты различных видов искусства (станковой живописи, монументальной росписи, плаката). Применяет гротеск, не теряя при этом портретной точности.

На основе архивных материалов в 2001 году для Центра им. Ф. Скорины была создана серия графических портретов деятелей Инбелкульта (четыре листа с шестнадцатью портретами деятелей Института белорусской культуры, репрессированных в 1920-1930-е годы и реабилитированных посмертно).

Изучение творческой биографии поэта А. Мицкевича положило начало серии «Музы Мицкевича». Она была создана в 1998 году и включает в себя семнадцать портретов женщин,

сыгравших важную роль в жизни и творчестве поэта. На каждой из картин – строчки, которые он посвятил изображенным дамам. Они показаны крупным планом, взор направлен на зрителя, а корпус слегка развернут.

Художник неоднократно ездил в Несвиж, и этот живописный город пробудил фантазию Владимира Стельмашонка и вдохновил его на создание десятков картин, акварелей и рисунков. Двадцать шесть портретов Радзивиллов подарены Национальному историко-культурному музею-заповеднику г. Несвижа.

Полотна Владимира Стельмашонка выставлялись в различных странах, значительная часть картин хранится в Национальном художественном музее Беларуси. В 2006 году открыта галерея художника в Осиповичах [2].

Многие свои работы Владимир Стельмашонко создал 50 лет назад, и они до сих пор остаются классикой благодаря органическому сочетанию монументальности с глубиной и многозначностью смысла. Многие его работы были посвящены творческим личностям Беларуси разных исторических периодов. Для В. Стельмашонка была важна история культуры, что выражалось на его полотнах. Для произведений художника характерна оригинальность композиционных решений и декоративная выразительность цвета.

Список использованных источников:

1. Дарский Э.Н. Владимир Стельмашонко // Советский художник. – Москва, 1983. – 144 с.
2. Народному художнику Беларуси Владимиру Стельмашонку сегодня исполняется 85 лет Интернет ресурс: <https://www.belta.by/> (Дата обращения: 10.03.2023).
3. Честнова Р.П. Владимир Стельмашонко // Беларусь. – Минск, 1983. – С.8.

Волос Мария Владимировна – студентка 2 курса специальности «Компаративное искусствоведение», Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Белоруссия.

Научный руководитель – **Никифоренко Алла Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Белоруссия.

**PEDAGOGICAL EDUCATION OF THE PSYCHOPHYSICAL STATE OF
THE PERFORMER OF SPORTS BALLROOM DANCE**

Annotation.

The article raises the problem of training performers of sports ballroom dance in the context of competitions. By introducing autogenic training into the training process, in addition to physical training, a separate segment of the preparatory process is determined. Various levers are taken into consideration, in which conditions, each teacher or performer (if we are talking about a more adult athlete) a sports ballroom dance will thoroughly understand the constituent elements (physical and mental) that create the best psychophysical competitive state. The skill of mastering mental self-regulation will lead to a successful, victorious implementation of existing practical experience.

Key words: sports ballroom dance, athlete, mental state.

Nowadays there has been an issue for coaches and athletes to focus their attention exclusively on the training physical aspect. However, we believe, apart training coordination skills, brain also needs certain training completing specifically brain-orientated tasks. Thus, it is crucial to integrate autogenic training into training process, which allows verbal and mental methods to affect the body and its complex functions. In This regard, coaches and athletes should approach this consciously and purposefully.

To take as an example couples dancing all day long in a tournament mode, attempting to perform their best from tour to tour. Certainly, physically it is hard to do. Even if the couple successfully reaches the final beginning with 1/64 round, it sometimes likely to happen that performers are beginning to lose physical strength and the spirit of competition, due to physical exhaustion. Long breaks between performing, while initial round makes 20 heats, distract athletes' general kinetic tone. Mental stress impedes relaxation and lacks preparation at the right time between rounds of performing which causes exhaustion of the athlete's psychophysical state.

The fact is ballroom dancing has not been very popular in Kazakhstan respectively; the maximum number of rounds at a tournament of the republican status is approximately four, which means competition begins with the quarter 1/4. Thus, when couples take part in international tournaments, with much larger number of rounds 1/69, they have to meet the challenge. The challenge might be the lack of psychological readiness despite the fact that the physical form is at its peak.

To study this issue, empirical approach is emphasized in this work. A group of adult ballroom dancers and the coach working directly with A.V. Alekseyev during his sports career has tested methodology described in this work. The main task that we set: the solution of psychological problems before the tournaments, which affect the quality of the dance.

In this article, we mainly refer to psychologist, Professor A.V. Alekseev's work: "Overcome yourself! Mental training in sports!" [1]. In this work, the author called the mentally balanced state of the athlete as "healthy competitive state", in which the athlete is able to demonstrate his or her "performance" in the best possible way, leading to the highest result. This work provides a large number of true stories of the sport legends and their outstanding results, career achievements and their best practices on how to sustain optimal healthy competitive state. These examples specifically are orientated to various popular sports but ballroom dancing. This fact served as a motivation to apply theoretical and practical methodologies presented in the work of A.V. Alekseyev to the segment of ballroom dancing.

This article considers other sources on the study of ballroom dancing such as: A. Isalieva "Theory and methods of teaching European dances", D. Seiffert "Pedagogy and psychology of dance", R. Zakharov "Choreographer's Notes: The composition of the dance. Pages of pedagogical experience"

Many individuals in the sport industry would probably rise the question from time to time if there is a possibility to bring an athlete into the maximum working psychophysical state with a short set of single-component key sentences and by power of thought. Many of them would definitely agree. As Vladimir Vladimirovich Mayakovsky said: "The word is the commander of human strength" [2, p.247].

Sports ballroom dancing is a paired type of sport, continuous interaction with the opposite sex is carried out daily during the training process, which is primarily not easy. Psychophysical state naturally affects the quality of relationships in a couple, which is the

key factor to a productive training process and success in competitions. When the athlete comes for training without a mood, with external problems, efforts in practice will be vain and vice versa, in a state of joy, when inspiration comes, the training process feels different, much better against the backdrop of a positive attitude. In this regard, we believe that in the absence of an optimal psychophysical state, it will be a mistake to start the training process, as this may affect the relationship in a pair, which is one of the most important aspects of achieving high results in this sport.

There is a large number of various interpretations of what inspiration is. Generally, they are quite abstract, and precise definition is missing. Thus, it has been hard for the learners to find a foothold in order to navigate this concept and to be able independently induce this state at the right time. However, most athletes who at least once experienced the moments when performance comes easily, the dancer comes in the state of elation, every movement comes with ease, and with very little effort. The body becomes obedient, easily controlled to every ligament and tendon. The body replenishes with self-confidence and the feeling of joy. R. Zakharov mentioned trainers who made, taught trainees to feel that way: "These were A.M. Monakhov, L.S. Leontiev, V.I. Ponomarev, I.F. Kshesinsky, A.V. Shiryayev great tutors, masters of classical and character dance. Those who ingrained trainees with enthusiasm, true creative joy, those who make trainee forget fatigue. [3, p.27] Unfortunately, true meaning of this state is still being abstract and makes it difficult to convey the meaning to students. In this regard, A.V. Alekseev formulated this concept in a concise and precise form, filled with specifics, which make the athletes understand this state on their own fully aware of the core. Thus, we believe it is necessary to study the concept of inspiration, described by A.V. Alekseyev, and to transfer theoretical information into the training of a sports ballroom dance performer by a practical method.

As mentioned above, A.V. Alekseyev calls the state of inspiration as "healthy competitive state" or a balanced psychophysical state, "the optimal combat state."

A.V. Alekseev identified common components of an optimal combat state. Each athlete, couple and coach will individually determine appropriate elements of components.

Common components of the optimal combat state are the following: physical, emotional and mental. Each of these components reflects specific aspects that a ballroom dancer should

master. In case one of the components is poorly developed fundamental frame of performing fails.

Physical component is a set of purely physical qualities, such as muscle strength, flexibility, mobility, expanded lung capacity, which provides deep breathing, developed cardio endurance due to the correct work of the heart muscle, etc. All this determines the level of technical training of an athlete. The importance of this component lies in the fact that no matter what installation we put in the mind of an athlete, the system will not work when there is a lack of proper physical preparation of the athlete. We attempted to lay the program into the minds of the couple to dance a variation of the samba dance of the Latin American program within the time limits of the Blackpool European Championship, which lasts 2 minutes 15 seconds, which is 45 seconds more than the usual dance time at local venues in Kazakhstan. This dance is one of the quick dances, having 50-52 beats per minute, while the mechanics of movements is complicated in terms of amplitude and speed of performing. Even athletes focused, having optimistic attitude after a minute and a half of performing, the athletes felt heaviness in their legs and a tightness in the chest due to the lack of air. This experiment proved that lack of optimal physical component, the psychophysical setting will not work.

Optimistic attitude/mood of the physical component lies in the subjective senses impulses of the body, which the athlete can describe in words, immediately after performing the dance in training. Key words can be the following: "legs are light, feet are tight. The weight is light to carry, yet the feet feel as filled as possible. And /or The hips are relaxed and amplitude, the sides are unclenched. Hands stretched to the maximum tone. The back is flexible. Received senses should be recognized and written down, since brain is not always able to retain the impulses received. For the first thing, this will serve for subsequent visualization and the ability to evoke consciously these impulses at the right time. Now the question is how to do it. After athletes have identified these key elements as physical component for themselves. Thus, warm up activities should be designed, should be focused and should have the purpose. The athlete needs not just to warm up the body, but to achieve all his subjective sense impulses of the body. This will lead to psychophysical tone, which occurs through the achievement of physical elements.

The following component, that we would like to consider in chronological order according to A.V. Alekseev, is emotional.

Generally, individuals' emotional state splits into two types: positive and negative one. When people experience joy, fear and other positive and negative emotions respectively. Therefore, the segments of emotional arousal belong to different levels: high, medium, low. Our task is to understand which of these levels will beneficially affect to the optimal emotional state of the athlete. Usually athletes experience strong excitement during the tournaments, this factor is an emotional arousal. Excitement in its turn can be so strong so that might negatively affect the quality of the dance, because psychosomatic processes take place. The body begins to tighten, breathing becomes difficult, arms and legs are heavy and unruly. The body becomes uncontrollable that it becomes hard to carry out familiar elements of dance matching the music. Feeling of excitement is a natural phenomenon of every living individual who comes out to perform his best. However, excitement can also be of two types: feverish and apathetic. Both of these states are extremes that can play a cruel joke to the athlete. Thus, it is very important to recognize and understand degree of excitement to deal with it. As this factor gives the athlete a chance to demonstrate better result.

It is possible to determine the level of emotional arousal by measuring the pulse. To determine the frequency we need to attach three fingers to the main points of the arteries. The main one: the radial artery, located at the wrist. It is important to understand that the heart rate can increase or decrease within 5-10 minutes. For example, if an athlete is used to showing his best dance, with a heart rate of 120 beats per minute, just before entering the floor, his pulse may increase to 140 beats per minute, for what the athlete may not be ready. Thus, recommendation is to measure the heart rate 2-3 minutes before the start of the first dance in order to determine the readiness of the athlete's emotional state.

The challenge is how to be prepared in this short period. To make this possible, a trainer or athlete needs only 10 seconds. By applying three fingers to the radial artery, we detect 10 seconds and count the beats of the heart pulse, then multiply the number by six, since it is common way to measure the heart rate in minutes. For example, 20 beats were counted per 10 seconds, when multiplied by 6, the pulse equals 120 beats per minute.

An adult couple took part in research and experimental tests. Performing 5 dances in a row in a tournament format, the athletes' heart rate was measured at the beginning of the run, after each

dance, 10 minutes after the completion of the final dance of the dance session. The results were as follows:

	Partner's (gentlemen) heart rate in 10 seconds	Partner's (lady) heart rate in 10 seconds	Partner's (gentlemen) heart rate in 10 seconds multiplied by 6	Partner's (lady) heart rate in 10 seconds multiplied by 6
Before the dance run	20	16	120	96
After cha-cha-cha	30	20	180	120
After Sumba	30	25	180	150
After Rumba	30	26	180	156
After Pasadoble	31	30	186	180
After Jive	32	30	192	180
10 min after dance run	20	19	120	114

General well-being on a 5-point scale: partner (male) 5/5, partner (female) 3/5

Analyzing this table, we can come to conclusion that in the emotional state, the partner male was more prepared than female. Since the general condition of the partner assessed as "satisfactory", she was under a slight apathetic excitement. We understand that if her assessment of her well-being were at the highest point, then this emotional state would be optimal for her.

Based on the objective results of pulsometry, the athlete and the coach are able to determine the level of excitement, which may significantly contribute/implement mood correction techniques to improve competitive process by entering into the optimal level of emotional arousal. This method not to be neglected, we should not trust the way individual appear only. Individual may look calm and relaxed while sitting on a chair, but the pulse reaches 120 beats per minute meanwhile.

Whenever an optimal level of emotional state is reached, many processes are automated and do not need specific control.

Thinking component is the next and the last to consider. It happens though when an athlete is perfectly prepared physically, all muscles are warmed up, breathing is deep and even; the emotional

state is being optimized, and it would seem that everything has been done in order to show the best dance and win. However, it does not work. The problem occurs here and the lack of mindset might cause this particular problem. A.V. Alekseev calls this state: "poor mind organization" When the athlete does not focus and does not comprehend the specific solutions to the task.

In order to achieve the optimal mental component, firstly the trainer needs to help the trainee to define the task, to lay down the program, and then teach how to sustain focused. Being able to sustain is crucial as thoughts of the young trainee might be "scattered" or the athlete becomes distrusted quickly. Focus that is what keeps the thought retained from the external environment, from what is happening around.

We ran the experiment among adult couples and found out the following: during the tournaments and training processes, couples begin to lose motivation, confidence; they tend to "withdraw into themselves" when other couples (opponents) begin dancing or practicing their elements. They might come with the feeling that couples are much stronger and this feeling affect their self-esteem, leading to a negative psychosomatic reaction. Thus, we can come to conclusion: the couple does not focus on themselves, but scatters their attention on rivals. The solution to this problem is nothing else but learning to sustain self -focus on your couple, on the goal, task, solution and the result of the performance.

Certainly, aims can be various, such as: to interact more with a partner, show a greater amplitude, perform movements together or, on the contrary, more accentuated. To achieve these goals, the athlete must identify the main paths and focus on them. On the other hand, athletes should be aware that focusing on such abstract tasks as "win at any cost" might play an opposing negative role. Focus should be hold exclusively on specific, narrow tasks.

Having considered three main components of the optimal psychophysical state, we introduce the records below that we received through the process of research while work with adult couples.

Sample	1	2	3	4
Physical component	"The body is soft/ flexible, the weight is light."	"Legs are strong, feet are solid, hips are flexible"	"There is a slight chill in the body, the body is unclenched, the muscles are elastic."	"The body is hot. Feet stretch easily. A light center allows speed in the legs."
Emotional component	"my state of mood is excellent, cheerful and lively"	«Elated mood/cheer»	"I'm a little excited. Looking forward to the competition."	"I am absolutely calm, I feel fine"
Mind component	"Fully concentrated on the tone of the body center."	«Feet are focused»	"Totally focused on the unity of action and free breathing"	"Feel confident, I clearly can visualize my best dance and aware how to achieve it."

Having a look at the records, we observe how individual the feelings of athletes regarding the psychophysical mood.

Within this study, we came to the following conclusion: recent conditions require skills to be able to enter into the optimal psychophysical state in order to reach better results while performing for every keen athlete. Psychophysical awareness is essential direction of professional development for every keen trainer. As to A.V. Alekseev: "to learn to purposefully use exactly human (pedagogical and medical) methods of correction, optimization and mobilization of the psychophysical forces of the body" [1, p.110]. Current practices demonstrate that search for an appropriate psychophysical approach is a hard work and definitely individual. However, as soon as an athlete and trainer learn to work in this direction, the preparation process goes easier for both parts. The same as in the physical aspect, which implies accuracy, it is also necessary to determine specifics in psychological approach, since the lack of it will more likely lack the competition.

References:

1. Alekseev A. Overcome yourself! Mental training in sports!. – Phoenix; Rostov-on-Don; 2006. // http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=182550 / (Accessed 08.10.2022).
2. Mayakovsky V. Poem «To S.Yesenin». – Russian Academy of Sciences and Nauka Publishing House, Complete (academic) collection of works by V.V. Mayakovsky in 20 vol, development, design, 2013.
3. Zakharov R. The composition of the dance. Pages of pedagogical experience. – M.: Art, 1983. – 224 p.

Karev Rustam Vyacheslavovich – 1 course 7M02108 – «Choreography», Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.

Scientific supervisor – **Saitova Gulnara Yusupovna** – Candidate of Art History, Professor, Honored Artist of the Republic of Kazakhstan.

**DRAMATIC ART FOR PERSONAL DEVELOPMENT:
A JOURNEY FROM PERSON TO PERSONALITY**

Annotation

The article «Dramatic art for Personal Development: A journey from Person to Personality» highlights the challenges, stages and benefits of personal growth through dramatic art studies. Practising dramatic art will help an individual to grow in all aspects to become a personality. Drama has been an important art for presenting an individual in a different way in-front of the mass. Through this article the researcher tries to study and find out the benefits and impact of Dramatic art in personal development and transforming a person to a Personality.

Key words: *Dramatic art, Personal development, Personality.*

Introduction. Dramatic art is one of the important parts of performing arts where actors, designers and directors unite together for the performance. Drama specifies any real and imaginary incident/story of life and history which will not only make the spectator think and change but also a practitioner, performer, individual to understand themselves and convince to do the needful change in his/her life/Personality. This art emphasises on self study because while practising dramatic art every individual starts thinking from self, then after that any character building, story development, designing and directing the fiction work will begin. So, as an individual if one can go to understand in deep about his/her own self (habits, behaviours, temperament, addictions etc.) one may be able to understand the good and bad personality easily before starting the dramatic performances.

Personal development means overall growth and development of an individual. Personal development leads to a great personality some day. For personal development an individual should be honest with self so that they can realise themselves each and every positive and negative thing, behaviour, habits happening around them and tries to correct them. Personal development includes one's body and mind growth in a positive way. Let's discuss about the body first,

human body requires all the comforts easily without putting great effort and human minds are always ready to accept those comforts easily. The comfort without having hard work may lead to one's great failure some day. In another point of view, if the human body takes the help of mind and gets ready to do hard work and puts much effort on time and then gets ready to accept the benefits or comforts. Then that soul will definitely lead to great success someday. However, for personal development self acceptance is very important.

Person to Personality is the magical journey from a common person to a legend. This Journey depends upon the mind set of an individual. If a person doesn't want to be anything interesting and unique in his/her life, will spend his/her life as a common man but if someone wants to do something interesting, innovative in his/her life then that person becomes a personality someday. To become a Personality one should go through with a vigorous hard work in his/her life. To achieve the goal/passion one has to sacrifice the basic comforts of life and some time to fight with the universe as well as with the obstacles. At last the universe and all the positive forces will unite together and give space to that person to be a Personality. Journey from Person to Personality demands honesty, dedication, commitment, Passion towards goal, focus, mind set, enthusiasm etc. to achieve their ultimate goal/dream.

Factors of Dramatic art: As the name dramatic art sounds, the first thing in mind that will strike is Acting (Actor) but for drama performance we have many things to study/deal. For dramatic performances firstly we need an idea that will further develop into story and script then after we will jump for direction and actors requirements will be there and so and so. As a researcher it has been thought that, dramatic art performance and Personal development will work/grow simultaneously. When the performance/Show will be near by then the structure of drama and actor or performer, all will experience a great variety of Physical, Emotional and mental changes. The change may be in a positive way mostly but some time negative change has been felt in the actor and performer/individual. Here the treatment of self begins. How the individual's environment, living styles, thinking patterns will be there the outcome will fluctuate from positive to negative and vice versa. Here, Dramatic art and character study, creating and building a role will lead to a practitioner to do positive changes in themselves whereas those who do not have the exposure of Dramatic art may get negative results and will search for motivational speakers for personal motivation and satisfaction.

Methods of Research: For this research (Qualitative method), data was collected by conducting Personal interviews, discussion with the experts, interaction with the students, questionnaire and observational methods with dramatic art participants and non-participants.

Personal Interview: As data was collected from individuals through one on one interactions regarding dramatic art for personal development. Most of the individuals/interviewees admitted the change in personal growth after participations of Dramatic art session. This art makes them to think about self and also gives an opportunity to realise good and bad with correct judgement.

Discussion with the experts: A number of experts from the field of education, Business, IT, Performing art were selected for the purpose of discussion. In this case the first question asked was as follows:-

Q. How do you see dramatic art as a personal development and leads to a personality?

As a response following data has been collected:-

The great Stanislavsky on the way of creating his system of teaching dramatic artists didn't know what he had truly created.

He created not just system of teaching dramatic artists; he found a way that allows not for only artists, for whole humanity system of:

- developing its creativity,
- a tool that gives you understanding pallet of colours of your soul;
- expanding the boundaries of your consciousness;
- it forms the image of creator or "to be or not to be" as told by William Shakespeare;

Because his system gives us an effect where you unconsciously find a touch point of conscious and subconscious that equals the genuine state of human.

The state, the individual power that equals the genius of Sherlock Holmes.

Dramatic Arts encompasses all other forms of Art like acting, singing, fine arts, dancing etc. Therefore, it provides enough exposure to an individual to choose from a variety of art forms for his/ her personal development. Dramatic Arts sets one on an onward journey of self-discovery. This art has helped people develop interpersonal skills. Theatre Arts fosters creativity while makes children more imaginative and they learn to use their body, voice etc. in very different ways. Expressing of self is accompanied with loads of

confidence and children become problem solvers and decision makers. Due to the immense exposure they understand in dignity of labour. They realise how art emulates life more than life emulates art. All these help develop a sound personality.

For an actor and director, dramatic art is always associated with development. But for the general public, this is professional development. Only the chosen ones (those who think deeply, who are able to unite the inner world and professionally the outer world) can grow a unique personality in themselves. Most actors and directors develop according to the same laws as all people. Dramatic actors are more tempted to "play" with drama and personality.

Interaction with the participants: An interaction of researcher with group of 50 participants of different backgrounds of Patna, Bihar (Northern Part of India). In the group few participants are from slum background and don't have any kind of exposure of dramatic art subject studies. And on the other hand the remaining participants had some exposure of dramatic art subject and are good in presenting themselves.

Exposure of Dramatic art	Non-Exposure of Dramatic art	Personal growth after workshop
Creative	Slow	Growing
Alert	Not alert	Growing
Goal oriented	No goal/dependency	Awareness
Presentable	Shy And Introvert	Extrovert
Logical mindset	Anything acceptable	Positive changes

During the interactions with the participants from different backgrounds it has been seen that the personal environment and backgrounds may also be one problem for personal growth of an individual. Then after the impact of dramatic art, they will work efficiently. If one's personal environment is challenging then impact of dramatic art will be difficult in comparison to those individuals whose personal environment may be supportive/healthy.

Questionnaire and Observational methods (between participants and non participant and after the workshop)

The Questionnaire:

Q. What are the benefits of Personal development?

It helps to improve:

- Concentration power, self confidence, memory power, learning ability, self satisfaction & self-esteem in life, Positivity, awareness,

- Respect to elders and care for children, leadership skills, strengthen your self control and develop good habits, and plan short term and ultimate goals, social connectivity, good job and positions in the society to grow.

Q. What is the role of Dramatic art in Personal development?

It helps to improve improves:

- Public communication skills, body languages, imagination, and helps to focus more in academic subjects, creativity, expressions, acting skills, team working ability, to know & identify positive and negative characters of the world, speaking power, time & stress management.

- Makes you goal oriented, personality, focus and motivation, and develops better relationships.

- Help us to tackle difficult situations of personal life easily, express our feelings and makes us happy from inside of our body and mind, and less chances to be over confident and self realisation, exchange of knowledge, culture and makes us problem solver.

Observational methods: During initial stage of interactions with the students. Observation has been categorised in four levels Body, Voice, Expression and mind (Conscious and Unconscious).

Body language	Voice & Speech	Expression	Mind (Conscious/Unconscious)	Outcome
Exploring	Work out	Initial level	Confusion	In Process
Flexible	Articulated	Expressive	Started thinking(self)	Growth
Relaxation	Projected	Eye contact	Involved in present	Logical
Familiar in Public	Confident	Interactive	Creative and honest (Soulful)	Reached at a level
PERSONAL GROWTH BEGINS HERE FOR THE WAY TO PERSONALITY				

By the last day of session, participants have gained tremendous personal growth and if this will be continued with full dedication then it will lead to become a PERSONALITY and that will not be so far for individual/soul.

Review of Literature: Being a Researcher and as a dramatic art practitioner, when started searching for review of literature in the title 'Dramatic art for Personal development: A journey from person to Personality.' It has been found that many literatures, articles for learning dramatic skills, and, especially books for the development of Personal growth and Personality development has been identified, but literature on personal development to personality development through dramatic art has rarely been seen by the researcher. Researcher wanted to mention many of them here but there is some limitations even on Internet or any dramatic workshop, if it would be searched/asked/surveyed to get tutorials for personality development, it may be found that everyone wants to improve their Personality and wanted to become a public figure, for example motivational speaker, actor, designer etc. in a short span of time. But actually the journey from person to personality is not easy.

In Dramatic art Researcher wanted to focus about the craft of Actor, that is Actor's Body, Voice and Speech, Expression and Mind/thoughts (Conscious & Unconscious). If a common person starts working seriously in all the crafts of an actor that they were unconsciously working on, then Personal growth will definitely happen, and, in fact, somehow it will start developing. It is said by the experts in various dramatic lectures that if you want to be a good actor first be a good human. Since the journey for good actor is the same to be a good human first then it's best to practice dramatic art, you may or may not be a good actor but at least you may be a good human first and then you will start your journey to become a Personality.

It is mentioned by the author in his book that in the development of actors preparation an actor will unintentionally going through several steps like action, imagination, concentration, attention, muscular relaxation, emotion & it's memory, faith, sense and truth, Inner intuition and creativity, subconscious mind level etc. are also important for a common man and along with an actor common man is also practising it. Author also focuses on thought processes of actors.

Character is what a person truly is, and his reputation is what he is supposed to be. When character and reputation are the same, that is the ideal state of being. The Greek word for character means to

engrave one's mode of being in the world. «History is made by character» [1, p.26].

Character is the acquired dynamics of the self-chastening process set going within oneself through self-effort. This process is initiated through an unremitting but well-regulated struggle within oneself by way of habituating discrimination between the true and untrue, discarding what is untrue and concentrating with love and tenacity on truth [1, p.53].

You must be careful in the use of a mirror, it teaches an actor to watch the outside rather than the inside of his soul [2, p.20-21].

Every moment you make on the stage, every word you speak, is the result of the right life of your imagination [2, p.77].

Put life into all the imagined circumstances and actors until you have completely satisfied your sense of truth and until you have awakened a sense of faith in the reality of your sensations. This process is what we call justification of a part [2, p.141].

Truth on stage is whatever we can believe in with sincerity, whether in ourselves or in our colleagues. Truth cannot be separated from belief, nor belief from truth [2, p.141-142].

Our type of creativeness is the conception and birth of a new being—the person in the part. It is a natural act similar to the birth of a human being [2, p.336].

Your personality is the type of person you are, which is shown by the way you behave, feel and think [3, p.7].

According to Bhagwat Gita, the undisciplined mind acts as our enemy, whereas a trained mind acts as our friend. So, we need to have a clear idea of the mechanism of our mind [3, p.9].

Whatever you think, that you will be. If you think yourselves weak, weak you will be; if you think yourselves strong, strong you will be; if you think yourself impure, impure you will be; if you think yourselves pure, pure you will be. This teaches us not to think ourselves as weak, but as strong, omnipotent, omniscient. No matter that I have not expressed it yet, it is in me as Swami Vivekananda. All knowledge is in me, all power, all purity and all freedom [3, p.96].

Believe, therefore, in yourselves. The secret of Advaita is: Believe in yourselves first, and then believe in anything else [4, p.14].

By the «World of Inspiration» neither money pays nor name, nor fame, nor learning; it is character that can cleave through adamant walls of difficulties. Bear this in mind. [4, p.53].

Every successful man must have behind him somewhere tremendous integrity, tremendous sincerity, and that is the cause of his signal success in life. He may not have been perfectly unselfish;

yet he was tending towards it. If he had been perfectly unselfish, his would have been as great a success as that of the Buddha or of the Christ. As Swami Vivekananda wrote in book «Work and its Secret», «the degree of unselfishness marks the degree of success everywhere» [5, p.23].

Karma-Yoga is purifying the mind by means of work. Now if any work is done, good or bad, it must produce as a result a good or bad effect; no power can stay it, once the cause is present. Therefore good action producing good Karma, and bad action, bad Karma, the soul will go on in eternal bondage without ever hoping for deliverance. Now Karma belongs only to the body or the mind, never to the Atman (Self); only it cast a veil before the Atman. The veil cast by bad Karma is ignorance. Good Karma has the power to strengthen the moral powers. And this it creates non-attachment; it destroys the tendency towards the bad Karma and thereby purifies the mind. But if the work is done with the intention of enjoyment, it then produces only that very enjoyment and does not purify the mind or Chitta [5, p.26-27].

Results of the study: The results changed the predetermined assumptions of the researcher. This research work will be definitely helpful for every one to know about the importance/value of personal growth through dramatic art.

Growth

- Growth, after experiencing dramatic art sessions, has been found to take place by each individual.
- Growth in body language has occurred in the individual.
- Growth in voice & speech (articulation, projection, perfect delivery of any idea) has been found by the individuals.
- Growth in facial expressions and in maintaining perfect eye contact has been found by the individuals.
- Growth in creative thinking, self awareness and realisations, goal oriented, developing good habits and positive approaches towards life has been found by each individual.
- Overall after dramatic sessions each individual experienced tremendous changes in self but here researcher faced some challenges related to each individual's backgrounds (family living style, occupation, and family education). Those individuals belongs to well educated backgrounds with good living standards were much better than the average educated family backgrounds individuals but this is definite that after experiencing continuous dramatic art sessions positive change in individuals has been found.

Benefits

Indeed dramatic art sessions help an individual to think about self in positive way mostly and it also helps to think about the impact of positive and negative thinking. Each individual has gained such maturity to choose the correct way of living a good life style knowing the truth of negative/bad habits. They are good public speakers with expertise in relevant subject. They know how to improvise or deal any critical situations easily.

Conclusions: The uniqueness of Dramatic art and Personal development depicts positive effect with few challenges in personal growth. Researcher himself is the best example of the positive changes in Personal development through Dramatic art. The technique of dramatic art is helpful for all age's individuals in personal development. Its benefits and growth begins from self realisation and acceptance, improvement in appearance and behaviour, habits and positive changes in interaction with common people. The impact of dramatic art will focus in the development of communication and way of thinking, body languages, eye contact with perfect facial expressions, delivery of speech, creative thought process with logic oriented.

After gaining more name and fame few challenges has been found that even in small scale popularity of an individual series of super hit dramatic performances their personality has been changed/affected with negative things like ego, selfishness, addiction, attitude, less attention to smaller things, dealing in a wrong way of self stardom, bad behaviour with not much important people and then in conclusion one teacher of life 'time' will only teach them a good lesson but unfortunately it wastage an individual's years of years for realisation of the negative effect of this dramatic art popularity. And in the old age an individual accepts his own mistakes. This mistake sometimes leads to missing great opportunities in his/her life as a professional. An individual's environment and background is also, somehow, responsible for their personal growth and development. Example: If someone gets

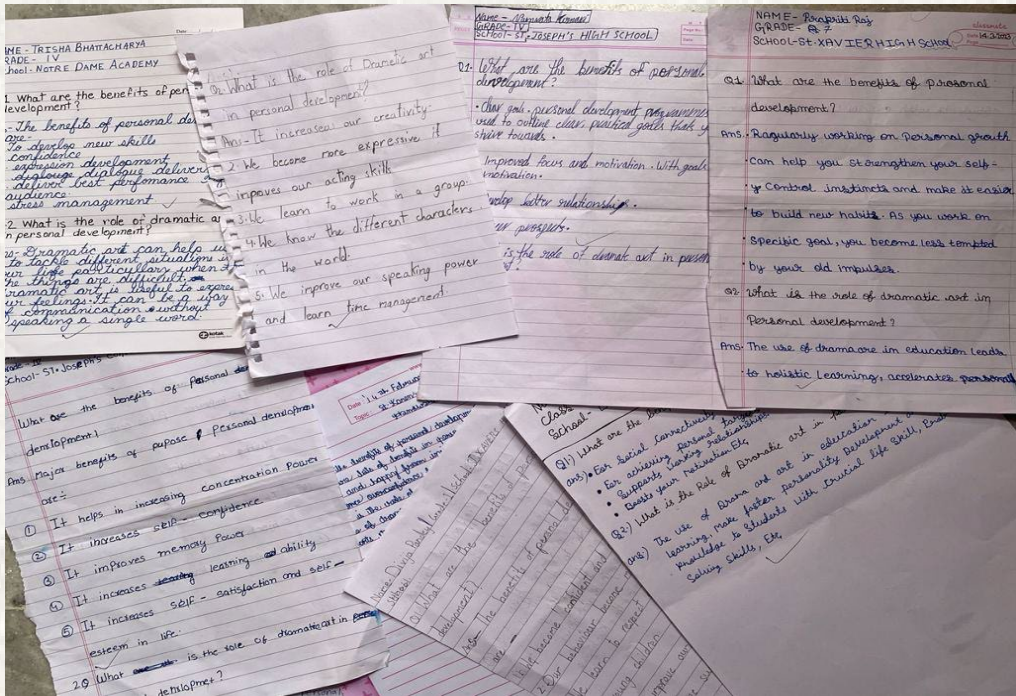
Good life style and all the good facilities, comforts of life will have both positive and negative impact. On the other hand if someone does not get all the comforts, then the individual does a lot of struggles and achieves a level then finally his environment and current mind set will help one to experience the positive benefits of personal growth. Such an individual will be a personality some day in life.

Finally after the study on this topic 'Dramatic art for Personal development: A journey from Person to Personality' researcher

studied the mixed impact (Positive & Negative) in personal growth through dramatic art because through dramatic art high chances of positive growth can be experienced by an individual but researcher want to make others aware of the negative effects on an individual through bad environment & past life style will take more time to develop or, in some cases no changes can be expected in personal growth. Whereas the trainer/Instructor/coach/ institution for training dramatic art may also be responsible for the individual's positive and negative growth but it is quite obvious that dramatic art will definitely be helpful to know self and grow to be a Personality with disciplined life style.

Figures





References:

1. Swami B. How to build a Character. - Kolkata: Advaita Ashram, 1995.
2. Stanislavski C. An Actor's prepare. - New York: Routledge, 1989.
3. Swami V. Personality Development. - Kolkata: Advaita Ashram, 1999.
4. Swami V. Words of Insiration. - Kolkata: Ramakrishna Mission Institute of Culture, 1988.
5. Swami V. Work and its Secret. - Kolkata: Advaita Ashram, 2020.

Thakur Sumit Kumar – SUDHIR CHANDRA THAKUR6, PGDBA-MBA (HR), NSD SIKKIM, M.A (Dramatics), PhD Pursuing, Freelance theatre arts educator and researcher Sri Prakash Synergy School Kakinada, India.

ИСКУССТВО КАК ИНСТРУМЕНТ РАЗИТИЯ ЛИЧНОСТИ: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Аннотация

В статье рассматривается процесс и результат применения различных видов искусства при изучении студентами психолого-педагогических дисциплин. Показана актуальность проблемы в современной ситуации доминирования цифровизации образования. Доказано, что использование на занятиях музыки, литературы, живописи, театра способствует формированию у студентов толерантности, эмпатии, рефлексии, ответственности, ценностного отношения к ребенку. Позитивная динамика, выявленная в опытной работе, убедила в перспективности использования искусства как инструмента личностного развития студента.

Ключевые слова: искусство, психолого-педагогические дисциплины, ценностное отношение, толерантность, эмпатия.

Доминирование компетентного подхода в психолого-педагогических и социально-педагогических исследованиях акцентировало технологический аспект подготовки будущего педагога. Сложилась иллюзия, что главным в профессиональном становлении будущего учителя выступает его технологическая и техническая оснащенность, владение набором компетенций, их обоснованный выбор, понимание условий их грамотного применения в разных ситуациях. Типичными словосочетаниями стали «успешный учитель», «эффективный учитель», «технологичный и даже техничный учитель», таким образом, педагог постепенно превращался в аниматора, в фокусника с волшебным чемоданчиком, наполненным «правильными» компетенциями. Хотя понятие «компетенции» имеет достаточно большой объем, включает информационную осведомленность, умения, навыки, способы деятельности, опыт, усвоенные модели поведения с разными участниками образовательного процесса в конкретной предметной области. Ценностная иерархия учителя, его личностные качества давно уже находятся вне сферы пристального внимания исследователей.

Дистанционный формат обучения, ставший единственно возможным в период пандемии, усилил эту тенденцию, учитель должен не только быть грамотным пользователем, апологетом цифровизации, но также создавать и применять различные дидактические и методические организаторы текста.

В последние годы наше среднее и высшее образование накрыло «цунами цифровизации». цифровая информационная среда становится ведущим средством социальной активности молодого человека. Педагог превращается в функционально ограниченный придаток персонального компьютера, несущественный фрагмент глобальной нейросети.

Но неожиданно на помощь пришел юбилей К.Д. Ушинского (200 лет со дня рождения К.Д. Ушинского). Великий педагог был убежден, что «В воспитании все должно основываться на Личности воспитателя, потому что воспитательная сила изливается только из живого источника человеческой личности. Никакие уставы и программы, никакой искусственный организм заведения, как бы хитро он ни был придуман, не может заменить Личности в деле воспитания» [1, с.23]. Педагогический манифест Ушинского плохо сочетается с безграничной цифровизацией образовательного процесса. Но нужна ли в современной школе Личность учителя? Если педагог транслятор информации, контролер и оценщик усвоенного школьниками учебного материала, если в образовательном процессе, по словам А.Г. Асмолова, штампуются «сырье» для толпы, то его личностные характеристики не востребованы и требования к учителю «быть Личностью» избыточны.

А.Г. Асмолов утверждает, что современный учитель для каждого из своих учеников должен быть мотиватором, коммуникатором и навигатором в бесконечном океане знаний. Реализовать все эти функции может только личность. Но можно ли вырастить личность из абитуриента, случайно оказавшегося в пространстве педагогического вуза, имеющего смутные представления о будущей профессии, о детях, об образовательной ситуации и неопределенный проект собственного будущего. Для современного молодого человека характерен «студенческий инфантилизм» [2].

На помощь преподавателю психолого-педагогических дисциплин может прийти искусство (литература, живопись, музыка, театр, декоративно-прикладное искусство) [2, 3]. Среди многочисленных функций искусства (познавательная, то есть, оно выступает как средство просвещения и образования людей),

воспитательная, аксиологическая, эстетическая, гедонистическая, коммуникативная, прогностическая, психотерапевтическая.

Для современной образовательной ситуации характерна инклюзия, то есть, процесс личностного развития будущего учителя мы вынуждены рассматривать, учитывая, что среда университета включает студентов разных социальных слоев, национальностей, конфессий, культур, обучающихся с проблемами физического или психического здоровья. Студенты из семей мигрантов и беженцев нуждаются в поддержке и помощи, которые зависят от их конкретных проблем. В этих обстоятельствах необходимо сделать акцент на развитие у будущих педагогов таких личностных качеств как эмпатия, толерантность, рефлексия, критическое мышление, креативность.

В современных неблагоприятных политических, социально-экономических и культурных условиях, вызывающих страх, тревогу, снижающих показатели психического, физического здоровья, резко возросла потребность в арт-терапии, во включении в образовательный процесс различных видов искусства. Ситуация неопределенности, невозможности достоверного прогноза будущего, вероятности негативных социально-политических и экономических последствий – все это приводит к тому, что тревожность из ситуативной характеристики личности становится постоянной. Акцентируются все виды стресса:

- информационный (противоречивое и хаотичное информационное воздействие травматично для психики педагога, студента, ученика, родителей школьников);
- социально-экономический стресс (страх экономических последствий санкций, политической ситуации, финансовых трудностей, потери профессиональной стабильности);
- депривационный стресс (санкции, ограниченность поездок, путешествий, образовательной мобильности, доминирование дистанционного формата обучения).

Все виды стресса серьезно деформируют привычный уклад жизни студентов, учителей школ, преподавателей университета.

Анализ психолого-педагогической и социально-педагогической литературы показал, что значительную помощь в личностном развитии, в формировании толерантности, эмпатии, креативности может оказать искусство. Театр, кино, живопись, художественная литература, музыка - все виды

искусства обладают значительной силой интеллектуального, эмоционального, нравственного воздействия на человека. Однако включение искусства в образовательный процесс университета, по-прежнему, является редкостью, его потенциал практически не реализуется. Введение элементов искусства в содержание семинарских занятий способствует переходу «от информационной, рациональной педагогики (и психологии) к смысловой, ценностной» (А. Асмолов).

Использование на практических занятиях по педагогической, возрастной, социальной психологии и педагогике музыкальных произведений (А. Вивальди, А. Моцарта, Ф. Шопена, П.И. Чайковского, Э. Грига, Л.В. Бетховена) снижает уровень тревоги участников образовательного процесса, улучшает психологический климат в студенческой группе. Язык музыки не требует перевода, он понятен студентам разных национальностей, конфессий, языков, культур, что особенно значимо в ситуации инклюзии в современном университете. Музыкальные произведения сопровождаются стихотворениями Глеба Семенова («Бархатный Вивальди», «Глухота»), Осипа Мандельштама, посвященных этим композиторам.

Идея включения литературы в процесс изучения психолого-педагогических дисциплин не нова, еще Б.М. Теплов подчеркивал, что «художественная литература содержит неисчерпаемые запасы материалов, без которых не может обойтись научная психология» [4, с.30]. Взаимовлияние художественной литературы и психологии как инструментов личностного развития педагога убедительно представлено в трудах Л.С. Выготского [5], С.Л. Рубинштейна, А.Н. Леонтьева, З.Фрейда, Э. Берна и других отечественных и зарубежных психологов и философов [6; 7].

Для развития таких личностных качеств студентов как толерантность, эмпатия, рефлексия мы обращались к образам педагогов из кинофильмов «Доживем до понедельника», «Училка», «Дорогая Елена Сергеевна», «Географ глобус пропил». Студентам предлагалось выделить основные личностные профессионально значимые сегодня качества педагогов, описать имеющиеся деформации (общепедагогические, типологические, индивидуальные).

На семинарских занятиях по педагогической психологии студентам предлагалось, используя фрагменты кинофильмов, («Ключ без права передачи», «Розыгрыш», «Дневник директора школы», «Учитель на замену», «Класс коррекции»)

проиллюстрировать индивидуальные и личностные качества учеников, которые должны быть в центре внимания учителя.

Театр – удивительное искусство, которому с девятнадцатого века предсказывают неминуемую гибель. Сначала казалось, что театр уничтожит кино, потом телевидение, позднее широкое распространение видео и Интернета. Школьные театры – важнейшая структура известных авторских школ (А.Н.Тубельский, Е.А.Ямбург, В.А.Караковский). Сегодня театральные студии, театральные мастерские возникают в различных образовательных организациях. Студенты проигрывают на занятиях фрагменты спектаклей («Мастер и Маргарита», «Маленький принц»). Выбор роли – действенный инструмент для стимулирования развития у студента таких личностных качеств как креативность, толерантность, критичность.

Личностное развитие будущих учителей и перестройка их аксиосферы продолжались при анализе текстов художественных произведений: «Вверх по лестнице, ведущей вниз» Бел Кауфман, «Над пропастью во ржи» Дж.Д. Сэлинджера, «Повелитель мух» Уильяма Голдинга, «Уроки французского» В. Распутина и других. Одной группе студентов предлагалось сформулировать вопросы к выбранному фрагменту текста, другой – ответить на эти вопросы.

Формированию толерантности, эмпатии будущего учителя способствовало обращение к его субъективному опыту взаимодействия с людьми, имеющими ограниченные возможности здоровья, к литературным текстам, к телевизионным передачам, посвященным проблемам инвалидов, к художественным фильмам («Временные трудности», «Мой странный герой», «Человек дождя», «Король говорит»).

В процессе групповой дискуссии будущие педагоги обсудили, с какими, наиболее острыми проблемами встречаются дети, имеющие ограниченные возможности здоровья, как предупредить школьное насилие, буллинг, моббинг в отношении этой группы школьников.

Палитра важнейших профессионально-личностных характеристик будущего учителя инклюзивного обучения кроме высоких показателей эмпатии и толерантности включает гуманистическую направленность личности и ответственность; креативность и внутреннюю свободу; рефлексивность и способность к саморегуляции.

Существенный вклад в развитие личности будущего учителя, в формирование его ценностного отношения к ученику внесли также групповые дискуссии по проблемам обучения школьников из семей мигрантов в беженцев «Сотрудничество педагога с семьей ребенка мигранта: вызовы и риски»; «Школьное насилие в традиционном и инклюзивном обучении», «Как предупредить буллинг в отношении подростка из семьи мигрантов». Дискуссия учит будущих учителей согласовывать ценности, принимать решения, развивает одновременно взаимозависимость, чувство группы и личностную автономность. Дискуссионное обсуждение проблем инклюзивного образования позволяет расширить информационное поле, помогает студентам увидеть новые личностные смыслы.

Развитию эмпатии помогало также привлечение живописи, фотографии, скульптурных композиций, изображающих лица детей и подростков. На семинарских занятиях по педагогической и возрастной психологии использовались картины Ф.П. Решетникова «Опять двойка», «Опять пятерка», Н.П. Богданова-Бельского «Устный счет», К. Маковского, В. Серова «У дверей школы», «Мальчики», «Ученицы», «Виртуоз» и другие. Рассмотрение детских лиц помогало студентам более адекватно описать эмоциональное состояние, настроение ребенка.

В процессе преподавания психолого-педагогических дисциплин мы на собственном опыте почувствовали необходимость продуманного отбора художественных текстов, произведений музыки, литературы, живописи. Для развития ценностного отношения студента к каждому ребенку независимо от состояния его здоровья, национальности, культуры, языка оказалась полезна работа будущих учителей с портретами детей, описание их эмоционального состояния, настроения.

Опытно-экспериментальная работа по включению различных видов искусства в процесс преподавания психолого-педагогических дисциплин продолжается, но уже первоначально полученные результаты дают повод для осторожного оптимизма. Выявлена некоторая позитивная динамика в формировании у студентов толерантности, эмпатии, креативности. Определенные изменения произошли также в аксиосфере студентов, восприятие школьника как ценности стало занимать более высокие и приоритетные позиции в ценностной иерархии будущих педагогов.

Таким образом, мы убедились в том, что искусство (литература, живопись, музыка, кино, театр) при его психолого-педагогической трансформации может стать действенным инструментом формирования личности учителя, позитивного преобразования его аксиосферы.

Список использованных источников:

1. Днепров Э.Д. Ушинский и современность/ М. – 2009. – 244 с.
2. Федотенко И.Л. Подготовка будущего учителя к созданию психологически безопасной инклюзивной образовательной среды/ И.Л. Федотенко// Стратегии ресурсы личностно-профессионального развития педагога: современное прочтение и системная практика. М. Психологический институт РАО. – 2022. – С. 104-107.
3. Лихачев Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. – СПб. – 2006. – 416 с.
4. Теплов Б.М. Психология и психофизиология индивидуальных различий: Изб. / НПО «МОДЭК», М. – 2009. – 638 с.
5. Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. / Гл. ред. А. В. Запорожец. — М.: Педагогика, 1982-1984. Т. 4: Детская психология / Под. ред. Д. Б. Эльконина. — 1984. — 433 с.
6. Лотман Ю.М. Воспитание души. – СПб. – 2003. – 378 с.
7. Гессен С.И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию/ М., «Школа-Пресс». – 1995. – 448 с.

Федотенко Инна Леонидовна – доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры психологии и педагогики, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого, Тула, Россия.

РОК-МУЗЫКА КАК ЗЕРКАЛО СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА

Аннотация

В статье показано влияние социальных и политических событий различных исторических периодов на творчество современных музыкантов (на примере жанра рок). Указывается на важность искусства как плоскости для отражения различных взглядов и мировоззренческих концепций.

Ключевые слова: искусство, рок-музыка, социальные проблемы.

Социально-политический ракурс жизни, революционные и эволюционные процессы, происходящие в обществе, индивидуальное и коллективное сознание в любую эпоху находятся в фокусе внимания поэтов, писателей, художников и музыкантов. Через историю искусства отдельно взятой страны мы можем проследить историю ее геополитических и социальных изменений: переломные моменты в государственном устройстве, политические и социальные изменения, – эти события всегда находят отражение в литературе, живописи, музыке, являются лейтмотивом творчества многих людей искусства.

Творческая и научная интеллигенция в любую эпоху является носителем прогрессивных идей. Творческая и научная среда формирует передовое мировоззрение задолго до наступления изменений в социальной и политической сферах, подготавливает для них почву, является их движущей силой.

«Никакая масштабная революция невозможна без персональной революции на уровне личности.

Она должна сначала случиться внутри»

Джим Моррисон, The Doors

Искусство – мощный пласт в мировоззрении любого мыслящего человека. Искусство, фокусируя внимание на проблеме, облекает ее в оболочку, открывающую доступ не только разуму, но и чувствам, что делает ее переживание еще более глубоким. Подлинные произведения искусства вне

времени, они являются неисчерпаемым ресурсом чувств, мыслей и побуждений для многих поколений.

Выдающийся советский психолог Лев Выготский писал: «Искусство – важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, оно есть способ уравнивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни» [1, с.108]. Неудивительно, что средства искусства так широко применяются в психологической и психотерапевтической практике. Неудивительно, что люди испытывают потребность читать, слушать музыку, смотреть кино, ходить на выставки.

Искусство – это колоссальный опыт духовных переживаний, которым художники, поэты, музыканты делятся с миром и который способен расширить духовные рамки человека, сделать достижимым новый уровень восприятия жизни.

Подлинное искусство – это чаще всего не то, что пропагандируют масс-медиа. Прогрессивные идеи чаще встречают протест, нежели поддержку общества.

Отличительной чертой жанра рок является зачастую скандальная склонность двигаться вперед и развиваться вопреки нормам, устоям, привычкам. Появившись в 60-х гг. прошлого столетия, это направление вскоре выбилось из сугубо музыкального русла и стремительно переросло в масштабное социальное явление. Приверженцы различных направлений рок-музыки: моды, хиппи, панки и др. – имеют свою философию и мировоззрение. Вместе с тем, общими идеями этой культуры являются идеалы свободы, отказ от стереотипов, конфронтация с общественными устоями; стремление к движению, расширению мировоззрения в противовес ригидности и стагнации. Критика политических решений, социальные проблемы – темы, внутри которых разворачивается творчество многих рок-музыкантов. Приведенный ниже обзор ограничен кругозором, языковыми барьерами автора и объемом текста.

1970-й год. В мире звучат отголоски «холодной войны». В США выходит альбом «In Rock» легендарной группы *Deep Purple*. Бесспорным хитом этого альбома становится композиция «Child In Time», перевернувшая представления многих слушателей о рок-музыке. Вокалист группы Йен Гиллан в интервью для документального фильма говорит: «Текст этой песни о невероятно напряженном периоде холодной войны... Мы все были напуганы до смерти...». Через вокал на пике человеческих возможностей Гиллан сумел выразить обострившееся до

предела противостояние мировых держав и то напряженное состояние, в котором находились миллионы людей во всем мире.

*...Ты увидишь слепца, стреляющего в мир,
Пули летят, унося жертвы...
Тебе лучше закрыть глаза*

Тебе лучше пригнуть голову, ожидая рикошет...¹

Благодаря радиостанции «Свободная Европа» жители Советского Союза слышали эту композицию, о чем Гиллан откликается так: «... эта песня и ей подобные достигли ушей и сердец наших единомышленников за железным занавесом и, как я узнал много лет спустя, они с огромным облегчением узнали, что и здесь у них есть друзья, которые хотят мира».

Российский психолог, один из ведущих специалистов в области изучения агрессии Сергей Ениколопов, пишет: «Если поскрести американца моего возраста, найдешь человека, который все детство был в ужасе оттого, что его вот-вот разбомбят красные. Однажды в Москву приехал крупный американский специалист по насилию, и мы с ним пришли в ресторан «Петрович». Он поглядел на интерьер и говорит: «Ой, это же мое детство, начало 60-х...» И добавил: «Как же я вас тогда боялся. Мы постоянно тренировались, как быстро сесть под стол...» И мне иногда кажется, когда я вижу американских политиков моего возраста и старше, – что это все те, нырнувшие под стол... Вот поэтому новая взаимная ненависть работала и будет работать [2].

Отголоски этого страха слышатся и много позже: в тексте песни 1985 года британской группы «Sting» звучат такие слова:

*Как я могу спасти моего сына от смертельной игрушки
Оппенгеймера?*

*... Надеюсь, что русские тоже любят своих детей
(Russians)*

Советский поэт Даниил Хармс однажды сказал: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьётся». В этом смысле не все тексты песен современных музыкантов можно назвать собственно поэзией. Но экспрессия, присущая рок-музыке создается не только текстами. Концертные выступления и записи альбомов рок-музыкантов в сопровождении симфонических оркестров не уступают

¹ Здесь и далее тексты в переводе автора

шедеврам классической музыки ни в глубине содержания, ни в профессионализме исполнения.

Вопреки образу жизни, который сложно назвать здоровым и в моральном и в физическом смысле, существует достаточно примеров того, как рок-музыканты иницируют и осуществляют масштабные социальные проекты.

Live Aid – международный благотворительный музыкальный фестиваль, состоявшийся 13 июля 1985 года с целью сбора средств для помощи пострадавшим от страшного голода в Эфиопии 1984-1985 годов. В поддержку жертв землетрясения в Армении был сыгран мега-концерт Rock Aid Armenia с участием мировых звезд рока. Это наиболее масштабные, но далеко не исчерпывающие примеры активности рок-музыкантов в социально-политическом поле. В 2012 г. был выпущен альбом-компиляция в рамках совместного музыкального проекта Яна Гиллана и Тони Айомми Whocares, созданного при помощи разных музыкантов, для сбора денежных средств в помощь музыкальной школе в г. Гюмри в Армении.

Для групп, ведущих активную гастрольную деятельность, не существует границ между странами, рок всегда в эпицентре политических и социальных процессов, реакции рок-музыкантов – в авангарде реакций общества.

Уже почти столетие, как весь мир обратился к идеям гуманизма. Вторая мировая война наглядно продемонстрировала последствия идей шовинизма, перед которой меркли любые классовые, национальные и религиозные разногласия. Человечество пришло к мысли, что свобода быть самим собой – это неотъемлемое право человека. Но многие при этом не подозревали, насколько сильно могут отличаться люди друга от друга, насколько неприемлемым для одного могут быть ценности, взгляды, образ жизни другого. Все чаще возникает вопрос: достижимо ли равновесие? Возможно ли абсолютное равенство?

1971 год. Британская рок-группа *Ten Years After* выпускает альбом «A Space In Time». В мелодичной композиции «I'd Love to Change the World» звучат такие строки:

*Вокруг фрики и подозрительные типы,
Меньшинства, скажи мне, где же здравый смысл?
Отобратить у богатых – чтобы накормить бедных,
До тех пор, пока богатых не останется совсем?*

...

Я хотел бы изменить мир,

*Но не знаю как это сделать...
Что ж, я оставляю это тебе...
(I'd Love to Change the World)*

Спустя почти полвека вряд ли можно сказать, что мир удалось изменить. С каждым годом увеличивается число стран, признающих актуальными для себя проблемы социальной сегрегации.

1979 год. Выходит двойной альбом «The Wall» группы *Pink Floyd*. Спустя 3 года выходит одноименный фильм Алана Паркера. Жанр фильма сложно определить: это сплетение фактов биографии музыкантов группы, актерской игры, мультипликации и музыки, которые в сумме воссоздают послевоенную драму жизни маленького мальчика, оставшегося без отца, его школьные годы, проведенные в атмосфере жестокости и отчужденности, его юность и зрелость, во время которых стена между ним и обществом становится еще выше. Этот фильм – аллегория множества социальных и личностных проблем и конфликтов; иллюстрация психологического механизма формирования сект и культов как способа совладания человека со своими внутренними проблемами. Будучи изгоем, мальчик по имени Пинк ищет способы прорваться за стену, выстроенную вокруг него; став взрослым, он находит этот способ – создав свой собственный культ. Теперь он сам придумает правила, решает, кому можно, а кому нельзя быть внутри Стены. Впрочем, о фильме написано достаточно.

Есть ли здесь геи?

Поставить их к стене!

А вот этот, в центре, – он не смотрит мне в глаза...

Поставить его к стене! К стене!

И вот этого еврея, и тех черных.

Кто вообще пустил в зал весь этот сброд?

Этот курит, другой весь в прыщах...

По-моему, вас всех нужно пристрелить.

(In the Flesh!)

Все творчество группы *Pink Floyd* пронизано глубоким философским осмыслением происходящего в мире, преломленным через призму глубокой психологической рефлексии происходящего в это же время во внутреннем мире отдельного человека. Стоит вспомнить Берлинское шоу 1990 года, посвященное падению Берлинской стены, поставленное Уотерсом с помощью ряда приглашенных музыкантов. Стоит

вспомнить композицию «The Fletcher Memorial Home» – реакцию музыкантов на участие Великобритании в войне за Фолклендские острова. Трек «Two Suns in the Sunset», повествующий о возможной угрозе ядерной войны. Композицию «Us And Them», говорящую о конфликтах внутри общества, запрещенную в Британии композицию «Arnold Layne»...

*У сержанта Клегга деревянная нога.
Он получил ее на войне, в 1944.
Еще у сержанта Клегга есть медаль.*

...

*Дорогая, а они и вправду печалятся обо мне?..
(Corporal Clegg)*

На протяжении всего периода существования группы у ее лидеров, Роджера Уотерса и Дэвида Гилмора, возникали разногласия по разным вопросам, достигшие предела в связи с конфликтом на Украине, он окончательно развел музыкантов группы по разные стороны «стены».

Характерным для *Pink Floyd* является то, что говоря о проблемах, будь то геноцид, расизм, социальная отчужденность, гонка за наживой – они при этом никого не обвиняют.

*Мы и они... Прежде всего, мы – лишь простые люди.
(Us And Them)*

С распадом СССР Россия и бывшие страны соцлагеря начали, как пружина, сжиматься вокруг идеи национальной идентичности, спровоцировав потоки миграции. Идеи национальной идентичности стали принимать самые причудливые формы, началась спекуляция национальным сознанием.

Одновременно в страну хлынул бушующий поток всего того, чего до сих пор советский гражданин не видел: иностранные бренды, религиозное многообразие, свобода морали... И все это – богато украшенное элементами возрожденной православной культуры.

*На поле древней битвы нет ни копий, ни костей,
Они пошли на сувениры для туристов и гостей,
Добрыня плюнул на Россию и в Милане чинит газ,
Алеша, даром что Попович, продал весь иконостас.
Один Илья пугает девок, скача в одном носке,
И я гляжу на это дело в древнерусской тоске...
...пишет Борис Гребенщиков (Аквариум) в 1996 году.*

Однако период критического осмысления происходящего наступил довольно быстро. Иссякла тема боевиков на манер американских в кинематографии, исчерпывает себя идея потребления как самоценности, вырабатывается собственная традиция ведения бизнеса, религия переходит из внешнего ритуализированного вида в ее истинное внутреннее состояние – духовность. Баланс индивидуализма и коллективизма на уровне личности современного россиянина возвращается к многовековой парадигме баланса «западничества» и «славянофильства» на уровне коллективного бессознательного. Стоит однако отметить, что для целого ряда малых народов Российской Федерации, такого рода проблема не может быть сформулирована в принципе ввиду специфичности, культурной аутентичности национального самосознания и мироощущения: не как дихотомии «индивидуальное – коллективное», а как континуума «человеческое – природное». И будет весьма неуместным, если немецкий бургер или коренной москвич будет учить разумному энергопотреблению коренного сибиряка, который носит воду из колодца...

Политическая и экономическая глобализация, межкультурная диффузия формируют течения как сторонников, так и противников этих процессов: политика непроницаемости культурных границ противоборствует идеям глобализма. Нестабильность экономик приводит к массовой трудовой миграции. Проблемы миграции самоиронично и гротескно изображают тексты песен «Москва-Махачкала» группы *Запрещенные барабанщики* и «Гастрарбайтер» группы *Ундервуд*.

Сергей Михалок – лидер белорусской группы *Ляпис Трубецкой* в интервью говорит о том, что сознание современного человека подчинено «общественно-политическим штампам», и это затрудняет осмысление жизни и ее явлений. Гражданская пассивность, потребительский характер современной культуры – темы творчества группы. Сатирический тон, свойственный текстам *Ляпис Трубецкой*, едва скрывает насмешку над лицемерием мировых элит и растущим аппетитом всевозможных «celebrity».

«Не быць скотам» – композиция на стихи Янки Купалы и практически центральная мысль альбома «Рабкор» 2012 года. Быть Человеком – центральная идея творчества музыкантов.

Хто ты гэтакі? – Свой, тутэйшы.

Чаго хочаш? – Долі лепшай.

*Якой долі? – Хлеба, солі.
Чаго болей? – Зямлі, волі.
Дзе нарадзіўся? – У сваёй вёсцы.
Дзе хрысціўся? – Пры дарожцы.
Чым асвенчан? – Кроўю, потам.
Чым быць хочаш? – Не быць скотам.*

В 2011 году с альбомом «Веселые картинки» выходит нехарактерная для группы композиция «Я верю», текст которой погружает в нечто, представляющее собой квинтэссенцию межконфессиональной толерантности. К сожалению, во многом утопической...

Творчество многих рок-музыкантов высвечивает изъяны в социально-политическом устройстве государства.

1991 год. Выходит альбом «Колхозный панк» советской панк-группы *Сектор газа*, в песне «Патриот» описываются реалии быта в Советском Союзе.

1992 год. Федор Чистяков, лидер группы *Ноль* в тексте песни «Блуждающий биоробот» обращается к жителям огромной страны, уже отказавшейся от коммунистических идей, но еще не решившей, что делать дальше. Вместе со свободой появилось то, к чему советский человек не привык: персональная ответственность за жизнь своей страны.

*Минуты считают дни, дни считают года.
Ты стоишь на дороге, идти не зная куда.
Будущее - туман, прошлое – обман...*

2004 год. Американская панк-группа *Green Day* записывает альбом «American Idiot», в одноименном треке выражая свой протест пропагандируемой в Штатах идее об американцах как сверхнации.

*Я не хочу быть американским идиотом,
Я не хочу, чтобы моя нация подверглась новой мании.
Вы слышите истерические голоса?*

Идею вечного противостояния всему, что навязывается человеку извне, концепцию перманентного антагонизма высказывает в своем творчестве один из самых влиятельных представителей панк-движения в России – Егор Летов (*Гражданская оборона*), оставаясь при этом одним из ключевых носителей идеи русскости и патриотизма лишенного, при этом, нарциссизма национальной исключительности.

*Цикл закончен – пора по местам!
Победителям выдан похвальный лист.
Но при любом госстрое я – партизан,*

При любом режиме я – анархист!
(Новый 37-й)

Творчество группы *Гражданская оборона*, *Pink Floyd* и других отражают критические взгляды, показывают, что за свободу самовыражения (в том числе и творческого) иногда приходится платить: оспаривать «привычное» и «коллективное», значит подвергаться остракизму, цензуре, ограничениям – в любом обществе и при любом политическом укладе, такова реальность «русского», «западного», «восточного» или любого другого мира.

Для критического мыслящего человека не существует понятий идеального строя, идеального режима или правительства, не существует универсального алгоритма социальной или любой другой справедливости. Критически мыслящий человек далек от иллюзий и идеализаций. При этом есть четкое понимание личной ответственности: кого в данный исторический момент ты считаешь «своим» и почему, какие ценности ты защищаешь и какую ответственность готов нести, равно как и понимание, что «чужие» тоже защищают свои идеи и ценности, несут за них ответственность. Критическое мышление формируется на основе готовности видеть другие точки зрения, не упуская из внимания и свою собственную. Творчество музыкантов, художников, поэтов не дает правильных ответов ни на какие вопросы, но побуждает думать, видеть современность в исторической перспективе, помогает расширять или сужать контексты.

Список использованных источников:

1. Выготский Л.С. Психология искусства. – АСТ, 2019. – 480 с.
2. Ениколопов С.Н. Общество нельзя приучить к насилию. // Психологическая газета. Интернет ресурс: <https://psy.su/feed/10517/> (дата обращения: 10.03.2023 время 18:50).

Филиппова Светлана Анатольевна – кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры психологии и педагогики, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого, Тула, Россия.

АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТ
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

1. **Кари-Якубова Елена Анатольевна** – преподаватель кафедры «Теория и история искусств» Государственной академии хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.
2. **Жумагулова Қаршыға** – ҚР Ұттық музей, Ғылыми қызметкерлері, Астана, Қазақстан.
3. **Ибраева Гүлжан Орынбаевна** – ҚР Ұттық музей, Ғылыми қызметкерлері, Астана, Қазақстан.
4. **Ақжасарова Айнұр Қонысбековна** – ҚР Ұттық музей, Ғылыми қызметкерлері, Астана, Қазақстан.
5. **Ташкенбаев Пулат Иркинович** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Теория и история искусств» Государственной академии хореографии Узбекистана, Ташкент, Республика Узбекистан.
6. **Абдирасилова Зауре Садуакасовна** – тарих ғылымдарының кандидаты, педагог-шебер, №3 мектеп-лицей директоры, Тараз, Қазақстан.
7. **Адепхан Шугыла Байтакқызы** – магистрантка 1 курса - 7М02108 – хореография, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.
8. **Кульбекова Айгуль Кенесовна** – доктор педагогических наук, профессор искусствоведения, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.
9. **Накыспеков Серик Жаканулы** – магистрант 1 курса - 7М02108 – Хореография, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.
10. **Науразбаева Жанна Тимуровна** – магистрант 1 курса ОП 7М02108 – «Хореография», Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.
11. **Сайтова Гульнара Юсуповна** – кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженная артистка Республики Казахстан, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

12. **Султангирова Ирина Радиковна** – преподаватель кафедры «Хореография» Государственной академии хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.
13. **Алимджанова Надира Абдугапаровна** – и.о. доцента Государственной академии хореографии, Ташкент, Узбекистан.
14. **Даниярбеков Нұрәлем Қайратұлы** – студент 3 курса, ОП В028-Хореография, 6В02104- Педагогика спортивного бального танца, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.
15. **Агзамова Диана Олеговна** – старший преподаватель кафедры педагогики, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.
16. **Ешимбетова Айдын Ибадуллаевна** – и.о. доцента кафедры «Хореография» Государственной академии хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.
17. **Женсикбаева Айсулу Сериковна** – оқытушы, Қорқыт Ата атындағы Қызылорда университеті, Қызылорда, Қазақстан.
18. **Мурзабаева Гульбану Илюбаевна** – академиялық доцент, Қорқыт Ата атындағы Қызылорда университеті, Қызылорда, Қазақстан.
19. **Юлдашева Жибек Байузаковна** – оқытушы, Қорқыт Ата атындағы Қызылорда университеті, Қызылорда, Қазақстан.
20. **Шағырова Айгерім Қабдешқызы** – оқытушы, Қорқыт Ата атындағы Қызылорда университеті, Қызылорда, Қазақстан.
21. **Комарова Ольга Константиновна** – и.о. доцента, Государственная академия хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.
22. **Магдиева Алина Арпаевна** – доцент, Государственная академия хореографии Узбекистана,, Ташкент, Узбекистан.
23. **Махмудова Малахат Махмудовна** – Заслуженный работник культуры Республики Узбекистан, доцент, Государственная академия хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.
24. **Мирзаев Аскар Манасович** – докторант 1 курса ОП 8D02107 - Искусствоведение, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.
25. **Тен Татьяна Альбертовна** – магистрант 2 курса 7M02108 - «Хореография», Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.

- 26. Харламова Татьяна Валерьевна** – кандидат искусствоведения, Казахский национальный университет искусств, Астана, Казахстан.
- 27. Худойназарова Шахзода Турсуновна** – преподаватель, Государственная академия хореографии Узбекистана, Ташкент, Узбекистан.
- 28. Цихлер Данил Олегович** – 2 курс, образовательная программа – 6B02104-Педагогика спортивного бального танца, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.
- 29. Джубатчанова Сауле Баянбаевна** – старший преподаватель кафедры балетмейстерского искусства, музыковед, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.
- 30. Шәмшиев Алмат Шердарұлы** – 8D02108 – Хореография білім беру бағдарламасының 1 курс докторанты, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Астана, Қазақстан.
- 31. Шахмурадова Нигяр Октай кызы** – докторант 1 курса ОП 8D02108-Балетмейстерское искусство, Казахская национальная академия хореографии, Астана, Казахстан.
- 32. Борисова Кристина Владимировна** – студентка 3 курса специальности «Компаративное искусствоведение», Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Белоруссия.
- 33. Грачёва Ольга Олеговна** – кандидат искусствоведения, доцент, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Белоруссия.
- 34. Бухарбаев Арман Алтынбекович** – 2 курс магистранты, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Астана, Қазақстан.
- 35. Мамбеков Евфрат Багдатович** – педагогика ғылымдарының кандидаты, социокультуролог, Құрманғазы ат. ҚҰК профессоры, Т.Қ. Жүргенов ат. ҚазҰӨА профессор ассистенті, Алматы, Қазақстан.
- 36. Волос Мария Владимировна** – студентка 2 курса специальности «Компаративное искусствоведение», Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Белоруссия.
- 37. Никифоренко Алла Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Белоруссия.

- 38. Karev Rustam Vyacheslavovich** – 1st years students EP 7M02108 – «Choreography», Kazakh National Academy of Choreography, Astana, Kazakhstan.
- 39. Thakur Sumit Kumar** – SUDHIR CHANDRA THAKUR6, PGDBA-MBA (HR), NSD SIKKIM, M.A (Dramatics), PhD Pursuing, Freelance theatre arts educator and researcher Sri Prakash Synergy School Kakinada, India.
- 40. Федотенко Инна Леонидовна** – доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры психологии и педагогики, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого, Тула, Россия.
- 41. Филиппова Светлана Анатольевна** – кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры психологии и педагогики, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого, Тула, Россия.

**ТАРИХТАҒЫ ТҰЛҒАЛАР /
ЛИЧНОСТИ В ИСТОРИИ /
PERSONALITIES IN HISTORY /**

1.	Кари-Якубова Е.А.	ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА	6
2.	¹Жумагулова Қ.Б., ²Ибраева Г.О., ³Ақжасарова А.Қ.	ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВ – ҚАЗАҚ РУХАНИЯТЫ	15
3.	¹Ташкенбаев П.И.	ИЗ ИСТОРИИ КУЛЬТУРНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА В СРЕДНЕЙ АЗИИ 1930 – 1940-х ГОДОВ	20
4.	¹Абдирасилова З.С.	ЖҰМАБЕК ТӘШЕНОВ – ҰЛТ ЖАНАШЫРЫ	26
5.	¹Адепхан Ш.Б., ²Кульбекова А.К.	ТВОРЧЕСТВО И СЦЕНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ АЛТЫНАЙ АСЫЛМУРАТОВОЙ	33
6.	¹Нақыспеков С.Ж.	БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Т.А. НУРКАЛИЕВА И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА	42
7.	¹Науразбаева Ж.Т.	СТАНИСЛАВ ПОПОВ И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА КАЗАХСТАНА	47
8.	¹Султангирова И.Р.	ГАЛЕРЕЯ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ ГАЛИИ ИЗМАЙЛОВОЙ	55

**ХОРЕОГРАФИЯ ЖӘНЕ МӘДЕНИЕТ /
ХОРЕОГРАФИЯ И КУЛЬТУРА /
CHOREOGRAPHY AND CULTURE /**

9.	¹Алимджанова Н.А.	УЗБЕКСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ КАК СОКРОВИЩНИЦА НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	61
10.	¹Даниярбеков Н.Қ.	БИОМЕХАНИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС РАБОТЫ ТАЗОБЕДРЕННОГО	

		СУСТАВА У СПОРТСМЕНОВ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА	65
11.	¹Ешимбетова А.И.	У ИСТОКОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УЗБЕКИСТАНЕ	73
12.	¹Женсикбаева А.С., ²Мурзабаева Г.И., ³Юлдашева Ж.Б., ⁴Шағырова А.Қ.	БОЛАШАҚ ПЕДАГОГ- ХОРЕОГРАФТАРДЫҢ КӘСІБИ ҚҰЗІРЕТТІЛІКТЕРІН ҚАЛЫПТАСТЫРУДА ЦИФРЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ПАЙДАЛАНУ МӘСЕЛЕСІ	79
13.	¹Комарова О.К.	ЗНАЧЕНИЕ ПСИХОЛОГО- ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ В ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГА- ХОРЕОГРАФА	86
14.	¹Магдиева А.А.	«ЛАЗГИ»: НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ХОРЕЗМСКИЙ ТАНЕЦ	92
15.	¹Махмудова М.М.	ОСОБЕННОСТИ ЭЛЕМЕНТОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В УЗБЕКСКОМ ТАНЦЕ	97
16.	¹Мирзаев А.М.	ИНСТРУМЕНТЫ ПРОДВИЖЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	101
17.	¹Тен Т.А.	ОСОБЕННОСТИ ПРЫЖКОВОЙ ТЕХНИКИ В СПЕКТАКЛЯХ СОВРЕМЕННЫХ ХОРЕОГРАФОВ НА ПРИМЕРЕ РЕПЕРТУАРА ТЕАТРА «АСТАНА БАЛЕТ»	116
18.	¹Харламова Т.В.	«ОГОНЬ, ОСТАВИВШИЙ ВЕЧНЫЙ СЛЕД ВО ВСЕЛЕННОЙ...»	125
19.	¹Худойназарова Ш.Т.	КОНТАКТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ И ЕЁ ЗНАЧЕНИЕ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ТЕРАПИИ	129
20.	¹Цихлер Д.О., ²Джубатчанова С.Б.	МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ В БАЛЬНОМ ТАНЦЕ «ПОЛЬКА» НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ С.В. РАХМАНИНОВА «ИТАЛЬЯНСКАЯ ПОЛЬКА»	133
21.	¹Шәмшиев А.Ш.	ҰЛТТЫҚ БИ ТЕРАПИЯСЫ	138

22.	¹ <i>Шахмурадова Н.О.</i>	СЦЕНИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ БАЛЕТА «СЕМЬ КРАСАВИЦ»	144
-----	--------------------------------------	---	-----

**СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ И ИСКУССТВО /
ӘЛЕУМЕТТІК-ГУМАНИТАРЛЫҚ ҒЫЛЫМДАР ЖӘНЕ ӨНЕР /
SOCIAL AND HUMAN SCIENCES AND ART /**

23.	¹ <i>Борисова К.В.</i>	МОТИВАЦИЯ В СТРУКТУРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ БЕЛОРУССКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ	153
24.	¹ <i>Бухарбаев А.А.</i> ² <i>Мамбеков Е.Б.</i>	МЮЗИКЛ ЖАНРЫ – ҚАЗАҚСТАН АРТ- ИНДУСТРИЯ КЕҢІСТІГІНДЕ	158
25.	¹ <i>Волос М.В.</i>	ОБРАЗЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЭЛИТЫ В ЖИВОПИСИ В.СТЕЛЬМАШОНКА	169
26.	¹ <i>Karev R.V.</i>	PEDAGOGICAL EDUCATION OF THE PSYCHOPHYSICAL STATE OF THE PERFORMER OF SPORTS BALLROOM DANCE	173
27.	¹ <i>Thakur S.K.</i>	DRAMATIC ART FOR PERSONAL DEVELOPMENT: A JOURNEY FROM PERSON TO PERSONALITY	182
28.	¹ <i>Федотенко И.Л.</i>	ИСКУССТВО КАК ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ	193
29.	¹ <i>Филиппова С.А.</i>	РОК-МУЗЫКА КАК ЗЕРКАЛО СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ ОБЩЕСТВА	200
	<i>Авторлар туралы мәлімет / Сведения об авторах / Information about the authors</i>		209
	<i>Содержание</i>		213



**ТЕМІРБЕК ҚАРАҰЛЫ ЖҮРГЕНОВТИҢ 125 ЖЫЛДЫҚ МЕРЕЙТОЙЫНА
АРНАЛҒАН «ҰЛЫ ДАЛАНЫҢ ҰЛЫ ТҰЛҒАЛАРЫ» АТТЫ
II ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ КОНФЕРЕНЦИЯ**

10 СӘУІР 2023 ЖЫЛ

**II INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
"GREAT PERSONALITIES OF THE GREAT STEPPE" DEDICATED TO THE 125TH
ANNIVERSARY OF TEMIRBEK KARAU LY ZHURGENOV**

APRIL 10, 2023

**II МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ВЕЛИКИЕ ЛИЧНОСТИ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ»,
ПОСВЯЩЕННАЯ 125-ЛЕТИЮ ТЕМИРБЕКА КАРАУЛЫ ЖУРГЕНОВА**

10 АПРЕЛЯ 2023 ГОД

010000, Астана,
Ұлы Дала, 43/1, офис 470
8 (7172) 790832
otdel_nauka16@mail.ru
Пішімі 190x260.

ISBN 978-9965-23-620-4

