

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



**ХАЛЫҚ ӘРТІСІ ДӘУРЕН ӘБИРОВТИҢ
100 ЖЫЛДЫҚ МЕРЕЙТОЙЫНА АРНАЛҒАН
І РЕСПУБЛИКАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ
КОНФЕРЕНЦИЯ**

3 ҚАРАША 2023 ЖЫЛ

**I REPUBLICAN SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
DEDICATED TO THE 100TH ANNIVERSARY
PEOPLE'S ARTIST DAUREN ABIROV**

NOVEMBER 3, 2023

**I РЕСПУБЛИКАНСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ,
ПОСВЯЩЕННАЯ 100-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ
НАРОДНОГО АРТИСТА ДАУРЕНА АБИРОВА**

3 НОЯБРЯ 2023 ГОД

АСТАНА

ӘОЖ 793.3 (574)
КБЖ 85.32 (5Қаз)
X17

РЕЦЕНЗЕНТТЕР:

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

Сақтағанов Б.К. – PhD докторы, Қазақ ұлттық хореография академиясы.

X17 Халық әртісі Дәурен Әбіровтің 100 жылдық мерейтойына арналған I Республикалық ғылыми-практикалық конференцияның баяндамалар жинағы. – Астана: Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2023. – 150 б.

ISBN 978-9965-23-635-8

Жинақта Қазақстанның халық өнерінің бастауында тұрған қазақтың тұңғыш кәсіби бишісі және балетмейстер, қазақ би өнерінің бірегей тұлғасы Дәурен Әбіровтің мұрасына арналған баяндамалар ұсынылған. Сонымен қатар, жинақта жеке тұлғаны дамыту тәжірибесі ретінде өнер мәселелері қарастырылған. Баяндамалар би өнері, хореография, жеке тұлғаны тәрбиелеу мәселелеріне арналған. Ұсынылған баяндамалар көтерілген мәселелер мен сұрақтардың құндылығын ашып, зерттеушілерге ұсынылады.

*Қазақ ұлттық хореография академиясы
30 қараша №4 хаттама Ғылыми кеңесінде
басылымға ұсынылды.*

ISBN 978-9965-23-635-8

©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.

Мырзабаева Жанара Ертайқызы – Ғылым, жоғары оқу орнынан кейінгі білім және аккредиттеу бөлімінің маманы

АЛҒЫ СӨЗ / ПРЕДИСЛОВИЕ / PREFACE

Қайырлы Күн, Құрметті Әріптестер, Қадірменді Конференция Қонақтары!

Қазақ сахналық биінің негізін қалаушылардың бірі Дәурен Тастанбекұлы Әбіровтің 100 жылдық меретойына арналған республикалық ғылыми-практикалық конференцияға хош келдіңіздер!

Мінекей, екі күннен бері қазақ ұлттық хореография академиясының қабырғасында Дәурен Әбіровтің шығармашылық және педагогикалық жолын насихаттау мақсатында бірқатар іс-шаралар өтуде. Өздеріңіз кешегі күні қазақ жеке ерлер биін орындаушылардың I республикалық байқауының куәгері болдыңыздар.

Бүгінгі конференциямыздың мақсаты – өнертану саласының өзекті мәселелерін талқылау және хореографиялық білім беру бағыттары мен оқыту жүйесіндегі инновациялық әдістер мәселелерін талдау, сондай-ақ Д.Әбіров еңбектерін өскелең ұрпаққа насихаттау болып табылады.

Аталмыш конференция Қазақстан Республикасының Халық әртісі, профессор Д.Т.Әбіровтің ұлттық би өнеріне және тәуелсіздік жылдарындағы хореографияның дамуына қосқан үлесі жайында, ұлттық өнерді сақтау және дамыту, өнердегі білім, ғылым бағытындағы өзекті мәселелер деген тақырыптарды негізгі бағытқа алды.

Дәурен Тастанбекұлы Әбіров (1923 - 2001) – Қазақстанның халық өнерінің бастауында тұрған қазақтың тұңғыш кәсіби бишісі және балетмейстер. Дәурен Әбіров – талант пен тағылымның, таным мен табандылықтың, еңбек пен ізденістің жемісті айнасы. Ол – қазақ би өнерінің бірегей тұлғасы.

М. Чулакидің «Жастық» балетін дипломдық жұмыс ретінде қоюдан басталған шығармашылығы «Достық жолы», «Қамбар Назым», «Қарт Хоттабыч», «Ақ құс туралы аңыз», «Аққанат», «Қозы Көрпеш - Баян Сұлу» балеттерінің қоюшысы ретінде жалғасын тапты.

«Біздің сүйікті дәрігер», «Әнші ауыл» (режиссер Ш.Айманов), «Қыз бен жігіт» (режиссер П. Боголюбов) көркем фильмдерге билер қойды.

Д.Әбіров 14 опера мен драмалық спектакльдерге және қазақ филармониясының әртістеріне билер қойып, сахналық-қазақ биінің қалыптасып, өркендеуіне еңбек етті. Қазақстанның әр түкпірінде 18 халықтық хореографиялық

ансамбльдер құрды. Қазақстан балет театрының, хореографиялық өнерінің және хореографиялық білімінің дамуына зор үлес қосты.

Қазақ биінің шығу тегі мен даму тарихын зерттеу саласында ғылыми-зерттеу қызметімен айналысты. 1979 жылы Мәскеуде «Кәсіби сахнада қазақ биінің қалыптасуы мен дамуы» тақырыбында диссертация қорғады. Бірнеше монография мен оқу құралдарының авторы.

Әбіров еңбектерін оқу – Қазақстан балетмейстер өнеріне үлкен жетістік беретін бағыт. Әрі ол хореография өнерінің ары қарай дамуына үлкен жол ашуға шабыт береді. Көптеген ұлттық кадрлар бүгінге Әбіровтың шеберлігі мен ұстаздық еңбегіне тағзым етеді.

Аталмыш конференция бізге өнертану саласының өзекті мәселелерін талқылауға, Д.Әбіров еңбектерін өскелең ұрпаққа насихаттауға, сондай-ақ өз идеяларымыз бен тәжірибемізбен бөлісуге үлкен мүмкіндік беретіні сөзсіз.

Сіздердің бүгінгі ғылыми-практикалық шара аясында еліміздің дамуына аса қажетті, толғағы жеткен келелі мәселелер жөніндегі зерделі толғамдарыңызды ортаға салып, ой бөлісіп, тың әрі тиімді тәжірибелеріңізбен алмасатындарыңызға кәміл сенеміз.

Құрметті әріптестер! Академиямыздың қабырғасында ұйымдастырылып отырған осынау конференцияға алтын уақыттарыңызды қиып, өз ойларыңызды ортаға салуға келгендеріңіз үшін Сіздерге зор алғыс айта отырып, ғылыми ізденістеріңіз бен қызметтеріңізге толайым табыстар мен үлкен жетістіктер тілеймін!

Конференция жұмысы жемісті болсын!

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

ҒТАХР 14.85.01

ӘОЖ 792.8

**ҚАЗАҚ ХОРЕОГРАФИЯСЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН
ДАМУЫНДАҒЫ ДӘУРЕН ӘБІРОВ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ ОРНЫ**

АЙТКАЛИЕВА КАРЛЫҒАШ ДАИЫРГАЛИЕВНА

Өнертану кандидаты, ҚР Мәдениет саласының үздігі,
М.Өтемісов атындағы Батыс Қазақстан университетінің
режиссура, хореография және мәдени-тынығу жұмысы
білім беру бағдарламаларының жетекшісі, Орал қ.,
aitkalieva_kd@mail.ru

Аннотация

Мақалада өз ұлтының би өнерін дамытуда ұшан-теңіз еңбек еткен қазақ биінің негізін қалаушы, аса көрнекті биші, балетмейстер, ғалым, ұстаз Дәурен Тастанбекұлы Әбіровтің шығармашылығы сөз болады. Оның зерттеушілік, балетмейстерлік күрделі тұлғасы мақаланың негізгі арқауы ретінде алынып, ұлтымыздың халықтық-сахналық биін қайта дамытып, қазақ сахнасында күрделі ірі балеттер мен билерді қойып, қимылдың әр элементі айшықталған қазақ биінің тарихы туралы оқулықтарды шығарып, республика жасөспірімдерінің рухани өмірінде би өнерінің қажеттілігін талмай насихаттап, бидің оқу жүйесіне қажеттілігін ортаға салып, би пәндерінің ашылуына ықпал еткен қисапсыз еңбектері баяндалады.

Түйінді сөздер: театр, хореография, балет, балетмейстер, либретто.

Қазақ өнері энциклопедиясында: «Д.Әбіров - республикадағы хореография өнерінің қалыптасып, даму жолына үлес қосқан қазақтың тұңғыш профессионал бишісі әрі балетмейстері», - деген дерек келтірілген [1,82-83 бб.].

Ықылым заманнан қазақы тұрмыс-тіршіліктің ыңғайына жататын әрекеттерді би тіліне айналдыру

үшін бір адамның бойында зерттеушілік, орындаушылық, керек десеңіз, шығарушылық қасиеттер керектігін сезінесің. Ал, Р.Захаров: «Біз балетмейстерді әр түрлі топқа бөлеміз; балетмейстер-шығарушы, балетмейстер-қоюшы, балетмейстер-дайындаушы, балетмейстер-өңдеуші, балетмейстер-жетекші және танцмейстер», - дегендей [2, 11 б.], балетмейстер Д.Әбіровтің әмбебап болмысында мұның бәрі тоғысқан. Өмірде өте қарапайым кішіпейіл көрінетін Д.Әбіров би қою барысында қалай жанұшыра өзгеріп кететінін көрудің өзі бір ғанибет еді.

Дәурен Тастанбекұлы Әбіров 1923 жылы, 6 қарашада Жамбыл облысы, Қордай ауданындағы Қаракемір ауылында қарапайым шаруа отбасында дүниеге келген. Ата-анадан ерте айырылған ол, әуелгіде жақын ағайындарының қолында жүрді де, одан қашып шығып, көше кезіп, үй шатырларында түнеп жүрген кездерінде Алматы қаласындағы үшінші балалар мектебінің табалдырығын аттайды. Соңынан «сенің жасың асып кеткен, алмаймыз» дегеніне қарамай, онан кетпей қойған жетім бала Д.Әбіров Алматының хореографиялық училищесіне қабылданып, педагог, балетмейстер А.Александров, Л.Молодяшина, А.Селезневтардан дәріс алады. Өз өнерін, өз шамасын дәл басып, анық білгендей ол тек жақсы жағынан көрініп, үздік оқыған Қазақстанның он бес жылдық тойында өнер көрсеткен түлектер қатарына қосылуы, Мәскеудегі онкүндікте ірі балетте билеп, Үлкен театр сахнасына шыққаны ол үшін өнердегі шынайы талпыныс болады.

1936-1941 жылдары өзінің табиғи талантымен ұстаздардың тәлім-тәрбиесін бойына сіңіре білген жас биші әйгілі классикалық балеттер «Аққу көлінде» - Зигфрид, «Жизельде» - Альберт, «Бақшасарай фонтанында» - Вацлав, «Баядеркада» - Солор партияларын орындады. Осы спектакльдерді көрген және қатысқан әлемге аты шыққан биші Г.Уланова Д.Әбіровтің талантына риза болып, жас бишіге шығармашылық табыс тілеп, «Классикалық би», «Халық биі» пәндерінен «өте жақсы» деген бағасын қойып, ақ батасын берген екен.

1942 жылы армия қатарына алынып, шығыста шекарашылар қатарында әскери міндетін атқарды. Ол әскери міндетін өтеумен қатар Қазақ мемлекеттік университетінің журналистика факультетінде сырттай білім алады.

1947 жылы Алматы хореография училищесінің алғашқы түлегі Д.Әбіров училищеге қайта оралып, үздік аяқтады.

Осы жылы республиканың жолдамасымен Мәскеудің А.В.Луначарский атындағы мемлекеттік театр-өнер институтының балетмейстер факультетіне оқуға түседі. Балеттік және режиссерлік өнердің хас шеберлері профессор Р.Захаровтан, Л.Баратовтан, Т.Ткаченкодан кәсіби дәрістер, тәжірибелік сабақтар алады.

1952 жылы Д.Әбіров институтты ойдағыдай аяқтап, режиссер-балетмейстер мамандығымен туған еліне оралады. Оның осы уақытқа дейін көрген-білгені, оқып-үйренгені, көргені мен тәжірибесі Еуропаның классикалық би үлгісі болды. Ол жаңа қойылымдарды бірінен соң бірін шығарып, қызық ізденістерге мүлдем беріліп кетеді. Ұлттық балеттер мен халық билерін қоюды да қолға алады. Және балетмейстерлік жұмысты ағартушылық-педагогтік қызметпен байланыстырып, кәсіби өнерінің мамандарын дайындауға да кіріскен.

1952 жылдан 1977 жылға дейін Қазақтың Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрында және Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясында балетмейстерлік қызмет атқарады.

Осы жылдары Алматы хореография училищесінде, одан кейін өнер институтында (қазіргі Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория) педагогикалық қызметпен шұғылданады, Корей халқының бірінші балетін қойылымдауға көмек көрсетеді.

1977-1984 жылдары «Қазақконцерт» бірлестігінің бас балетмейстері бола жүріп, көптеген облыстық филармониялардағы ансамбльдердің билерін қойды. Кәсіби балетмейстердің қойылымдары бұрынғы ұжымдардың шығармашылығына мол ықпал етті.

Д.Әбіров хореография мен балет өнері саласында тек қана Қазақстанда емес бүкіл Орта Азия елдеріне де әйгілі маман, шетелдерге де аты танымал қайраткер.

Оның мұндай аты мәшһүр білікті маман екенін Кореяның тұңғыш балет іргесін қалап, уығын қадауы және таяу Шығыстағы Йемен елінде шығармашылықпен айналысып би ансамблін құрып, бүкіл мұсылман аймағын ең озық елдерге танытуы толық дәлел [3].

1980-82 жылдары Д.Әбіров КСРО мәдениет министрлігінің жолдамасымен Араб Республикасында ұлттық ансамбль құру мақсатымен үлкен шығармашылықпен зерттеу жұмысын жүргізді.

1984-1989 жылдары Т.Жүргенов атындағы мемлекеттік өнер академиясында балетмейстер факультетінің кафедра меңгерушісі қызметін атқарып жүріп, спектакль қоюды жалғастыра береді.

1989 жылдан бастап Қазақтың мемлекеттік педагогикалық қыздар институтында өзінің талабымен ашылған хореография бөлімінің жетекшісі болып, болашақ балет өнерінің мамандарын дайындауға барын салады.

Д.Әбіровтің талабымен барлық мектептерде «Би және ырғақ» пәндері енгізіліп, оқытыла бастады. Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясында, Құрманғазы атындағы консерваторияда, Абай атындағы педагогикалық университетте, Орал, Атырау, Ақтөбе, Қызылорда, қалаларындағы институттарда би үйрету ұстаздарын даярлайтын жеке бөлім, кафедра ашылып, жастарды тәрбиелеуде игілікті істердің ұйтқысы болды.

Д.Әбіров өнердің әр саласында өз шеберлігін танытып келген. Ол «Қазақфильм» киностудиясы шығарған «Біздің сүйікті дәрігер», «Әнші ауыл», «Қыз бен жігіт» кинофильмдеріндегі және М.Әуезов атындағы қазақ драма театрында «Шоқан Уалиханов» спектакліндегі билердің қоюшысы. Сөйтіп, оның тамаша қойған билері кинолентаға түсіп, мәңгілік сақталып қалды.

Д.Әбіров тек қана кәсіби театрда емес, барлық облыстарда көркемөнерпаздардың негізінде фольклорлық ән-би ансамбльдерін ұйымдастыруға көмектесіп, мұның кең етек алуына үлкен септігін тигізді. Алматыдағы Теміржолшылар үйінің және «Қыздар» би ансамбльдері, Жезқазған облысындағы

«Ұлытау», Алматының «Айгүл», Қарағандыдағы шахтерлар сарайының би ансамблі, Қызылорданың «Жас дәурен», «Нұргүл», «Сыр сұлуы», Торғайдың «Шертер» ансамблі, Семейдің «Қаламқас», Жамбылдың «Алатауы», Талдықорғанның «Жетісу», «Көксуы», Теміртаудың Құрылысшы сарайының би ансамбльдерінің дүниеге келіп, шығармашылық тұрғысынан дамып, қалыптасуына мол еңбек сіңірді.

Артына өшпес мол зерттеу еңбек қалдырған Д.Әбіров қазақ би өнері тарихының зерттелуіне өз үлесін қосқан қазақтың үлкен ғалымы. Ол ғалым екі жақты жеңіске жетті. Өзі зерттеді, шәкірттер тәрбиелеп, мектеп қалыптастырды. Д.Т.Әбіров зерттеуінің басты мақсаты – қазақтың ежелгі халық билерін зерттеу, оның құрылу кезеңдерін анықтау және кәсіби сахнада дамуы мен алдағы уақытта да дамыта түсудің маңыздылығын ашып көрсету болды.

Үлкен маман ретінде Д.Әбіров «би болған жоқ» дегенге қарсы шығып, өмір бойы биге қатысты нәрсенің бәрін зерттеумен айналысты.

Қазақтың би тілін тарату мақсатында көптеген еңбектер жазды. Жалпақбас Оразғалиев, Доскей Әлімбаевтар орындаған билерді жас ұрпаққа жеткізген суретші, халық бишісі Әубәкір Ысмайыловпен кездесу балетмейстер өміріндегі қуанышты оқиға болды. Ә.Ысмайылов халық арасынан шыққан ежелгі ұлттық билерді орындаушы, үйретуші, жеткізуші болса, Д.Әбіров кәсіби деңгейде сахналық билерге айналдырды. Осындай шығармашылық тәжірибенің нәтижесінде бірлесе отырып «Қазақтың халық билері» (1961) кітабын шығарды [4]. Мұнда қазақ билерінің түрлері, қимылдарының суреттері бар бұл кітапта қазақ халық хореографиясының қысқаша тарихи очерктері, олардың орындалу сипатын түсіндірген өңделген фольклорлық билердің жазбалары бар.

Д.Әбіров кәсіби деңгейде қазақ билерінің тууы мен даму сатыларын сахнада қолдану, басқа да бірнеше тиісті мәселелердің шешуін табу, қазіргі кезеңде қазақтың хореографиясын көтеру үшін алдына мақсат етіп қойып, 1979 жылы Мәскеу қаласында «Қазақ биінің кәсіби сахнада қалыптасуы мен дамуы» атты диссертация қорғады [5].

Зерттеулерінің нәтижесінде біріншіден, қазақ халық биінің нақты деректері мен тарихи мәліметтерін саралап, зерттей келіп, би ежелден қазақтарда арғы көне замандарда болған деп анықтайды. Екіншіден, қазақстанда кәсіпқой өнердің дүниеге келуі маман-хореографтардың шақырылуына байланысты болып, олар қазақ биінің кәсіби сахнаға шығуына көп септігін тигізгені белгілі. Үшіншіден, ғалым Д.Әбіров халық билерін еліміздің аумақ-аумағында орындалуына, биленуіне қарай топтастырды. Төртіншіден, Д.Әбіров ерлер биінде отыздан, әйелдер биінде жиырмадан астам қимылдарды анықтап, оларды кәсіби хореография негізінде қорытып, би өнерін жаңартуда нағыз ұлттық түр беретін, сипатын анықтайтын тек өзіндік халық билерінің қимылдары мен тілі ғана көмектесетінін дәлелдеді. Бесіншіден, зерттелген еңбегінің нәтижесінде Д.Әбіров қазақтың халықтық-сахналық билерін әрі қарай дамыту мәселелеріне тоқталды.

Д.Әбіров мерзімді баспасөз беттерінде мақалалар жариялай отырып, Қазақ Совет энциклопедиясындағы қазақ сахна және халық билері туралы деректерді жаңартып, ұлттық-сахналық билерін кәсіпқой және әуесқой ұжымдар, көрші республикалардың мамандары арасында таныстырып, дамыту мақсатында «Қазақтың ұлттық хореографиясының арналары мен негізгі нұсқалары» [6], «Қазақ биінің тарихы» [7] деген еңбектерін жарыққа шығарды. Қазақ ұлттық хореографиясының тарихи очеркі бидің сипаты және барлық қимылдар нақты сарапталып берілген бұл еңбектер хореография пәндерінің оқытушыларына, жоғарғы оқу орындарындағы би өнері факультеттерінің студенттеріне арналған құнды оқулықтар.

Қазақ биін жаппай ел билемейінше шын мәнінде жан-жақты дамыту мүмкін емес екендігін айтты. Осы орайда балетмейстер би өнерін халық арасына таратуда көп жұмыстар атқарды. Д.Әбіровтің тағы бір көрнекті еңбегі «Балабақшаға арналған билер» [8] жинағы да осының айғағы болды.

Тұңғыш балетмейстер Дәурен Тастанбекұлы Әбіров қазақ балет өнерінің даму үрдісіне белсене араласып, сол кездегі оның өркендеп-өсуіне өзінің ірі

балеттерімен, либреттоларымен қатар, зерттеу-сыншылығымен де қомақты үлес қосқан сан қырлы талант иесі болып табылады. Оның Н.Островскийдің «Құрыш қалай шынықты» романы бойынша түзілген, азамат соғысы жылдарындағы кеңес жастарының күресі мен өмірін бейнелейтін «Жастық» (1952) [9], көрермен қауымды қанағаттандырған Д.Әбіровтің күрделі өнерді меңгеру жолындағы сүбелі еңбегі болып саналған «Эсмеральда» (1953) [10], балаларға үлкен, қызықты сый болған, көремен жылы қабылдаған «Қарт Хоттабыч» (1961) [11], хореографиядағы қол жеткізген жаңашыл сипаттарын тағы бір тың қойылыммен байыту мақсатында сахналанған «Махаббат туралы аңыз» (1963) [12], шығармалық ой-қиялының жүйріктігі танылып, тағы бір белеске көтерілген шағында қойылған «Шурале» (1965) [13], «Доктор Айболиті», «Бақыт жағалауы», «Аэлита» сияқты ірі классикалық балеттері балетмейстерге ұлттық балеттің жақсы үлгісін жасауға жол ашты. Ол мазмұнға қажетті терең сюжетті тапты, бейнеліліктің жаңа құралдарын іздестіріп, сол кездегі талапқа және жаңа мазмұнға сай шығармалар беруді қарастырды.

Сөйтіп, театрда Д.Әбіровтің балетмейстерлік ізденістерімен ұлттық балеттер қайта қойылған еді. Соның бірі, «Достық жолымен» балеті, бұнда Әбіров балетке ұлттық реңк беріп халық билерін пайдаланды. Екінші қайта қойылған «Қамбар-Назым» балеті еді. Спектакльде жақсы көркемдік нышан, ойлы балетмейстерлік ой-тұжырымдар болды. Балетмейстер сюжетті өзгертіп, хореографиялық жаңа әдістерді пайдаланып, тапқырлық пен зеректік танытты.

Д.Әбіровтің тарихи тақырыптағы балеті «Аққұс туралы аңыз» (1968) Ғ.Жұбанованың музыкасына қойылған үш бөлімді («Аққанат», «Хиросима», «Чайка») новелладан тұратын. Бұл балет Д.Әбіровтің осы заманғы хореография өнерінің барлық жетістіктерін меңгерген шын мәнінде кемеліне келген шебер екенін көрсетті. Балеттің либреттосы «Кеңес балеттері» атты жинаққа енгізілді.

Балетмейстердің көркемдік жағынан шұрайлысы, әдемі, әрі әсем өрнектелген, қиюы келістірілген, эстетикалық талғамы биік, өресі жоғары балетіне «Қозы

Көрпеш-Баян сұлу» балетін жатқызуға болады. Себебі, ұлттық балеттердің ішіндегі балетмейстердің ерекше қолтаңбалық көрсеткіші ретінде құнды еңбегі және көркемдік деңгейі биік ұлтжандылығы басым колоритті бейнені жасаған балет.

«Қозы Көрпеш-Баян сұлу» - романтикалық балет. Мұнда шындық, арман, махаббат негізгі тақырып болып қаланып, көрермендерге «романтикалық қиялдың» барлық ерекшеліктері мен реңтерін ұқыпты жеткізген шығарма. Балетмейстер Дәурен Әбіровтің ең басты табысы қойылымды тұрмыс-салттық дәстүрде шешпей, бейнелі би бағытында шешуге біржола бетбұрыс жасап, соны іс-жүзінде көрсетуге ұмтылған. «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» сонау 40-50 жылдарда белең алған «драмалық балет» кезеңіндегі бағыттан басты өзгешілігі сол би мұнда басты көркемдік құралған, негізгі бейнелеуші сипатқа айналады.

Д.Әбіров балет қойылымының ерекшелігін білгендіктен либретто жазуға кіріскен болатын. Либреттоларының мазмұны мен стилі айшықты көрсетілген, эстетикалық талғамы жоғары болды. «Қамажай», «Қозы Көрпеш-Баян сұлу», «Береке мен Жомарт туралы аңыз», «Аққудың айрылуы» атты балеттердің либреттолары оның шығармашылығының шоқтықты бір бөлшегі еді. «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» балетінің либреттосы жайында Ғ.Мүсірепов дұрыс баға бергенін балетмейстердің өз мақаласынан оқығанда байқалады.

Д.Әбіров «Қыз Жібек», «Жалбыр», «Ер Тарғын», «Абай», «Біржан мен Сара» ұлттық опералардағы қазақ билеріне нағыз ұлттық түр беретін, характерін анықтайтын тек өзіндік халық билерінің қимылдарын, төл тілін пайдаланып, күрделендірді. Ол билерге түрлі хореографиялық лексикаларды (қимылдар) қолданды. Көпшілік, ансамбльдік, дуэтті, жеке билерден балетмейстер айнымай жеткізген халық фольклоры мен оның шығармашылық стилінің әдістерін көруге болады. Ұлттық биді қоюда Д.Әбіров классикалық би адажио ережелерінің түрлерін, дуэттерді, әйелдердің де жеке орындауларын толықтыратын орындау түрін, қазақ биіне тән қолды ұстау қалпын кең қолданды. Д.Әбіров қойған қазақ билері опералардың құндылығы мен

сапасын арттыруға көп септігін тигізгендігін атап өткен жөн.

Д.Әбіровтің қазақ қыздарының әсем, екпінді қимылдарын көрсеткен екі бишіге қойылған «Былқылдақ» биі кейін «Құрбылар» деп биленіп жүрген және «Алтынай» күй ырғағына негізделген «Алтынай» биі қарқынды, жігерлігімен ерекшеленді. Ал, қарапайым халық өмірін бейнелейтін, шынайылығымен әркімнің жүрегіне жақын, жанына жайлы терең түсінікті билерінің бірі «Қоштасу» (немесе «Бес қыз») туындысы өзге билерге ұқсамайтын өзіндік өрнектерімен дараланған. Өйткені, би халқымыздың әдет-ғұрпына негізделген.

Д.Әбіров өзінің ерекше хореографиялық қолтаңбасын енгізген тұсы оның ерлер ғана билейтін қойылымдары. Мұнда еркін кең адым, батыр жігіттің сипатын білдіретін жеңіл әрі екпінді секірістер, үйлесімдік тән. Мысалы, Құрманғазының «Балбырауын» күйінің желісінде қойылған «Балбырауын» биінің техникасы күрделі. Ол классикалық элементтерді үйлестіру арқылы би әрекетін шебер құрастырып, бай сахналық қимылдармен әрлендірген. Ерлер би қимылдарының тереңдетілуі мен кеңейтілуі байқалатын тағы бір ерекше жігіттер биі «Сылқыма» Темірбектің «Шернияз» күйіне қойылды. Биде аты айтып тұрғандай кербез, паңдау, сылқымдау боз балалардың бейнелері әсем суреттелген.

Қазіргі таңда осы аталған билер қазақ биін оқыту бағдарламасына енгізіліп, әрбір жас ұрпақты ұлттық рухта тәрбиелеуде үлкен роль атқарып келеді.

Балетмейстер дүние жүзі халықтарына қазақта бидің бар екенін дәлелдеп, оқулықтарға енгізді. Т.Ткаченконың «Народный танец» атты Кеңес Одағындағы елдердің би өнерін қамтыған еңбегінде қазақ биі бөлімінде Д.Әбіровтің кеңесі бойынша қазақ-халық биінің қысқаша мазмұны, қол, аяқ қалыптары, қарапайым басты қол қимылдары, жүрістері, сахна киімдер үлгісі және халық әніне қойылған «Қамажай» атты жеке биінің сипаттамасы берілген. Сонымен қатар, №6 «СССР халықтарының билері» атты жинақта Д.Әбіровтің «Жастар биі» атты тағы бір қойылымы жарық көрді.

Түйіндеп айтқанда, Дәурен Әбіров - қазақ биін жаңа тақырыптармен, бейнелермен байытып, қазақ биінің шеңберін кеңейтті, әрі қазіргі ұлттық-сахналық бидің негіздерін дамытып, шығармашылық ізденісте болып, ұлттық хореографиялық өнердің кәсіби жанрларына көп жаңалық енгізді. Оның бишілік, балетмейстерлік, зерттеушілік мәнері бүкіл хореографтарға сабақ. Сондықтан да, Д.Әбіровтің шығармашылық мұрасын жүйелі түрде оқыту мақсатында хореография білім беру бағдарламаларының оқу жұмыс жоспарына «Әбіров қазақ би мектебі» атты пәнді енгізу керек деп ұсыныс айтамыз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Қазақ өнері. Энциклопедия. – Алматы, 2002. – 82-83 б.
2. Захаров Р. Сочинение танца. – М., Искусство, 1989. – 11 с.
3. Әбіров Д.Т. Өнері өрбіген өнер. // Қазақстан әйелдері. – №6. – 1986.
4. Абилов Д., Исмаилов А. Казахские народные танцы. – Алма-Ата, Казгослитиздат, 1961. – 162 с.
5. Абилов Д.Т. Становление и развитие казахского танца на профессиональной сцене: дис.... кандидата искусствоведения: 17.00.01/Институт театрального искусства им.А.В.Луначаского. – Москва, 1979. – 180 с.
6. Абилов Д.Т. Истоки и основные элементы казахской народной хореографий. Алма-Ата, 1992. – 50 с.
7. Абилов Д. Т. История казахского танца. – Алматы, «Санат», 1997. – 160 с.
8. Әбіров Д. Т. Балабақшаға арналған билер. – Алматы, «Рауан», 1996. – 80 б.
9. ЦГА.РК. 1841. о.1.д.163. Протоколы заседания худ.совета театра. 1952г. 2 февраля. Прием спектакля «Юность», поставленного режиссером - балетмейстером Абиловым Дауреном.
10. ЦГА.РК. 1841. о.1.д.163. Протокол № 4 худ.совета. 1952 г.13 декабря. Обсуждение экспозиций балета «Эсмеральда».
11. ЦГА.РК. ф.1841. о.1. д.241. Либретто балета «Старик Хоттабыч».
12. ЦГА.РК. ф.1841. о.7.д.334. Статьи, рецензий о постановке балета А.Меликова «Легенда о любви».
13. На сцене Шурале. // Южный Казахстан, 1965. – 28 марта.

МЕТОДОЛОГИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ «АБИРОВСКОЙ ШКОЛЫ ТАНЦА»

КУЛЬБЕКОВА АЙГУЛЬ КЕНЕСОВНА

д.п.н., профессор искусствоведения
Казахская национальная академия хореографии,
г. Астана, Казахстан
Kubelek_wkz@mail.ru

Аннотация

Все достижения хореографической педагогики исходят из творчества выдающихся исполнителей, педагогов балетмейстеров прошлого, оставивших для последующих поколений уникальное наследие. Среди казахстанских деятелей хореографического искусства одно из почетных мест принадлежит первому профессиональному балетмейстеру Казахстана, Народному артисту КазССР, кандидату искусствоведения, профессору Д.Т. Абирову. Сегодня его имя и творчество является историческим феноменом в казахстанском хореографическом искусстве и педагогике, а также объектом для всестороннего изучения и познания. Автор статьи рассматривает и обосновывает творчество балетмейстера, его уникальные произведения с позиции методологии обучения казахскому танцу, их созидательно-производительную основу в педагогическом процессе. Данный вопрос является актуальной реальностью сегодня, требующей научно-методического осмысления, разностороннего исследовательского и концептуального подходов, а также осмысления значимости методологии в обучении среди молодых специалистов.

Ключевые слова: методология танца, Абировская школа, казахский танец, танцевальное наследие Казахстана.

Казахский народный танец – это уникальное проявление национальной культуры и неиссякаемый источник для скрупулезного исследования. Сегодня имеется ряд проблем его сохранения, одна из которых заключается в проявлении и развитии хореографических изысков, взаимосвязанных, прежде всего, с интенсивно развивающейся тенденцией музыкально-синтезированной интерпретации

народных, а также ненародных мелодий, куда все глубже проникается национальное искусство, в том числе хореографическое. Тем самым усложняются процесс и задачи воссоздания, сохранения, сбережения народного танца во всем его великолепии, эстетике и традициях.

Многолетний педагогический опыт и исполнительская практика в области национальной хореографии позволил нам выявить такие моменты, как отсутствие дидактических и методологических основ в обучении казахскому танцу. Это означает, что для развития фундаментальной базы национального танца необходимыми условиями является единая методика обучения, выстроенная на анализе авторских программ и изучение общего практического и методологического опыта, т.е. того, что «было до нас». Таким образом сохранение образцов казахского танца, глубокое изучение танцевального наследия, преемственность танцевальных традиций должны быть приоритетными педагогическими задачами в профессиональной учебной среде. С другой стороны, создание новых произведений, сценических образов, незаурядная техника исполнения сегодня являются парадигмой для современных балетмейстеров и исполнителей, а также стали «ключом» к развитию видово-стилевого разнообразия танцевальной культуры в целом. И все-таки, выдвигаемая концепция заключается в том, что национальная танцевальная культура должна быть традиционной и узнаваемой, как внутри этноса, так и мировом пространстве в этническом многообразии. Особенно это касается учебного процесса и содержания обучения, а также подготовки педагогических кадров по национальной хореографии.

Даурен Тастанбекович Абиров прошел яркий и тернистый жизненный путь, наполненный интересными судьбоносными событиями, встречами с интересными людьми, творчеством и признанием его хореографических произведений, начиная с первых балетов до уникальных танцевальных композиций в различных хореографических коллективах Казахстана, в том числе профессиональных и хореографических ансамблях художественной самодеятельности.

Балетмейстер посвятил свою деятельность созданию и организации танцевальных коллективов в регионах Казахстана (Ансамбль «Сыр сұлуы» – Кызылординская область, ансамбль «Қаламқас» – Семипалатинская область, «Алтынай» – Алматинская область и др.) [2, с. 90-91].

Первый профессиональный казахстанский балетмейстер получил свой профессиональный опыт у гениальных балетмейстеров и педагогов (Р.В. Захаров, Т.С. Ткаченко, М.В. Васильева, А.В. Шатин), которые стали для него наставниками и сыграли большую роль в формировании его балетмейстерского и педагогического мастерства. Д.Т. Абиров является инициатором и организатором высшего хореографического образования в Казахстане. На протяжении всей жизни выдающийся балетмейстер активно занимался педагогической деятельностью, проводил факультативы по национальной хореографии, осуществлял постановки в областных и региональных центрах Казахстана, возглавлял педагогические курсы в Высшей школе хореографии.

Казахстанское искусствоведение в области хореографического искусства начинает свой отсчет с научных исследований и кандидатских диссертаций Л.П. Сарыновой на тему «Казахский балетный театр (исторический очерк)» и Д.Т. Абирова на тему «Становление и развитие казахского танца на профессиональной сцене», которую он защитил в Государственном институте театрального искусства им. В.А. Луначарского в 1979 году.

В рамках Республиканской научно-практической конференции мы задались целью научного обоснования роли Д.Т. Абирова в развитии Школы казахского танца и рассмотрения его творчества, как основополагающей общей методологии национальной хореографии. Многообразная танцевальная лексика, развивающаяся посредством творческих поисков хореографов, методические разработки, учебники по казахскому танцу современных авторов, безусловно берут своё начало от опыта и бесценных трудов Д.Т. Абирова. Его книги: «Казахские народные танцы» в соавторстве с А. Исмаиловым (1983г.) и «История

казахского танца» (1997г.) сегодня приобрели особую ценность, как в формате осмысления и профессионального и научно-методического познания, так и с позиции истоковедения, генезиса танцевальной культуры казахов и педагогики казахского танца [1, с.12-15].

Сегодня можно подвести итоги и увидеть плоды первых исследований, давшие толчок развитию научной мысли в области искусствоведения и хореографической педагогики в Казахстане. Таким образом современное поколение хореографов активно занимается исследованием творческих портретов казахстанских выдающихся личностей. Современные исследователи стремятся запечатлеть яркие моменты творчества деятелей хореографического искусства, внесших вклад для его развития, систематизировать исторические эпизоды, и все это сохранить, «донести» и «зафиксировать» для молодого и последующих поколений. Основой таких процессов является популяризация танцевального наследия Казахстана, где посредством сетевых блогов и интернет ресурсов большому кругу заинтересованных читателей становятся доступными уникальные фрагменты подлинной истории развития казахстанского хореографического искусства, события которой протекали не всегда гладко. В этой связи необходимо поприветствовать и выразить признательность таким общественным деятелям и хореографам, как Серик Сариев, Камила Абирова, которые по зову сердца активно занимаются восстановлением малоизвестных исторических фактов, но очень важных для нынешнего поколения.

В свою очередь, мы рассмотрим составляющие феномена «Абировская Школа казахского танца» и хотим представить его для обсуждения в контексте педагогической науки и профессионального хореографического образования:

- 1) становление и развитие методологии казахского танца;
- 2) дидактические основы национальной хореографии;
- 3) роль и место казахского танца в современной

педагогике хореографического искусства и профессиональной казахстанской образовательной системе;

4) значимость феномена «Абировская Школа казахского танца» в контексте общей национальной культуры Казахстана.

Феномен Д.Т. Абилова заключается, прежде всего, в его многогранной творческой деятельности, породившей учеников, последователей, многочисленных поклонников и ознаменовавший целый исторический пласт становления и национальной балетной школы и театра Казахстана. «Проходят годы, и целые исторические периоды в искусстве, которые в современном обществе и новым поколением уже воспринимаются в качестве уникального наследия» [2, с. 4].

Постановочные работы Д.Т. Абилова красочно передают дух традиционной культуры казахов, образ жизни, социально-бытовые реалии казахского общества. Большую популярность получили его танцы: «Алтынай», «Ұтыс би», «Қоштасу» и «Балбырауын», которые прочно вошли в репертуар профессиональных ансамблей Казахстана и достойны более глубокого анализа и изучения, так как сама тематика танцев, её содержательно-лексическая наполненность и идейность имеют исторические корни, и вариативность (несколько вариантов танцев, отдельных танцевальных комбинаций), что очень важно с позиции современного познания. Здесь особенно важны ментальные и духовные ценности, а также другие нюансы, которые в принципе, присутствуют в каждом движении мужского и женского танца Д.Т. Абилова.

Рассмотрим заявленные составляющие феномен «Абировская Школа казахского танца».

1. На основе научных знаний педагогической науки о сущности методологии, а также анализа и практики казахских танцев, в том числе танцевального фольклора, уникальных танцев непрофессиональных и профессиональных исполнителей (солистов, коллективов), постановочных работ балетмейстеров, и наконец, собственного опыта мы определили и готовы обосновать сущность понятия методологии казахского

танца, которая заключается в следующем: концепция методологии обучения казахского танца представляет собой исторический и эмоционально-содержательный компонент традиционной культуры, методы обучения и профессиональные приёмы исполнительской техники при сохранении ментальности, аутентичности и эстетики национального танца. Таким образом творчество Д.Т. Абирова действительно представляет собой методологическую основу казахского танца, где присутствуют все перечисленные критерии. Это означает, что посредством методического анализа характерных черт его танцевального наследия, можно обосновать методологию казахской национальной хореографии в целом:

1) во -первых, исторический и эмоционально-содержательный компонент традиционной культуры ярко отражаются в постановках Д.Т. Абирова. Например, «Ұтыс би» на музыку Мукана Тулебаева является развёрнутой хореографической композицией. С самых первых аккордов вступления танец насыщается традиционным праздником, игровыми состязаниями, жизнерадостными эмоциями и народным духом. Лирико-драматическая композиция «Қоштасу» (прощание невесты с подругами) на кюй Курмангазы «Қызыл қайың» также несёт в себе глубокие эмоции молодой девушки – уже невесты, вызывающие у зрителей чувства сопереживания и волнения, связанные с внутренним женским миром юной казашки и историзмом социальной составляющей жизнедеятельности и быта казахского этноса. Следует отметить, что эти танцы даже без сценографии и декораций ярко передают дух, эстетико-эмоциональную составляющую казахского танца;

2) во – вторых, методы обучения и профессиональные приёмы исполнительской техники при сохранении ментальности, аутентичности и эстетики танца в творчестве Д.Т. Абирова проявляются в каждом его сочинении и являются отличительными в контексте творчества известных казахстанских балетмейстеров и хореографов.

Педагогический опыт, анализ его работ даёт нам возможность проследить и выявить приёмы

построения композиции, индивидуальный почерк балетмейстера, академическую логику в сочетании движений, их соединение и последовательность в танце и отдельных комбинациях. Все это предполагает системность, методические приёмы и академический подход в обучении казахскому танцу. Это означает, что и здесь, с каждого танца мы можем «снять», «слить», «взять» в «общую копилку» методической системы обучения казахскому танцу ценный наглядный материал в самой рациональной логике.

Например, его гениальные танцы «Алтынай» на музыку Е. Брусиловского и «Балбырауын» на кюй Курмангазы являются, своего рода, наглядным учебным пособием по казахскому танцу с любого ракурса их рассмотрения (технические приёмы, насыщенная хореографическая лексика, характер, содержание, композиционный план и развитие, музыкальность, эмоциональность, «читаемость и обучаемость», доступность всех танцевальных комбинаций и каждого движения в отдельности и др.). Всё это – характерные черты его произведений, и в рамках педагогической науки является основным признаком дидактических принципов обучения. Вместе с тем, в этих композициях присутствует ментальность, аутентично-эмоциональный дух казахов, а также «трепещущая» эстетика казахского танца и музыки. Более того, здесь очень чётко прослеживается феноменальное сочетание творческих и учебных задач, что также важно с позиции современной образовательной системы.

Дидактические основы национальной хореографии заключаются в научно-теоретическом обосновании принципов обучения казахскому танцу. Исходя из этого, «Абировская школа» (сюда входит его ценные разработки движений, как мужского, так и женского танца, развернутые комбинации) требует всестороннего исследования и скрупулезного профессионального изучения. Его темпераментный и академический показ теперь уже остался в истории и памяти немногочисленных очевидцев и его учеников. Поэтому весьма необходимо, как можно точнее передавать молодому поколению и фиксировать этот бесценный опыт, разрабатывать учебную и учебно-

методическую литературу, создавать видеофильмы на основе практического опыта и научно-исследовательского подхода.

Сегодня необходимо активно освещать и популяризировать методы его работы, основанные на чётких, конкретных подходах к обучению, учебному процессу, а также постановочной работе, что очень важно с позиции обобщения дидактических основ казахского танца. В этой связи необходимо выделить те факты, что для Д.Т. Абирова было характерным понимание цели предстоящей работы и профессиональных задач: всегда готовый хореографический текст, он видел и знал результат обучения или постановочной работы в целом.

За долгие годы педагогической и балетмейстерской деятельности Д.Т. Абирова создан авторскую методику обучения казахскому танцу, которая именуется как «Абировская школа» или «Абировская методика». Его методике присущи чёткое изложение учебного материала, органичная передача специфики исполнения мужского казахского танца, и вместе с тем, грациозности, воинственности исполнения и лирики женских танцев.

3) Значение и роль казахского танца и национальной хореографии в современной педагогике хореографического искусства, в принципе, не требует доказательств. Безусловно, национальный танец и танец коренного народа должен иметь особый статус в культуре каждого государства. Это должно отражаться и в национальной образовательной системе. Таким образом, недостаточное внимание к этой дисциплине может привести к забвению ментальной сущности казахского этноса. В связи с этим, ориентиром для организации учебного процесса на хореографических факультетах должен определиться, прежде всего, национальный компонент и этнохудожественное образование (этническое самопознание, язык, углубленное изучение духовной и традиционной культуры народа, историю казахской музыки и хореографического искусства, историю Казахстана, казахскую литературу, этнопедагогику и др.) с системным углубленным и познавательным подходами.

4) Значимость феномена «Абировская Школа казахского танца» в контексте общей национальной культурой Казахстана очевидна. Сегодня казахский танец, получил интенсивное сценическое развитие не только в традиционных формах, но и активно развивается на высоком эстетическом уровне в стилизованном и современных направлениях. Развитие национального хореографического искусства можно проследить в репертуарах ансамблей, балетных театров, на международных и республиканских конкурсах. Все это говорит об активном развитии новых направлений в искусстве, а также нового формата и средств сохранения национальной культуры в современном социуме.

Созидательной миссией современного поколения балетмейстеров, педагогов-хореографов является развитие и совершенствование национального танца посредством творческих поисков, а также сохранения идеалов и опыта, предшествующего поколения балетмейстеров и педагогов прошлого, среди которых Даурен Тастанбекович Абиров занимает ведущее место, а его творения являются достоянием культуры и искусства современного Казахстана.

Такие факты, что памяти Д.Т. Абилова посвящен и реализуется с 2020 года ежегодный международный проект «ӘБИРОВ ӘЛЕМІ» и международная научно-практическая конференция в Казахском национальном женском педагогическом университете, проводится ряд крупных мероприятий, посвященных 100-летию балетмейстера подтверждает всеобщее признание его творчества.

Республиканская научно-практическая конференция, стартующая сегодня в Казахской национальной академии хореографии, также должна принести свои результаты. Творческие и научные дискуссии, забытые и малоизвестные страницы жизни и творчества Д.Т. Абилова должны призвать участников и слушателей конференции к новым исследовательским поискам о легендарных личностях казахстанского хореографического искусства.

Список использованных источников:

1. Кульбекова А.К. Методологическая и созидательная концепция обучения национальному танцу Даурена Абирова // Материалы I международной научно-практической конференции «Искусство в поликультурном обществе: традиции и инновации» (10–11 декабря, 2020г.) КазНацЖенПУ. – Алматы, 2020. – 180 с.
2. Ізім Т.О., Тәти А.Ә., Кульбекова А.К., Садыкова А.Ә., Шәмшиев А.Ш. Қазақ биі. Анықтамалық/ Әдестемелік нұсқаулық – Нұр-Сұлтан: Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2021. – 60 б.
3. Кульбекова А.К., Ізім Т.О. Теория и методика преподавания казахского танца. Учебник. – Астана, 2012. – 200 с.
4. Кульбекова А.К. Педагогика профессионального хореографического образования. Монография. – Астана, 2016. – 296 с.

ҒТАХР 18.49.07

ӘОЖ 792.8

ҚАЗАҚТЫҢ БИ ӘЛЕМІНДЕГІ ДӘУРЕН ӘБІРОВТІҢ РОЛІ

ІЗІМ ТОЙҒАН ОСПАНҚЫЗЫ

Өнертану кандидаты, өнертану профессоры

Қазақ ұлттық хореография академиясы

Астана қ., Қазақстан

toigan.izim@mail.ru

Қазақ биінің сахналық үлгісі қалай жасалды деген сұраққа жауап беру үшін, қазақ өнерінің кәсіби түр алу жолына тоқталатынымыз анық.

Қазақ өнерінің алғашқы қарлығаштарының арасында қазақтың алғашқы кәсіби бишісі — Қазақстанның Халық артисі Шара Жиенқұлова болса, кәсіби білім алған алғашқы балет бишісі, алғашқы кәсіби балетмейстер – Дәурен Әбіров. Ол қазақ халық-сахналық биі мен хореографиялық өнердің негізін қалаушылардың бірі, Алматы хореографиялық училищесінің түлегі. Абай атындағы опера және балет театрында бірінші солист болып жұмыс істеген өнерпаз.

Қазақ өнерінің кәсіби түр алу кезеңінде біраз балетмейстер-хореографтар келіп-кетіп жатқан уақытта өзіміздің жергілікті кадрдың жоғары білім алып оралуы үлкен жеңіс болды.

1952-1977 жылдары Абай атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театрында балетмейстер және бас балетмейстер болып жұмыс істеді. Осы уақыт ішінде ол балет репертуарын кеңейтті: М. Чулакидің «Жастық» (1952), Ц. Пуни мен Р.Э. Глиердің «Эсмеральда» (1953 және 1959), Глазуновтың «Раймонда», Ф. Яруллиннің «Шурале» (1956), Е. Брусилковскийдің «Қозы Көрпеш - Баян Сұлу» (сценарий авторы.1972), және т. б. Осы кезде Дәурен Әбіровтің қол жеткізген үлкен жеңісі — репертуар арқылы Қазақстан Республикасының хореографиялық өнерінде жетекші

орын алған көптеген ұлттық кадрларды өсіруі деуге болады.

Сара Көшербаева, Анвар Джалилов, Софья Тулусанова, Леонид Таганов, Ракуль Тажиева, Камаш Карабалинова, Абдурахим Асылмуратов, Ғайни Ақжанов, Алмас Бекбосынов, Зауырбек Райбаев тағы басқа балет өнерінің майталмандары осы кезеңде танылды.

Д. Т. Әбіров өзінің алған білімін жан-жақты қолдану арқылы опералар мен драмалық спектакльдерге және көркем фильмдерге де билер қойды. Оның ұлттық операларға би қоюы халық биін білуге, зерттеуге алып келді. Осы бағытта көпжылдар жинақтаған материалдары мен өзінің тәжірибесіне сүйене отырып, кандидаттық диссертация қорғады.

1958 жылы Москвада өткен Қазақстанның өнері мен әдебиетінің онкүндігі Д. Әбіров үшін үлкен белес болды.

Халық биін насихаттауда атқарған ерен еңбегі арқылы бидің орындалу мәненрін, техникасын көрсетіп қана қоймай оның болмысын ашып берді. Д.Т. Әбіровтің естеліктеріне сүйенсек, халық биіне бет бұрысы опера спектакльдерінен басталған. Онкүндікке дайындалу барысында балетмейстерге сол іс-шара өткізуде барлық спектакльдердің биін қою тапсырылады. Бұл өнер додасында жалпы барлық хореографиялық бағдарламаға жауапты Д. Әбіров болатын.

Міне сол кезде қазақтың Мемлекеттік академиялық опера және балет театрына жаңадан келген жас балетмейстерге «Қыз Жібек», «Біржан-Сара» операларындағы билердің жаңа қойылымын биік талап тұрғысынан жаңаша көрсету тапсырылды. Сондықтанда ол ең алдымен бұрыннан театрда көрсетіліп жүрген билердің табиғатын жете ұғынып, оны шығармашылық талдаулар жүргізді. Д. Әбіровке дейін А. Ардобус, А. Александров, Г. Березовалар қазақ биін қойып келді, олар қойған билерінде А. Ардобустың енгізген бірді-екілі қимылдары мен классикалық би негіздеріне сүйенгендігі белгілі. Бұл жөнінде Дәурен Тастанбекұлы бір сұқбатында ... талдау жүргізу барысында билердің композициялары шеберлікпен шешілгені бірден байқалады. Бірақ таза ұлттық би қимылдарын классикалық балет қимылдарының құрамынан ажыратып алғанда өте аз ғана небәрі үш-төрт қарекеттер көрінісі болып шықты. Оның өзі де түгелінен

қазақтың халықтық би нұскасы болмай өзбек, азербайжан, тәжік билеріне де тән қимылдар екені көрінді деген болатын. Ерлер би қимылдары мен қыздар биінің айрмашылығы шамалы болғандығын да байқаған Д. Әбіров осы жағына қатты көңіл бөлді. Сізбен біз білетіндей Дәурен ағамыздың халық суретшісі Әубәкір Ысмайловпен кездесуі өз нәтижесін берді. Бүгінгі жігіттер биі қимылдарының негізі осы екі кісінің шығармашылық бірлестігінің арқасында толығып, қалыптасты деуге болады.

Д. Әбіров өз естеліктерінде, кәсіби білім алып келген балетмейстер ретінде оған үлкен міндеттер жүктеліп отырғанын айтады. Бұған дейін сырттан келген балетмейстерлер халықтық сахналық би негізіне сүйене отырып, қазақ биін туындатқан болса, Дәурен ағамыз қазақ халық би қимылдарын зерттеп-зерделеуге міндетті сезінді. Осы жолда үлкен көмек қолын созған белгі өнер қайраткері суретші, режиссер, биші Әубәкір Ысмайлов болғанын да естен шығарған емес. Екі өнер адамының сәтті еңбектерінің арқасында «Қазақ халық билері» («Казахские народные танцы» 1961г.) атты жарық көрген еңбекте жігіттер биінің алуан түрлі қимылдары берілген. Осында көрсетілген «Молдас», «Шабыс», «Өкше қағыс», «Сүйретпе», «Тақымға басу» «Бүктелме» т.б. кремет би қимылдары кейінгі ұрпаққа мұра болып қалды.

Ал, сол 50- жылдары классикалық білім алып келген Д. Әбіровтің мойнына үлкен жауапкершілік артылды десек қателеспейміз. Сол кездегі билердің біразы – «Қыз Жібектегі» «Шашу», «Ер Тарғындағы» «Балбырауын», «Абайдағы» ерлер би қимылдары әйелдер би қимылымен ұқсас екені белгілі болды. Мұның өзі әсіресе ерлер би мінездемесіне, характеріне тіпті жараспайтыны белгілі. Ер адамдардың қолдарын бұлғақтатып бұралтып, сахнада қыздарша майысып билеп жүруі келіспейтін жайт екеніне көз жеткізеді. Сонымен қазақ биіне нағыз ұлттық түр беретін, характерін анықтайтын тек өзіндік халық билерінің қимылдары керек екені белгілі болады. Осы жұмысты атқаруға бел шеше кіріскен Д. Әбіров ел аралап, халықтың тұрмыс тіршілігімен жақын танысуға кірісті. Әрі 1934 жылы өткен ауылшаруашылық слетіндегі көп бишілер туралы айтылып жүрген әңгімелер де сол кездегі бишілермен кездесуге түрткі болды.

Міне, осындай ізденістерге сүйене жүріп, Мұқан Төлебаевтың «Біржан - Сарасы» және Латиф Хамиди мен

Ахмет Жұбановтың «Абайындағы» би суреттерін Д. Әбіров қойған болатын. «Біржан-Сара» операсындағы оркестр мен хордың сүйемелдеуімен жүретін «Ұтыс биі» сахналық қазақ биіне қосқан керемет қайталанбас номер болды. «Театрдың көркемдік кеңесі «Біржан - Сара» операсының жаңа редакциясын қабылдаған кезде театрдың бас балетмейстері Ю.Ковалев: «Біз, театрда ұзақ жылдар бойы жұмыс істеп келе жатқан балетмейстерлер, айналамызда қазақ халық биі бар екенін білмедік. Бірақ жас балетмейстер Әбіров оны өз қойылымында халықтың би тілімен айта бастады. Қазақ биі осы қойылыммен өзінің ұлттық сипатына ие болды», - деп пікір білдірді (1, 74 б.). Осы биін талай жылдар әр деңгейдегі би ансамбльдеріне қойып келді. Дегенмен, соңғы рет 1985 жылы Мемлекеттік «Алтынай» халық би ансамблінің репертуарына енгізді. Осындай керемет дүниені жоғалтып алмайық деген мақсатпен осы соңғы нұсқасын оқу бағдарамасына да енгізіп жүрміз.

Қазақстанның түпкір-түпкірінде ән-би ансамбльдерінің құрылып, шет елдерде қазақ өнерін насихаттауда да Д. Әбіров қолтаңбасы бар. Бұл туралы Қарлығаш Айтқалиева: «Д. Әбіров тек қана кәсіби театрда емес, барлық облыстарда көркемөнерпаздар негізінде 18 фольклорлық ән-би ансамбльдерін ұйымдастыруға көмектесіп, мұның кең етек алуына үлкен септігін тигізді», - деп көрсеткен [2, 9 б.].

Әр аймақтың өз ерекшеліктерін ескере отырып, қойған билерінің де өз орны бар. Мысалы Қызылорда облысында «Күрішшілер», «Балықшылар», «Сыр сұлуы», «Сыр гүлі» деп келсе, Қарағанды, Теміртауда «Теміртау жастары», «Балқытушы» т.б осындай атауда билер қойған.

Жаңадан құрылған Торғай облысында 1972 жылы ашылған музыкалық драма театры шымылдығын Мұқтар Әуезовтің «Айман-Шолпан» спектаклімен ашқан болатын. Міне сол спектакльдің билерін Дәурен ағамыз қойды.

Спектакльдің шымылдығы прологпен ашылатын. Осы прологта иен далада ойнап жүрген екі қоян мен бүркіттің биі биленетін. Екі қоян – Маманбайдың екі қызы, бүркіт – Көтібар мінез-құлқын ашатындай әсер қалдыратын.

Біз қолдан қолға беріп жүрген билерінің ішінде шоқтығы биік қойылымның бірі «Қоштасу» биі. «Алтынай» ансамблінің бағдарламасына енген ұлттық салт-дәстүрден туындаған би ерекшелігімен сахна төрінен орын алды. Бұл би Құрманғазының «Қызыл қайың» күйіне қойылған болатын.

Бидің негізгі сюжеті ұлттық салтқа құрылған. Тұнық лиризммен өрілген күй арқауындағы әрбір ойы философиялық тұжырымға негізделген. Мәнерлі, қоңыр үнді, биязы күй тыңдаушысының жан дүниесін баурап алып, терең де, тылсым дүние төріне жетелей жөнелгендей. Күй әуенінде қыздың биязы, сыпайы мінезі, жүріс-тұрысы, көңіл күйі бейнеленгендей. Сондықтан да, күй басынан аяғына дейін бір екпінде жүреді.

Ал, «Балбырауын», «Алтынай» билері техникалық орындауы өте күрделі билерге жатады. Құрманғазының «Балбырауын» күйіне қойылған би техникалық және динамикалық жағынан теңдесі жоқ билердің бірі деуге болады. Күйдің техникалық дамуы, динамикасы және әдемі иірімдері би қоюшының қиялын арттырғаны сөзсіз.

Композитор, ғалым Ахмет Жұбанов: «Балбырауын» күйінің ырғағында, жалпы музыкалық кейпінде ойын-сауықтың, бидің элементтері бар» дей келіп ойын былай жалғастырған: «...лаулаған жалындай екпінінің өзі уайым-қайғыға, заманның ауыр азабына беріле қоймайтын жас жандардың сауық-сайрандарын, ушуларын көрсеткендей» [3, 43 б.]. Д.Әбіровтің бұл қойылымы осындай жастық жалынға толы би болып шыққан туынды.

Қыздарға арнап қойған «Алтынай» биінің де әсем иірімдермен көмкеріліп, дене, қол қимылдарының нешеме әсем үлгілерін келтірген. Әр қилы айналу тәсілдері биді күрделендіре түскен. Биге қатысушы бишілердің әр қайсысына жеке би қоюы да өзінің қолтаңбасын көрсетіп тұрғандай.

Жігіттерге арнап Мемлекеттік «Салтанат» ансамбліне қойған «Сылқыма» биі Д. Әбіровтің әлем халықтарының ішінде өз ұлттының би мәдениетіне үлкен көңіл бөлген балетмейстер екенін көрсететін нағыз ұлттық би деуге болар. Сондықтан

балетмейстердің билерін саралайтын болсақ, үлкен ғылыми еңбекке негіз болары сөзсіз. Ол, тек би қоюмен ғана айналысты десек бекер болар. Оның алғашқы болып терең білім алған хореография маманы ретінде алдына қойған мақсат-мұраты мен жауапкершілігі мол екенін түсінді.

Оны болашақ ұрпақтың сымбатты болып өсуі мен эстетикалық тәрбие алуы керек деген ой әр кез мазалаған сияқты. Арманы қазақ балаларының өнерге деген құштарлығын арттыру болды. Осы мақсатта жалпы білім беретін мектеп бағдарламасына «Ырғақ» пәнін енгізген болатын. Ал, болашақта сахналық бидің дамуына атсалысатын мамандарды өз республикамызда дайындау керек деген ойдың да иесі Дәурен Әбіров болды. Кәсіби бишілердің сахнада өнер көрсету кезеңі аяқталған соң да хореография өнерінен қол үзбей, өзінің көп жылдар жинақтаған тәжірибесін кейінгі жастармен бөліссе екен деген арманын іске асыру барысында ЖОО-ында би мамандығын ашу болатын, оған да қол жеткізді. Бүгінгі күні Ұлттық оқу орнына айналып отырған қарашаңырақ қыздар педагогикалық институтында хореография пәндері оқытушысы мамандығына оқытуды қолға алды. Кейін Жоғары хореография мектебін ашуда да үлкен роль атқарды. Ол мектеп, кейінен бүгінгі күні Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының факультеті болды. Қазақстанда хореография академиясын ашу керек деген ойын ХХ ғасырда-ақ айтқан болатын.

Бала жасынан жоқшылық пен қиыншылық құрсауында өскен Д. Әбіров өте еңбекқор жан деуге болар.

Шара Жиенқұлова, Әубәкір Ысмайылов, Дәурен Әбіровтер халық би дәстүрлерін сақтауда көшбасшы дейтін болсақ, Д. Әбіровтің шоқтығы биік. Ол Қазақстанның тұңғыш кәсіби балет артисі және алғашқы кәсіби білім алған балетмейстері ретінде тарих қойнауына енген өнер иесі. Сондықтан, менің замандастарым осы алғашқылар мен келешек жас буынның арасын жалғаушы көпір ретінде өз миссиямызды орындау міндеті тұрғанын ешқашан

естен шығарған емеспіз. Олай болса алдыңғы буын ағалардың ғұмырының ұзақ болатынына сенім мол.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Абиров «История казахского танца». Учебное пособие. – 1997. – 160 с.

2. Айткалиева Қ. Қазақ хореографиясының көшбасшысы – Дәурен Әбіров. //Оқу құралы // . Алматы. «Мир» баспа үйі, 2022. – 132 б.

3. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: Жазушы, 1975. – 400 б.

Д.Т. ӘБІРОВ БИЛЕРІНІҢ ҚАЗАҚ БИ МҰРАСЫ САБАҒЫНДА ОҚЫТЫЛУЫ

МЕЛИСОВА ДИАНА КАЙСАРОВНА

Қазақ ұлттық хореография академиясы

1 курс магистранты

Астана қ., Қазақстан

melisova_d@mail.ru

Аннотация

Мақалада сахналық қазақ биінің даму ерекшеліктері қарастырылып, алғашқы би қоюшылардың болашақта қазақ биінің кәсіби түр алуындағы орны тілге тйек етіледі. Бүгінге жеткен аға-буын балетмейстерлердің қойылымдарын болашақ ұрпаққа жеткізуде мұраға айналған билерін оқып-білу қарастырылған. Соның ішінде Д.Т.Әбіров билерінің «Қазақ би мұрасы» сабағында оқыту арқылы болашақ мамандарға сахналық тәрбие берудегі орны қарастырылды. Балетмейстер шеберлігін және олардың туындыларының болашақ ұрпақ үшін би мұрасы ретіндегі маңыздылығы айтылады.

Түйінді сөздер: би, хореография, балетмейстер, мұра, композитор, реставратор, лексика, этнография.

Отандық кәсіби хореографияның даму тарихында қазақ өнерінде біз байланыстыратын есімдер бар. Қазіргі ұлттық хореографияның ерекшелігі – балетмейстерлердің әр түрлі көзқарастарды бейнелейтін шығармашылық ұмтылыстары мен ізденістері. Бәрі бір бағытта жұмыс жасайды, ортақ мақсаттары бар, бірақ әркім өз жолын таңдайды. Балетмейстердің қойылымды ойластыруға байланысты балеттің табиғатын ескере отырып, туындылары шынайы құндылыққа ие болады. Солардың бірі Дәурен Тастанбекұлы Әбіров. Дәурен Тастанбекұлы Әбіров (06.11.1923 – 08.06.2001) балет әртісі, балетмейстер, профессор, ҚазКСР Халық әртісі, қайраткер, Қазақ КСР өнертану ғылымдарының кандидаты. Қазақстан Республикасындағы хореографиялық өнердің кәсіби қалыптасуы мен дамуына үлкен еңбек еткен биші және балетмейстер.

Дәурен Әбіровтің бишілік, балетмейстерлік, педагогикалық қызметін талдамай, 40-80 жылдардағы ұлттық би өнерінің даму жолының нақты бейнесін елестету мүмкін емес. Белгілі зерттеуші Р. Захаров айтқандай: «Демек, біз балетмейстерлерді бірнеше топқа бөлу керекпіз: балетмейстер-композитор, қоюшы-балетмейстер, балетмейстер-репетитор, балетмейстер-реставратор, балетмейстер-жетекші және бимейстер». Балетмейстер Дәурен Әбіровтің әмбебап табиғатында осы қырлардың барлығы оның шығармашылығында үйлесімділік тапқан.

Балетмейстердің қазақ биін оқытуда өзіндік ерекшелігі бар. Қазақ биіне енгізген барлық қозғалыстары эстетикалық тұрғыдан терең мағыналы. Би қойылымдарында қажетті сюжеттер, тақырыптар, музыка әдет ғұрыптан алынған. Қазақ халқының салт-дәстүрлерін, аңыздары мен күйлерін, қазақ биінің үлгілеріне айналдыруды мақсат тұтты. Бұл балетмейстердің қойылымдарды іске асыруда хореографиялық ізденістері деуге болады. Дәурен Әбіров – қазақ хореографиясындағы ерекше құбылыс. Бірінші балетмейстер қазақ биін жаңа тақырыппен, жаңа бейнелермен байытып, қазақ биінің саласын кеңейтіп, заманауи ұлттық-сахналық бидің негіздерін дамытты.

Үнемі шығармашылық ізденісте бола отырып, ол ұлттық кәсіби хореографиялық өнердің жанрларына көптеген жаңалықтар енгізді. Оның балетмейстерлік шығармашылығы және зерттеу тәжірибесі көптеген хореографтарға нұсқаулық болды. Дәурен Тастанбекұлы Әбіров – ХХ ғасырдағы сахналық қазақ биін белгілі бір деңгейге көтерген шебер. Соның арқасында қазақ халық биі жаңа сапалы деңгейге қадам басты.

Қазақ халық биі өткеннің мұражай өнері емес, ол өзгермейтін, қатып қалады деген нәрсені білдірмейді. Біз бидің мазмұнын, оның қалай өзгеретінін, шығармашылықпен өңделетінін және толықтырылатынын көреміз. Осы толықтырулар мен өзгертулердің барлығы қоғамның әлеуметтік, тұрмыстық және мәдени өмірінде болып жатқан өзгерістерді көрсетеді. Би жаңа қимылдармен,

лексикалармен байытылды. Онда жаңа, қарапайым және күрделі қозғалыс техникалары пайда бола бастады.

Дәурен Әбіровтің хореографиялық ұжымдарындағы билері басқа халықтардың билерінен өзіне тән қимылдарымен ерекшеленді. Олардың басты ерекшелігі фольклорлық негіз болып табылады. Әр бидің этнографиялық тарихы, қазақ халқының дәстүрлерімен тығыз байланысты болды. Осылайша Әбіров хореографиялық шығармашылыққа өнертанушылардың назарын аударды.

Бүгінгі күнгі қазақ сахналық биінде аға-буын балетмейстерлердің артында қалған билері мұраға айналып отыр. Шара Жүйенқұловадан бастап, Даурен Әбіров, Заурбек Райбаев, Ольга Всеволодская-Голушкевич билері елімізге белгілі ансамбльдердің орындаруында сахнада жүріп жатыр. Сонымен қатар, мұра билерді сақтау мақсатында оқу орындарында пән ретінде бағдарламаға енгізілген. Қазақ би мұрасы сабағында:

- Салт-дәстүрлік «Қоштасу» қыздардың лирикалық биі;
- Жауынгерлік аңшылық биі «Қоян-бүркіт»;
- Көпшілік билері «Балбырауын», «Ұтыс-би», «Алтынай», «Сылқыма» т.б.

Әбіровтің қойылымдарының бір бағыты ретінде ерлер сахналық биі арқылы өз ізденістерін жалғастыруда – жеңіл секіруге, кең қадамға, жігіттің болмысына тән қимылдар тізбегі енді. Оның билері орындаушылық техникасы мен қимыл динамикалары арқылы іске асыруылымен ерекшелінеді. Мысалы, Құрманғазы күйінің әуеніне қойылған «Балбырауын» биі осындай қойылымға жатады. Күйдің өзі басынан аяғына дейін бір қалыпта тез жүретіндіктен, бидің қозғалыстарыда жеңіл, жігерлі орындалады. Бидің техникасы өте күрделі. Қозғалыстары халық би лексикасын сақтай отырып, классикалық элементтер қолданылған сахналық қозғалыстармен бай. Осы қойылымда қолданылған халықтық және классикалық би элементтері олардың икемділігін арттырады. Жоғары секірулерде орындалатын қимылдарына, қозғалыстарына ауысқанда немесе алға жылжуда тез

айналумен бірнеше рет қайталай келе қандай да бір кейіпте тұра қалғандағы сәттер өте үйлесімді. «Балбырауында» орындаушыдан жоғары деңгейдегі техникалық дайындықты талап ететін классикалық би қимылдары қолданылады және қолдың қазақша ұстанымын біріктіретін басқа да секіру қимылдары бар. Балетмейстер Д. Әбіровтің жеке стилі – ең алдымен халық және классикалық би элементтерінің синтезі болып табылады.

Ерлерге арналған тағы бір туындысы - Темірбектің «Шернияз» күйінің әуеніне қойылған «Сылқыма» биі. Бұл ерлер биі болғандықтан, қимылдары айқын, техникасы күрделі, ал қол қимылдары қарапайым, бірақ тартымды. Осы авторлық күйді ерекше музыкалық материал ретінде өз қойылымына негіз қылып алған балетмейстер, қазақ сахналық биін дамытуда жаңа бағыт ұсынды. Халықтық және классикалық билердің жиынтығымен байытылған лексикалық материал ұлттық бейнелердің белгілі бір синтезін жеткізді. Мұндай бағытты игеру барысында халық арасында сақталған би қимылдарын кеңінен қолдана отырып, Д. Әбіров өзінің авторлық қолтаңбасын қалыптастырып, жаңа қазақ сахналық бейнесін іздеді.

Д. Әбіровтің шығармашылығында Құрманғазының «Қызыл қайың» күйіне қойылған «Бес қыз» немесе «Қоштасу» биі ерекше орын алады. Халық дәстүрлері мен әдет-ғұрыптарын және би мәдениетін зерттеп-зерделегеннен кейін балетмейстер қойылымға кірісті.

Бидің сюжеті қалыңдықты шығарып салудың ұлттық рәсіміне негізделген. Барлық халықтар сияқты, бұл рәсім қыздың құрбыларымен кездесуінен басталады, қоштасуымен аяқталады. Қазақтарда «қыз ұзату» (қалыңдықты шығарып салу) ерекше салт болып саналады. Лиризмге толы күйдің философиялық негізі, ішкі ырғағы ұлттық нақыштағы әсем қимылды би тудырды деуге болар. Нәзік және мәнерлі күй тыңдаушының барлық назарын аударады және оны ежелгі дәуірдің терең жұмбақ әлеміне жетелейді. Әдемі әуен қыз бейнесінің көңіл-күйі мен нәзік сезімін білдіреді. Бидегі нәзіктік пен қыздың сұлулығы дененің әсем қозғалысы, қолдың әртүрлі қимылдары арқылы берілген. Біз ата-анасымен, бауырларымен, достарымен

қоштасатын, туыстарының алдында тағзым ететін қалыңдықтың бейнесін көреміз.

Д. Әбіровтің шығармашылығын зерттеген ғалымдардың айтуынша Мұқан Төлебаевтың «Біржан Сара» операсындағы соңғы суреттемедегі «Ұтыс биі» ежелгі халық биі негізінде қойылған. Халық биінің білгірі, биші, суретші Ә.Ысмаиловтың көмегімен сахналанды деуге болады. Осы Ә.Ысмаилов ерлер биінің көптеген элементтерін хореографиялық кәсіби білім алған Д.Әбіровке ұсынды. Соның арқасында қазақ сахналық ерлер биінің деңгейі өсті. Бұл шығарма композитор Мұқан Төлебаев, театр режиссері Байғали Досымжановқа тиесілі.

Жалпы, «Ұтыс би» - халықтың ең көне билерінің бірі. Д. Әбіров би қою кезінде ұтыс жарысты болжайды, сондықтан биде дененің ептілігін көрсететін күшті би болуы керек деген көзқарасты ұстанды. Жігіттер екі топқа бөлініп, бір-бірін жарысқа шақырады, ал қыздар жігіттерді қолдап бірге билейді. Музыкалық шығарма үш бөлімнен тұрады. Қарқынды және жігерлі бірінші бөлімде жігіттер тез және жігерлі билейді. Лирикалық қыздар биінің екінші бөлімі қолдар мен дененің әсем қимылдарына негізделген. Үшінші бөлімде бірінші бөлімнің музыкасы қайталанатын және барлығы жастық шабытқа толы би билейді. «Ұтыс би» – импровизациялық сипаттағы би, бишілер ептілікпен, ырғақтылықпен, алуан түрлілікпен, қимылдардың күрделілігімен жарысады. Жігіттер бір-бірінен асып билеуге тырысады. Би кезінде жігіттердің бірі күтпеген жерден қимыл ойлап табады: егер қарсыласы ол қимылды қайталай алмаса, жеңіс қимылды ойлап тапқан орындаушыда болады. Қарсыластықты қиындату үшін, орындаушылар бидің жылдамдығын тездету арқылы, өте жылдам деңгейге жеткізеді. Ұсынылған композицияда би жарыс түрінде сипатталады. Тек биді ғана емес, сонымен қатар бидің орындалу деңгейін көрсетеді. Операда композиция қызыл киіз үйдің би эпизодтарынан басталады... Қолында жібек орамалы бар қыз киіз үйден шығып, іс-шараны бастау уақыты келді деген белгі береді. Текеметте баяншылар мен домбырашылар халық әуендерін ойнап отырады. Қарбалас, жағымды қиындықтар, үйлену тойына дайындық, онда әр түрлі

жарыстарды қамтитын «Ұтыс биі» міндетті түрде қосылады.

Балетмейстер келесі бір қойылымын қыздардың көпшілік биі ретінде халық композиторы Алтынайдың күйіне «Алтынай» атты хореографиялық композициясын қояды. Халық арасында «Желдірме», «Ақжелең» аттарымен тартылып жүрген осы күй кәсіби музыкалық тұрғыдан өңделу арқылы күрделі музыкалық формаға айналған. Бұл күй алғаш рет Е.Брусилковскийдің өңдеуінде «Ер Тарғын» операсында қолданылған, ал биді А. Александров қойған. Д.Әбіров тұрмыстық қойылымдардан қашуға тырысып, ол қазақ қызының ішкі әлемін жаңаша ашуға тырысады. Кейін қойылған «Алтынай» көпшілік қыздар биі бай үйлесімділікке ие болды. Бишілердің әрқайсысы жеке биінде бір-біріне ұқсамайтын би лексикасы арқылы өз бейнесін көрсетеді.

Құрманғазының «Ақсақ құлан» күйіне негізделген «Қоян-бүркіт» – қазақтың әзіл-сықақ биі. Қоян жүгіріп жүріп, күтпеген жерден бір нәрседен қорқып шошып, тоқтайды. Жан-жағына қарап, күдікті нәрсені байқаса қорқынышы үдей түсіп, дірілдеп, қорқады. Жерге жата ғалып, мойнын созып қарайды. Ешкім көрінбейді. Тынышталғаннан кейін шөпті жұлып жеп, бір жерден екінші жерге секіріп, үнемі сақтық сақтайды. Кенеттен бүркіт ұшып келеді. Қоянның қорқынышында шек жоқ, қашып кетуге тырысып, секіреді, құлайды. Бүркіттің қозғалысы жылдамдап, қорқынышты бола бастайды, ниеті күмән тудырмайды. Биде айлалы қоян, бүркіт тырнағына ілінбейді. Д.Әбіров қойылымында қоян – қыз бала, бүркіт – жігіт обрысында берілген. Бұл жөнінде бүгінге би қоюшы-балетмейстерлер жиі айтып жүр. Біздің мұрағатымызда балетмейстердің осы нұскасы сақталған.

Қазақ биі өз даму жолында үлкен және күрделі кезеңнен өтті. Бүгінгі хореография идеялық мазмұнның күрделілігімен, бейнелердің тереңдігімен, би тілінің әртүрлілігімен және оның орындаушылық деңгейінің өскенімен сипатталады. Бұрын қазақ халық билері мен олардың орындаушыларының шығармашылығы аз зерттелген. Бұл кәсіби өнердің пайда болуында белгілі бір қиындықтарға әкелді.

Қазақстандық балетмейстерлер мен орындаушылардың мұрасы бүгінде зерттеуге арналған материал болып табылады. Сипатталған билер көрерменге қарапайым болып көрінгенімен, орындау барысында бишіден техникалық дайындықты және актерлік шеберлікті талап ететін қойылымдар болып саналады.

Қазақ халық биін дамытуда және жетілдіруде жаңа мәнерлі қимыл-қозғалыстарды іздестіру қажет. Орындау дәстүрлеріне, стиліне, мәнеріне, музыкалық сүйемелденуіне және костюміне өте байыпты қарау керек. Қазақ ұлттық өнерінің би мұрасы ұқыпты көзқарас пен шығармашылық дамуды талап етеді. Қазақстанның аға-буын балетмейстерлерінің көптеген шығармаларының мазмұны, әртүрлілігі, орындау техникасы, би лексикасы, стилі, сипаты және т.б бойынша қазақ халық биінің тұтас мектебі, терең зерделеу мен игеру үшін қажетті көрнекі материал болып табылады.

Қазіргі бидің сахналық формалары халық биінен бөлек дамымайды, соған сүйене отырып және хореографиялық өнердің жетістіктері негізінде шығармашылықпен өзгеріске ұшырап отырады. Д. Әбіров өз зерттеулерінде: «Халық билерін зерттеу, құру және жетілдіру үшін зерттелген материалдың халық фольклорымен тығыз байланысы болуы керек, ғасырлар бойы қалыптасқан халықтық би материалын оқып, көру керек».

Д.Әбіровтің хореографиясының құндылығы – балетмейстердің классикалық би мүмкіндіктерін білуінде. Әр түрлі би формаларын қолдана білуі (жеке, дуэттер, трио, үлкен және кіші ансамбльдер) оның балетмейстерлік мүмкіндіктерін толық аша алды. Д.Әбіров өз қойылымдарында қазақ халық сахналық би деңгейінің белгілі бір дәрежеге жетіу сол дәуірдің стилін қалыптастырды. Қазіргі уақытта әрбір ұжым репертуарында Д.Т. Әбіровтің мұра билері биленіп, сақталынып келуде.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Айтқалиева Қ. Қазақ хореографиясының көшбасшысы – Дәурен Әбіров: оқу құралы/ Қ. Айтқалиева. – Алматы: «МИР» баспа үйі, 2022. – 132 бет.
2. Әбіров Д.Т. История казахского танца. Оқу құралы. – Алматы. 1997, –160 бет.
3. Әбіров Д.Т. Қазақ билерінің тарихы: Оқу құралы. – Алматы: ИздатМаркет, 2006. – 152 б.
4. Әбіров Д.Т., Ысмаилов Ә. Казахские народные танцы. Под. общ. Ред. Н. И. Львова. Казахское государственное издательство художественной литературы. – Алма-Ата,1961.
5. Кульбекова А.К. Казахский танец. Учебно-методическое пособие для ВУЗов по специальности 060440 «Хореография». – Уральск, ЗКГУ, институт искусств им. Даулеткерей, 2002. – 87 с.

**ҒТАХР 18.49.15
ӘОЖ 004.9: 793**

**ЦИФРЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ ПАЙДАЛАНУ
НЕГІЗІНДЕ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БІЛІМ
АЛУШЫЛАРДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ҚАБІЛЕТТЕРІН
ЖЕТІЛДІРУДІҢ АСПЕКТИЛЕРІ**

АБСАТОВА БЕКЗАТ ҚАДЫРБЕРГЕНОВНА

Педагог-хореограф, М.Мәметова атындағы
Қызылорда педагогикалық жоғары колледжі.

Қазақстан, Қызылорда қ.

bekzat-absatova77@mail.ru

Аннотация

Мақалада бүгінгі білім берудегі өзекті мәселелердің бірі – оқу процесінде цифрлық технологияларды пайдалану жайы қозғалады. Музыка мен хореография өнердің өзара тығыз байланысқан салалары болғандықтан, білім алушыларды кәсіби даярлауда интеграцияландыра отырып тұлғалық және кәсіби қабілеттерін жетілдіруде мол әлеуетке ие. Ал цифрлық технологиялар мұны жүзеге асырудың тиімді құралы болып табылады. Музыкалық қабілет – болашақ хореографтың кәсіби сапаларының бірі екендігін ескерсек, аталған мәселенің өзектілігі жоғары болып табылады.

Түйінді сөздер: хореография, техникалық құралдар, тұлғалық және кәсіби сапалар.

Музыкалық қабілеттер – хореографтың кәсіби сапаларының құрамына енеді. Біз хореография саласындағы білім алушы, не болмаса кәсіби маман болсын музыкалық матераиалмен жұмсы жүргізуі жайлы жайлы сөз қозғасақ, әдетте би қойылымындарын, хореографиялық пәндерді музыкамен көркемдеумен ғана байланыстырамыз. Музыканы хореография саласында пайдаланудың аталған бағыттары ешқашан өзектілігін жоғалтпайды. Дегенмен, білім беру мен өндірістің цифрландыру өрісі кеңейгендіктен

музыкамен байланысты икемділіктер мен дағдыларға қойылатын талап өзгеріске ұшырап отыр. Бұл тек жоғарыда айтып өткен хореографиялық композициялар мен сабақтарды музыкамен көркемдеу ғана емес, сонымен қатар музыкалық-компьютерлік технологияларды кәсіби қызметінде пайдалана алу, білім алушылардың музыкалық қабілеттерін аталған технологиялар негізінде жетілдіру және т.б. мәселелерді қамтиды. Хореографиялық білім беру сапасын арттыру мәселесін шешу білім алушылардың музыкалық қабілеттерін дамыту міндеттерімен байланысты. Аталған міндеттердің бірі – студенттердің жалпы және арнайы музыкалық қабілеттерін дамыту болып табылады. Бұл олардың би қимылдарын мағыналы, эмоционалды және эстетикалық етуге мүмкіндік береді, біртұтас көркем образ жасайды. Аталған міндеттерді шешу білім беру мекемелеріндегі дәстүрлі оқу бағдарламаларын өзгертуді талап етеді.

Біріншіден, хореография сабақтарында білім алушылардың музыкалық дамуын сапалы әдістемелік қамтамасыз етуді әзірлеу қажет. Бұл музыка және хореография педагогтарына білім беру мақсаттарына жетуге айтарлықтай көмектеседі. Теориялық және практикалық тұрғыдан оқу материалы білім би қимылдарын орындаудың техникалық дағдыларын ғана емес, музыкалық қабілеттерін үнемі жетілдіруге ынталандыруы керек. Әдістемелік жоспарда жұмыстың жаңа тәсілдері мен әдістерін әзірлеп, оқытудың белсенді әдістерін сенімді түрде қосу керек. Оқытудың интерактивті әдістерінің спектрін кеңейту білім алушыларды ынталандыруға ықпал етеді. Мысалы, би шоуларын бірлесіп онлайн қарау және талқылау, пікірталастар, жобалау жұмыстары және т.б. бүгінгі таңда цифрлық технологияларды пайдалану негізінде жүзеге асырылса нәтижелі болмақ. Хореографияны оқыту би қимылдарын үнемі жетілдіруді және музыкалық қабілеттерін дамытуды талап ететін ұзақ процесс болып табылады. Музыка мен би – өнердің екі тәуелсіз түрі болғанымен би қойылымдарының басым көпшілігі музыкамен орындалатынын білеміз. Музыка тыңдау көбінесе тыңдаушылардың билегеніне немесе билемегеніне қарамастан өздігінен дене реакциясын

тудырады. Бұл реакция қозғалыс түрінде музыканың ырғағына, қабылдауына сәйкес келеді. Би қойылымын қабылдауды тәрбиелеу музыкалық құзіреттіліктердің құрамдас бөлігі екендігін айта кеткен жөн. Хореографтың музыкалық қабілеттерінің жоғары дәрежеде болуы би қимылдары, фразалар мен композициялардың мәнерлі орындауына ықпалы зор болып табылатын сбалтемейтерлер, педагог-хореографтардың еңбектерінен білеміз.

Хореография саласындағы білім алушының музыкалық құзіреттілігі музыкалық сауаттылық негіздері туралы білімдерінің болуымен анықталады. Әрине, басым жағдайда мұны оқу жоспарында көзделген музыкалық аспапты меңгеру пәндерінде игереді. Егер осыған қосымша биді оқытудың теориясы мен практикасы сабақтарында немесе сабақтан тыс уақыттарда педагог-хореограф пен педагог-музыкант бірігіп белгілі бір әдстемелерді пайдалана отырып музыкалық-ырғақтық қабілеттерін дамыту бойынша жұмыстар жүргізсе білім алушылардың да музыкаға деген қызығушылығын арттырып, кәсіби қызметінде нәтижелі пайдалануға мүмкіндік берер еді. Зерттеуші В.М.Панферов еңбектерінде музыкалық білімдер мен қабілеттіліктер қимылдардың технологиясын ашу үшін қажет деген мәлімет келтіре отырып, ол қимылдарды музыкалық тұрғыдан сауатты орындау мен қимылдардың музыкалық мәнерлілігін қалыптастыруда үлкен мәнге ие екендігін атап көрсетеді [1]. Ал өз тарапымыздан музыканы сезіне білу би қойылымын музыкамен көркемдеуде, білім алушылар үшін болашақ педагог ретінде сабаққа музыка таңдауда да маңызы зор екендігін айтамыз. Осыған байланысты хореография саласындағы білім алушылар музыкалық-компьютерлік технологияларды пайдалану негіздерін қайдан үйренеді, қосымша аспап пәндерінде мұндай дағдыларды меңгеруге мүмкіндік бар ма деген ой туындайды. Бұл бағыттағы жұмыстың негізі буындары білім алушылардың музыкалық қабілеттерін технологияларды пайдалана отырып дамыту, цифрлық технологияларды пайдалануға үйрету және педагог-хореограф пен педагог-музыканттың іс-әрекеттерін үйлестіру болып табылады.

Музыка мен бидің үйлесімді қарым-қатынасы хореографиялық білім алушы тұлғасының музыкалық, көркемдік-эстетикалық, рухани-адамгершілік және физикалық қалыптастыра отырып кәсіптік оқытудың білім беру және тәрбиелік функцияларын қамтамасыз етеді. Хореографтарды оқыту әр түрлі ғылымдардың пәнаралық интерграциясы арқылы жүзеге асырылады. Себебі, білім алушы музыка, би, физиология саласында білімдер мен біліктерге ие болуы, денені кәсіби меңгеруі және дене пластикасындағы эмоцияларды білдіре білуі керек. Меңгерілген педагогикалық білімдер, икемділіктер мен дағдылардың жиынтығы хореографиялық білім студенттің кәсіби қалыптасуына ықпал етеді. Хореографтардың даярлығында музыканың орны ерекше. Сондықтан музыкалық қабілеттіліктерді диагностикалау мен жетілдірдіру басым бағыттардың бірі ретінде назарда қыяуымыз қажет.

Тұлғаның музыкалық қабілеттерін дамыту мәселесін зерделесек, оның кеңестік кезеңнен бастау алып, кең ғылыми және практикалық әдістемелермен қамтылды. Белгілі кеңестік зерттеуші-музыканттар Э. Б. Абдуллин, Б.В. Асафьев, В. Г. Ражников, және т.б. басқалары үздіксіз білім беру жүйесінде хореографтарды оқыту процесінде музыкалық білім берудің әдіснамалық базасын құрды. Аталған ғалымдардың еңбектерінде музыка мен хореографияның өзара байланысы мен оларды музыкалық-ырғақтық дамыту мәселесі егжей-тегжейлі сипатталады. Кеңес ғалымы Б.М.Теплов тұлғаның музыкалық қабілеттерін дамыту мәселесін жан-жақты зерттеген ғалымдардың бірегейі болып табылады. Ғалым шығармашылықты тұлғаның белгілі бір әрекеттерді табысты орындаудың шарты болып табылатын дара психологиялық ерекшеліктері ретінде анықтады [2].

Музыкалық қабілеттерді диагностикалаудың бірнеше әдістері бар. Атап, көрсетсек, Д. Б. Кабалевский музыка туралы ойлау әдісін негіздеді, А. Б. Абдуллин эмоционалды драматургия әдісін жасады, Л. В. Школяр интонациялық және жеке мағынаны түсіну әдісін ұсынды, Л. В. Горюнова көркемдік контекст әдісін

негіздеді, Е. А. Бодина музыкалық шығармаларды салыстыру әдісін қолданды және т. б. әмбебап әдіс ретінде барлық оқыту бағдарламаларында салыстыру әдісі, жалпылау әдісі және ассоциация әдісі де падаланылып жүр. Кең тараған әдістердің бірі белгілі ресейлік зерттеушілер Д. К. Кирнарская мен В. В. Медушевский музыкалық қабылдау психологиясындағы қарастырған ассоциативті зерттеу әдісін атаймыз атап өткен жөн. [3]. Ассоциация әдісін барлық дерлік педагог-музыканттар педагогикалық білімнің барлық деңгейлерінде белсенді қолданылады. Осыған байланысты ассоциация әдісін интеллекттің дамуына ассоциативті музыкалық ойлаудың әсерін ашатын, ассоциативті интерпретация қабілетін дамытатын және музыка мен биді қабылдауды күшейтетін көркем образ жасау механизмі ретінде белсенді қолдануға бола ма деген сұрақ туындайды. Біздің ойымызша, ассоциативті қабылдау – бұл мектепке дейінгі білім беруден бастап және өмір бойы жалғасатын білім алушылардың шығармашылық белсенділігін қалыптастырудың тиімді әдісі. Осы тектес музыкалық қабілеттерді дамытудың дәстүрлі және инновациялық әдістерін пайдалануда "Movavi Video Editor", "Windows Movie Maker", "MuseScore", "Makemusic Finale", "Melodus", "Noteflight", "Virtual musical instruments", "Adobe Audition" цифрлық технологияларын пайдалануға болады. Бұл бағдарламалар ең оңтайлы, қол жетімді және жүктеуге еркін бағдарламалар цифрлық бағдарламалар болып табылады.

Би өнерін оқыту демонстрация арқылы педагогтан білім алушыға меңгертудің дәстүрлі формасына негізделген. Педагог көрсетіп, білім алушы қарап, қайталайды. Бірақ мұндай модель әрдайым толықтай жүзеге асырыла бермейді және би қимылдарының ерекшеліктерін тек сипаттамамен түсіндіру мүмкін емес. Оқытушыларға хореографиядағы фото және видео технологиялар, электрондық оқыту және жаңа буынның авторлық әдістемелік бағдарламалары сияқты инновациялық технологиялар көмекке келеді. Инновациялық технологиялардың біріне жататын цифрлық технологиялардың білім алушылардың

музыкалық-хореографиялық қабілеттерін дамытуда әлеуеті жоғары және аталған дәстүрлі әдістерді мына төмендегі құралдар арқылы жүзеге асыруға мүмкіндік бар.

Оқу құралдары жеке тұлғаны музыкалық өнермен байланысты білім, білік және дағдыларды қалыптастыруға бағытталған. Бұл құралдар музыкалық-теориялық және музыкалық-тарихи білім беруді арттыруда үлкен нәтижеге қол жеткізеді.

Креативті құралдар музыкалық композиция немесе аранжировка процесінде тұлғаның шығармашылық қабілеттерін дамытуға мүмкіндік береді. Бұл құралдар музыкалық қабілеттердің жан-жақты дамуына ықпал ететін нақты уақыт режимінде жасалған музыканы есту бақылауын қамтамасыз етеді.

Дыбыс синтезі құралдары тембрлік есту қабілетін қалыптастыруға, ерекше, кейде нақты өмірде теңдесі жоқ тембрлерді алуға, музыкалық шығарманың тембрлік драмасын жасауға сүйене отырып, музыкалық ойлауды дамытуға мүмкіндік береді.

Дыбыстық режиссерлік құралдар дыбысты сапалы жазуға, өңдеуге және түрлендіруге мүмкіндік береді. Олар есту қабілетінің көптеген түрлерінің дамуына ықпал етеді: әуезді, гармоникалық, тембрлік, динамикалық. Құралдар сонымен қатар тік, көлденең және терең компоненттерді қамтитын кеңістіктік ойлауды қалыптастырады [4].

Бұл мәселенің екінші тұсы, аталған құралдарды білім алушылар қай уақытта, қандай процесте меңгеріп, тәжірибеде пайдалана алуды үйренеді, ал педагогтар музыкалық қабілеттерді дамытуда цифрлық құралдары пайдалана отырып жүргізуді қандай әдіс-тәсілдермен жүзеге асырады деген мәселе. Оқу жоспарында көзделген қосымша аспап (фортепиано) пәні аясында аталған жұмысқа уақыт жеткіліксіз әрі бұған педагог-хореограф, педагог-музыкант пен музыкалық технологияларды жетік меңгерген маманның біріккен жұмысы қажет болады. Арнайы пән енгізу, не болмаса тұрақты үйірме жұмысында бұл мәселені жүзеге асыруға мүмкіндік бар. Сондықтан да оқытушылар сабақта және сабақтан тыс уақытта жаңғыртып, музыканы қабылдауда және соның негізінде көркем

образдарды жасауда пайдалануға үйрете білгені жөн. Жоғарыда атап көрсеткеніміздей болашақ хореографтың музыкалық қиялын дамытуда ақыл-ой қызметін белсендіру оқытушылық қызметтің басым міндеттерінің бірі болып табылады.

Хореографтың кәсіби сипаттамасында музыкалық қабылдау қабілетінің болуы міндетті екенін білеміз. Музыкалық қабылдау әр түрлі әдістерді қолдану негізінде қалыптасады. Цифрлық технологияларды пайдалана отырып жүзеге асырылатын визуализация әдістері технологиялары студенттің танымдық белсенділігін кеңейтеді және өнердің барлық түрлерінде, сондай-ақ би және музыка өнерінде қиялды қалыптастыру үшін пайдаланылады [4]. Музыкалық қабілеттерді дамыту бойынша әдістемелік материалдарды жасау үшін бейне технологияларды пайдалану қазіргі хореографиядағы инновациялық әдістердің бірі болып табылады. Бүгінгі таңда шеберлік сыныптарымен, көрсетілімдермен, семинарлармен бейнежазбаларды жасау, тарату және қолдануға еш кедергі жоқ. Техникалық құралдар ретінде электрондық кітапханалар, каталогтер, цифрлық ресурстар, музыкалық материалдары бар цифрлық архивтерді пайдалануға болады. Сонымен қатар қатар, интернетке шығатын компьютерлер, бағдарламалық қамтамасыз ету, музыкалық редакторлары, музыкалық-компьютерлік технологияларды музыкалық қабілеттерді дамыту құралдарына жатқызамыз, атап айтқанда:

- музыкалық шығармаларды орындаудың цифрлық ресурстары: интернеттегі виртуалды музыкалық аспаптар, мысалы, цифрлық фортепиано және интернеттің басқа да цифрлық білім беру ресурстары;

- музыка ақпаратпен толтырылған әртүрлі бейіндік сайттар: электрондық кітапханалар, каталогтар, цифрлық ресурстар, музыкалық материалы бар цифрлық мұрағаттар, дидактикалық құралдар (бақылау-өлшеу материалдары, тесттер, әзірленген тапсырмалар);

- YouTube, Google, Яндекс, PowerPoint, Google презентациялары, Canva, Qwik және т. б. қызметтерінің мүмкіндіктері [5].

Ой-пікірімізді тұжырымдайтын болсақ, білім алушылардың музыкалық қабілеттері мен сезімдерін дамыту кешенді мәселе деп айтамыз. Себебі, біріншіден бұл, педагог-хореограф пен педагог-музыканттың бірлескен іс-әрекетін қажет етеді, екіншіден, оқу орны әкімшілігі тарапынан әдістемелік, материалдық-техникалық қолдау тапса жемісті болмақ. Әдістемелік тұрғыдан қажет ететін шешімдер педагогтар мен білім алушыларға арналған арнайы психологиялық, музыкалық-технологиялық сабақтар мен шеберлік сыныптарын ұйымдастыру. Аталған сабақтарда психологиялық категориялардың музыкалық-хореографиялық қабілеттерді диагностикалауға, жетілдіруге бағытталған нақты практикалық әдістер үйретілсе, ал материалдық шешімдер арнайы цифрлық технологиялар мен әдістемелік әдебиеттермен қамтамасыз етуді қарастырады. Музыкалық психология, оның ішінде хореографиялық білім алушылардың музыкалық қабілеттерін дамыту әдістерін үйрететін қазақ тіліндегі әдебиеттердің жоқтығына байланысты аударма мәселесі қолға алынса. Үшіншіден, педагог хореографтарға және музыканттарға практика жүзінде сабақтар өту үшін оқу сағаты бөлінсе деген ұсыныс айтамыз. Бұл ұсыныстар мақаланың шеңберінен тыс бөлек зерттеуді қажет етеді. Бірақ еңбек нарығындағы бәсекеге қабілетті мамандарға деген сұраныстың артуы аталған мәселені бүгіннен бастап шешуді қажет етеді.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Панферов В.И. Искусство хореографа: уч. пособие по дисциплине «Мастерство хореографа» / В.И.Панферов; Челяб. гос. инс. культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2017. – 320 с.

2. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. Москва: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1947. – 336 с.

3. Кирнарская Д.К. Музыкальное восприятие. – Москва, 1997. – 89 с.

4. Ананьев Б.Г. Задачи психологии искусства. Психология художественного творчества. Хрестоматия. – Минск, 1999.

5. Горбунова И.Б., Горельченко А.В. Технологии и методики обучения: Музыкально-компьютерные технологии в системе начального музыкального образования. Учебное пособие. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. – 66 с.

ГРНТИ 18.49.07
УДК 7.07-05

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В БАЛЕТАХ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ: «БАЯДЕРКА», «ЖИЗЕЛЬ»

АДЕПХАН ШУГЫЛА БАЙТАККЫЗЫ

Магистрантка 1 курса
Казахская национальная академия хореографии
г. Астана, Казахстан
baitakkyzy@gmail.com

Аннотация

В статье автор рассматривает художественную составляющую женских образов в балетах классического наследия и их эволюцию на протяжении исторических периодов развития балетного театра. Балет как театральное искусство имеет уникальную историю, где в течение нескольких исторических периодов женские образы подвергались влиянию различных социокультурных условий. Анализируя женские образы, созданные в разные эпохи, автор сделал попытку выявить характерные исполнительские признаки в восприятии женских ролей в балетных произведениях.

Ключевые слова: балет, классическое наследие, женские образы, Баядерка, Жизель.

Балетное искусство обладает способностью выразить всю глубину человеческого опыта на сцене, включая мысли, внутренние споры-монологи и непрерывное путешествие человека по жизни. Балетный спектакль базируется на создании образов, отражающих внутренний мир человеческого бытия. Этот принцип особенно ярко проявляется в раскрытии женских образов в балетах.

Понятие «классическое наследие» утвердилось благодаря новым идеям и новаторским решениям, сложившимся в балетном искусстве в то время, когда сама концепция классического наследия отходила на второй план и воспринималась как категория «традиционный балет». Таким образом, в начале XX века известная исполнительница Айседора Дункан (1877–1927 гг.) начала вносить собственные новации в мир танца в противовес традиционной балетной

хореографии. Известные представители традиционной школы Михаил Фокин (1880 – 1942 гг.), Александр Горский (1971 – 1924 гг.), а также последующее поколение хореографов не стали отказываться от традиционного балета, старались преобразить его, вкладывая в его развитие новые творческие идеи. Следует отметить, что на данном историческом этапе балеты, созданные Мариусом Петипа (1818– 1910 гг.) и Львом Ивановым (1834–1901 гг.), которые считались высшим проявлением хореографического искусства XIX века, стали восприниматься обществом как прошлый этап развития балетного искусства. Несмотря на их исключительное значение и вклад в историю мирового балета, эти балетмейстеры и их творения были отнесены к эпохе. При всем этом данные спектакли содержали в себе уникальный и накопленный опыт предыдущих поколений и достижения балетного театра, поэтому они продолжали оставаться ведущими в репертуаре балетных театров того времени.

Таким образом, «устаревшее» и новое в балете несмотря на то, что классическое наследие было недооценено, оно продолжено быть фундаментом балета и стало источником вдохновения современных хореографов и танцовщиков.

Впечатляющим фактом сохранения классического наследия стало возрождение балета «Баядерка» Л. Минкуса в 1941 году под руководством Владимира Ивановича Пономарева (1892–1951 гг.) и Вахтанга Михайловича Чабукиани (1910–1992 гг.), для которых главной задачей стало сохранение лучших хореографических примеров, созданных М. Петипа, а также приближение этого архаичного произведения к современному восприятию зрителей.

На самом деле это был смелый шаг, позволивший в дальнейшем сохранить спектакль «Баядерка» в балетном репертуаре, с одной стороны, и с другой – обогатить его современными акцентами, который могла принять публика того времени. Главная цель дерзкого поступка хореографов заключалась в сохранении великолепия и грациозности оригинального детища М. Петипа, и в то же время – необходимо было сделать спектакль доступным и понятным современной

аудитории. Реализация поставленной цели дала возможность уберечь классические балетные традиции и вдохнуть в них новую жизнь, что бесценно в театральном мире по сей день.

Балет «Баядерка» Л. Минкуса в оригинальной постановке М. Петипа представляет собой уникальное достояние мирового балетного искусства, которое занимает почетное место в сокровищнице классического балетного наследия, в целом. Как великолепное проявление театрального искусства, демонстрирующее возможности балета в выражении глубоких и насыщенных эмоций, спектакль с течением времени не теряет своей духовно-эстетической и художественной ценности. Этот спектакль представляет собой настоящий фейерверк сценических эмоций, который поражает зрителей своей яркостью, интенсивностью и драматизмом. Как отмечает балетный критик А.А. Соколов-Каминский, М. Петипа в своих балетных постановках умел извлекать из богатых глубин классического танца новые и невероятные выразительные средства [1, с. 52-53].

Образ Никии в балете «Баядерка» представляет собой многогранную личность, которая занимает центральное место в сюжете спектакля и символизирует различные социальные аспекты человеческой природы и общественных идеалов. Никия, воплощает собой идеал чистоты, невинности, женственности и трепещущей грации. Она одновременно является символом природной красоты, свободного человека, чистой души и духовности, несмотря на свою зависимость от религиозного мира и общественных норм. М. Петипа умел создавать образы, где классические движения и позы деформируются под воздействием сильных душевных страстей и эмоций героев. Например, он мог создать иллюзию деформированного прыжка или арабеска, не изменяя при этом академические элементы танца. В его работах можно встретить ритуальные танцы, такие как «Танец со змеёй», которые одновременно были монологом раненой души, и в то же время «выстраивались» на контрастах и «крайностях».

Образ Никии в её первом выходе пронизан не только визуальной красотой, но и глубоким символизмом. Таким образом, героиня воплощает идеал женской добродетели, а также выражает тему чистоты и священности. Этот образ также подчеркивает тему жертвенности и преданности в любви, которая играет важную роль в сюжете «Баядерки». Никия как представитель священного храма, готова пожертвовать собой ради любви и верности. Её танец – символ женской жертвенности и духовной чистоты.

Во втором акте образ Никии в «Танце со змеей» передаёт глубокие чувства страдания и эмоционально насыщен. Здесь Никия выступает не только как символ женской красоты и добродетели, но и как образ девушки, для которой не чужды человеческие страсти и внутренние психологические конфликты.

«Танец со змеей» является ритуальным и одновременно монологом-апофеозом раненой души Никии. В этот момент она выражает свои внутренние страдания и борьбу своих женских чувств. Её движения становятся экстатическими и страстными, так она передает свою боль и страх, где каждое движение выражает накопившиеся в душе героини эмоции.

«Танец со змеей» также символизирует переход от молитвенной и нежной Никии, живущей в мире священного храма к её более земным, человеческим и страстным чувствам. В этот момент она начинает осознавать сложности своей судьбы и искреннюю любовь к Солдату. Её движения становятся более резкими и выразительными, отражая внутренний психологический конфликт.

Образ Никии во втором акте раскрывает сложную и противоречивую природу женской души, девушка внутренне борется со своими чувствами, что делает её глубоким и незабываемым персонажем отметил Ф. Лопухов, «Танец со змеей» придаёт этому образу драматизм и эмоциональную интенсивность, она становится ключевой фигурой в балете [2, с.100]. Таким образом, сценическое воплощение Никии пропитано мгновенными вспышками внутренней энергии, которые затем быстро угасают, оставляя танцовщика в безмолвной паузе. Хореографический текст полон

контрастов, вертикальных и горизонтальных движений, которые являются ярко выразительными и кульминационными в драматической линии героини.

Безусловно, одним из самых восхитительных и захватывающих эпизодов в балете «Баядерка» является знаменитый «Акт Теней», представляющий собой магическую картину, где театрално-балетное искусство достигает апогея своей красоты и художественной выразительности. Эта завораживающая сцена переносит зрителя в загадочный потусторонний мир, где реальность смешивается с романтической фантазией. Это один из эпизодов, который характеризует балет «Баядерка» как уникальное и неповторимое произведение искусства.

Величественный танец Никии-Тени с длинной вуалью в руке, медленно раскручивающейся в полутуры, можно сравнить с непрерывной и почти бесконечной музыкальной кантиленой. М. Петипа продемонстрировал в этом танце своё гениальное мастерство, создав иллюзию, которая продолжает существовать и развиваться в течение получаса. В целом, танец характеризуется медленным и неотвратимым нарастанием темпа, подобно ходу судьбы. От начальных шагов на плие до бега к передней части сцены, каждое движение точно измерено и пропорционально. В этом танце нет мгновенных вспышек, как в предыдущем акте, только одна длительная и белоснежная вспышка, которая продолжается полчаса и кажется вечной. Здесь нет резких перекидных прыжков и падений, только плавное и гармоничное движение. Этот танец напоминает магический ритуал, но при ближайшем рассмотрении он оказывается точным и симметричным, создавая гармонию и полноту акта [2, с.115]. Образ Никии в этой сцене обретает глубокий эмоциональный смысл, она выглядит как призрак, как душа, потерявшая свое мирское бытие. Её движения медленные и плавные – всё это создает впечатление невесомости и эфемерности.

Сцена «Акта Теней» в балете «Баядерка», в целом, и образ Никии, в частности, открывают перед зрителями глубокие философские и эмоциональные аспекты

человеческой судьбы. Она сцена «Акт теней» пронизана символикой и мистикой, что делает этот момент не только выдающимся в искусстве балета, но и побуждает к исследованию человеческой души и её связью с божеством. Никия олицетворяет не только женскую красоту, но и сложность женской души. Её персонаж призывает зрителя к размышлениям о природе женщины, о ее жертвенности. Никия в «Баядерке» является одним из наиболее волнующих и запоминающихся образов, воплощающих в себе множество нюансов женской природы [3, с.119].

Балет «Жизель» А. Адана – уникальное произведение искусства, которое созвучно с самыми выдающимися творениями классического балета. Этот балетный спектакль, созданный в середине XIX века, не утратил своей значимости и в современное время, продолжает восхищать зрительскую аудиторию своей красотой и эмоционально-художественным колоритом.

Сюжет «Жизели» раскрывает такие глубокие и общественно-социальные проблемы общества, как любовь, предательство, прощение и мстительность. Спектакль представляет собой магическую симфонию человеческих чувств и страстей, где каждый персонаж обладает своей внутренней психологией и характером.

Образ Жизели является вершиной женской роли в мировом балетном театре. Исполнительница этой роли должна быть наделена глубокими эмоциями в перевоплощении персонажа от момента влюбленности девушки до призрачного духа. Образ Жизели в балете является уникальным и многогранным, где он представляет собой архетипическую героиню, сочетающую в себе черты юности, наивности, нежности, уязвимости и страсти. Её образ олицетворяет идеал женской красоты и жертвенности, а также человеческой слабости перед эмоциональными переживаниями. Образ Жизели двойственен, и это ярко отражается в самой структуре балета. В первом акте она – юное существо, наивная девушка, влюбленная в Альберта, её движения полны лёгкости, грации и нежности. Однако во втором акте, когда она становится духом леса, её образ приобретает мистическую и призрачную характеристику. Эта двойственность

символизирует разделение между миром живых и миром умерших.

Сцена сумасшествия в балете «Жизель» представляет собой один из ключевых и эмоционально насыщенных эпизодов спектакля, наполненных драматизма и трагедии, имеет продолжение в развитии сюжета балета и характера главной героини. В сцене сумасшествия Жизель – это несчастная девушка, переживающая психологическую травму и душевную трагедию. Её движения становятся хаотичными, нервными и дескриптивными, отражают её внутренний конфликт и глубокую душевную боль. Она часто использует характерные жесты, такие как беспорядочные взмахи руками, неосознанные позы, отрешённый взгляд, характерные для душевнобольного человека.

Сцена сумасшествия является психологическим и кульминационным моментом в общем сюжете спектакля. Так юная Жизель осознает предательство Графа Альберта и начинает вести себя под воздействием сильных эмоций (горе, ярость, непонимание, отчужденность и отчаяние). Сумасшествие героини может найти отклик в жизни любого человека, не застрахованного от житейских сложностей, внутренних чувств и психологических реакций на травматические события. Сцена сумасшествия также может рассматриваться как символический момент, отражающий внутренний мир Жизели. Её действия и движения могут интерпретироваться как борьба с внутренними демонами и страхами. Сцена сумасшествия в балете «Жизель» является уникальным примером сценического искусства, который позволяет артистам проявить своё актерское мастерство и создать глубокий, многогранный, в то же время индивидуальный сценический образ. Этот эпизод оставляет незабываемое впечатление у зрителей, а также вызывает неподдельный интерес с позиции исследования сценических образов в контексте психологизма балетных персонажей.

В заключении можно отметить, что создание женских образов в балете имеет особое значение в

становлении артистов балета и их профессионального совершенствования. Сценические образы обогащают художественную палитру спектакля, передают красоту и эмоциональную глубину произведения. Наполнение Сценического образа его драматическими и эмоциональными характеристиками оказывает значительное влияние на развитие балетного спектакля как вида театрального искусства, что, в свою очередь, оказывает непосредственное влияние на эстетическое воспитание общества.

Женские образы в балетах классического наследия остаются сегодня важным эмоционально-эстетическим компонентом искусства. Их эволюция и изменения отражают разнообразие и динамику современного мира. Балет продолжает вдохновлять и трогать сердца зрителей. Балерины во все времена стремились быть ярким воплощением грации, красоты, силы и элегантности на сцене. Великие хореографы прошлого открыли мир прекрасного, многочисленные женские образы в танцевальном драматическом искусстве, приобщают артистов к вдумчивой работе над их созданием и, несомненно, обогащают все балетные спектакли всеми новациями, реформами и современными измерениями.

Список использованных источников:

1. Соколов-Каминский А.А. Балет: классическое наследие // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой (3), – 2021. – С. 44-61.
2. Фёдор Лопухов. «Хореографические откровения». М., 1972. – С. 215.
3. Емельянова Г.Н. Хореографический тематизм образа Никии в балете «Баядерка» Л. Минкуса и Мариуса Петипа в редакции В. Чабукиани и В. Пономарева // Общество. Среда. Развитие №2, – 2023. – С. 112-120.

МРНТИ 18.49.07
УДК 792.8

СОВРЕМЕННЫЕ УСЛОВИЯ СОХРАНЕНИЯ КАЗАХСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ ПОСРЕДСТВОМ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

ЖОРАБЕК АЗИЗА ЕРІКҚЫЗЫ

Магистрантка 1 курса образовательной
программы «Хореография»
Казахская национальная академия хореографии
г. Астана, Казахстан
aziza.zhorabek@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается проблема сохранения казахского танцевального наследия посредством современных информационных технологий. Автором определено влияние информационных технологий на информирование современного общества, где танцевальное наследие не составляет исключение. Автор считает, что через Интернет платформы и социальные медиа возможна активная популяризация казахского танца и пропаганда традиционной танцевальной культуры среди молодого поколения.

Ключевые слова: казахская национальная хореография, современные информационные технологии, популяризация, танцевальное наследие.

Сегодня во всем мире информационные технологии являются одной из главных парадигм развития современного государства. Большое количество людей получают информацию посредством социальных сетей и электронных платформ. По последним подсчетам ITU and GSMA Intelligence количество пользователей интернета (информационных технологий) в мире в 2023 году составляет 5,16 миллиарда человек [1].

На современном этапе развития общества четко обозначилась необходимость обращения человека к средствам информационных технологий. Знакомство с уникальными историческими фактами, имеющих место на пути долгого, порой сложного становления и развития культуры в незначительном объеме происходит с помощью средств массовой информации, в том числе интернета. Это можно проследить на таком примере, как передача любой информации с помощью электронных баз, платформ и различных авторских блогов.

Сегодня сложно не заметить, как вырос интерес молодежи к танцевальному искусству, благодаря социальным сетям (инстаграм, тик-ток, рилс), интернет-платформам, видеоклипам, где достаточно интересно и доступно популяризируются различные направления современного хореографического искусства, такие как, например: hip-hop, jazz funk, waacking, vogue и многие другие.

На наш взгляд, в современном казахстанском обществе сегодня весьма актуален вопрос о необходимости активной популяризации национальной хореографии посредством современных информационных технологий. Более того, мы считаем, что это может послужить некоторым «механизмом» сохранения танцевального наследия в современном обществе.

Танец – это универсальный язык искусства, который пронизывает культуры всех народов, на всех континентах, на протяжении многих веков. Он является неотъемлемой частью культуры и традиций человечества, играя важную роль в самовыражении, общении и сохранении культурного, а также духовного наследия общества и государства. История танца насчитывает тысячи лет, он всегда был частью обрядов, ритуалов, церемоний различных обществ и национальных культур.

Танец был и остается художественным средством передачи и сохранения истории и народных традиций. Если говорить о казахском танце, то путь его становления и развития был долгим и сложным. Известный казахстанский историк-этнограф Узбекали

Джанибеков (1931–1998) писал: «Путь становления казахского танца представлял собой образную летопись, заложенную в памяти народа, развивающуюся в взаимосвязи с другими формами общественного сознания» [2]. При этом танец играл не последнюю роль в формировании личности человека, закладывал эстетические основы нравственности, культуры в целом, воспитывал у людей чувство ответственности перед обществом.

В «Слове об авторе» книги О.В. Всеволодской-Голушкевич «Баксы ойыны» У. Джанибеков пишет: «Первыми профессиональными исполнителями казахского танца были акыны, певцы-сказатели, продолжавшие традиции кулар-забавников, бродивших в те далекие времена по степным аулам, кыстау, устраивая импровизационные представления – танцы с пением, танцы-игры, пронизанные нередко пантомимой, шутками [2, с.8]. В те времена в степях не было специальных школ по хореографии, а сюжетные линии, танцевальные рисунки танцев передавались из поколения в поколение только исполнителями. В большинстве старинных танцев нашли отражение трудовые процессы и особенности жизни казахского народа, основным занятием которого было скотоводство.

Уникальные примеры к танцам приводит балетмейстер Д.Т. Абиров, так в его танцах «Кара жорга» и «Тепенкок» исполнитель демонстрирует скачки на коне, а в «Ортеке» – в шуточной и игровой форме передаются движения и прыжки горного козла.

Наблюдательность охотников отразилась в танцах «Аю би» (медвежий танец), «Кусбегы-дауылпаз» (приручение ловчей птицы беркута), а также в танцах «Коян-буркит», «Танец цапли», «Кур би», «Каз катар». Процесс ковротканья и движения ткачих положены в основу танцев «Орнек би» (орнек - ткацкий станок) и «Кииз басу» (процесс кошмоваляния).

Еще в 1984 году г. Д. Абиров и А. Исмаилов отмечали, что как остатки старинных обрядов с хороводным движением вокруг костра бытуют в отдаленных аулах массовые игры молодежи «Айголек» и «Каракуллак». Уже исчезли из обихода, но сохранились

в народной памяти свадебно-массовые обряды акына «кына менде», «кыз каде», приуроченные к проводам невесты в аул жениха [3, с.7].

В своей книге «Пять казахских танцев» известный исследователь-балетмейстер О.В. Всеволодская-Голушкевич отмечает, что большинство канонических форм древнейших плясок не дошли до современности в силу многих исторических причин. «Но в памяти народа осталось сюжетная тематика танцев старины и их традиционные движения, любовно хранимые и передаваемые из поколения в поколение. Казахский народ пронес через века традиции и идеалы танцевальной пластики, включив их в свои духовные ценности» [4, с.3].

Приведенные исследовательские факты свидетельствует о том, как по крупицам собирались канонические формы, движения и танцевальная пластика, передавались из поколения в поколение и сохранились до современности. Исходя из имеющей место проблемы сохранения национальной хореографии на современном этапе, в активном использовании и применении информационных технологий мы видим основной «механизм» сохранения и популяризации казахского танца среди современной молодежи и в обществе.

Сегодня в качестве нового технического направления особо выделяется цифровизация, которая, по сути, охватила все сферы культуры, внося новации в жизнедеятельность общества, межличностную коммуникацию, времяпрепровождение людей, тем самым оказывает непосредственное влияние на их взгляды и образ жизни. Данный процесс с позиции проблемы исследования представляет для нас особый научный интерес.

Так, в эпоху социальных сетей мы имеем замечательную возможность поделиться необходимой информацией об уникальных исторических фактах, истоках, образцах танцевального наследия, отдельных танцевальных движениях казахского танца. Для большего понимания применения информационных технологий мы намерены в ходе исследования

углубиться в технические вопросы, изучить различные типы платформ социальных сетей в рамках рассматриваемой проблемы. На наш взгляд, современные информационные технологии – это продуктивный инструмент для продвижения казахского танца в обществе и мировом пространстве в целом. Функционирование электронной платформы, посвященной казахскому танцу, создаст благоприятные условия для организации сообщества интересующихся казахской национальной хореографией, привлечения хореографов различных стран, повышения интереса молодежи к казахскому национальному танцу и искусству в целом, будет способствовать развитию патриотизма среди молодого и подрастающего поколения.

На самом деле существует множество разнообразных социально-электронных платформ, каждая из которых имеет свои сильные и слабые стороны. Поэтому необходимо провести специальный мониторинг, наиболее приемлемый для популяризации художественного продукта (виды искусства).

Социальные медиа-платформы, такие как Facebook, Twitter, Instagram и YouTube, являются вершиной современных тенденций, которые мы наблюдаем в современном обществе. Это то, что процветает в творческих индустриях и, в частности, в танцевальной индустрии. Эти платформы могут стать базовыми для обмена творческими идеями, развития связей между профессионалами отрасли и привлечения разных увлекательных танцевальных мероприятий, конкурсов, семинаров и прослушиваний.

Одним из популярных социальных каналов является YouTube. Посредством этого инструмента можно создать общественный канал с различными категориями и аспектами национального хореографического искусства, где будут размещаться публикации, видео, выступления, уроки, обучающие семинары, исторические материалы и др.

Социальная сеть Instagram, может послужить для публикации фотоматериалов и небольших сюжетов, видеороликов с танцами, где доступно будет излагаться материал по освоению основ казахского танца,

изучению танцевального наследия. Специальная рубрика «Круглый стол» со знатоками, ведущими педагогами, учеными о результатах исследований и тенденциях развития национальной хореографии также привлекла бы специалистов и заинтересованных лиц. Таким образом, разработка специализированной веб-платформы и приложения, предназначенные для обучения и обмена информацией о национальной хореографии Казахстана на сегодняшний день необходима.

Специализированные форумы, посвященные казахскому танцу, где будет организована площадка для диалога, обмена опытом, видеоматериалами, рекомендациями по совершенствованию обучения, подбору музыкального материала, сценических костюмов и другими вопросами во многом будут содействовать процветанию и сохранению национальной танцевальной культуры в современном казахстанском обществе.

Таким образом, формирование духовного просвещения подрастающего поколения возможно путем сохранения и популяризации богатого культурного наследия, художественных традиций, философских концепций и эстетико-нравственных идеалов, которые были сформированы казахским народом в течении веков.

Список использованных источников:

1. Социальные медиа // <https://essay-pro.ru/sochinenie/tanecz-i-soczialnye-media/> (дата обращения 30.10.23)
2. Всеволодская-Голушкевич О.В. Баксы ойыны. – Алматы: Рауан, 1996. –144 с.
3. Абиров Д., Исмаилов А. Казахские народные танцы. – Алма-Ата: Онер, 1984. – 98 с.
4. Всеволодская- Голушкевич О.В. Пять казахских танцев». – Алма-Ата: Онер, 1988. – 152 с.

**САХНАЛЫҚ ҚАЗАҚ БИІН ҚОЮДАҒЫ
БАЛЕТМЕЙСТЕРЛЕРДІҢ ҚОЛӨНЕРДІ ҚОЛДАНУЫ**

ИСМАҒҰЛОВА ГАУҒАР САЙЛАУҚЫЗЫ

Қазақ ұлттық хореография академиясының

"Хореография" білім беру

бағдарламасының 1 курс магистранты

Астана қ., Қазақстан

ismagulova_1995@mail.ru

Аннотация

Мақалада, қазақ халқының тұрмыс-тіршілігінен туған қолөнердің сахналық қазақ биінің даму үрдісіндегі қолданысы қарастырылған. Көшпелі өмір салты қазақ халқын қатал жағдайда өз бетінше өмір сүруге және өз қолдарымен қажеттіліктерін жасап үйренуге мәжбүр етті. Соның арқасында қолөнер дүниеге келді. Тұрмыстық еңбек процесі, әдет-ғұрып, салт-дәстүр, ғұрыптық ойындар, ою-өрнектер, зергерлік бұйымдар сахналық қазақ биінің қойылымдарында орын алды. Қазақ хореографиясына қыздардың әшекей-бұйымдарымен қатар, қолөнер және қазақтың музыкалық аспаптары да қолданысқа енген. Қазақ биінің мазмұнына, мәнеріне қарай кәсіби сахна шығармашылығынан бастау алған қолөнер, бүгінгі күнге дейін өз қолданысын нақыштауда.

Түйінді сөздер: Хореография, қолөнер, дәстүр, қазақ би, кәсіби, өнер, тұрмыстық, киіз басу.

Халықтың өмір сүру ортасы, әлеуметтік жағдайы, ұлттық болмысы оның тұрмыс салтын белгілейді. Олай болса қазақ халқының әлеуметтік ортасы табиғатпен тығыз байланыста болған. Қыста қыстауда, жазда жайлауда көшіп-қонып жүрген халықтың өз мәдениеті мен салт-дәстүрі қалыптасты. Соның бірі – қолөнер. Тұрмысқа қажетті ыдыс-аяқ, төсек-орын, ер-тұрман, киіз үй барлығы осы қолөнерден шыққан дүниелерге жатады.

Бүгінгі күнгі сахналық қазақ би қойылымдарында қолөнер бұйымдарыкеңінен қолданысқа еніп отыр. Қазақтыңтұрмыста қолданылатын ұршық иіру, кестелеу, өрмек тоқу, сырмақ тігу, киіз басу би қойылымдарының мазмұнына айналып отыр. Салынатын ою-өрнектерін іске асыру үшін дайындалатын жүн, иірілетін жіп осының барлығы қазақ әйелдерінің қол шеберлігіне тән дүниелер. Ер адамдардың ағаш жону, теріден қолданылатын дүниелер жасауы (қамшы, шыбыртқы, торсық, ер тоқым т.б.), темірден жасалатын (шоқпар, найза, қылыш т.б.), ер адамдар мен әйел адамдарға арналған бұйым жасайтын зергерлердің іс-әрекеттеріне тән қимылдар қазақ тұрмысында көп кездескен.

Би өнерінің осы қырын ашудағалымдардың еңбектері қарастырылды.Зерттелген еңбектерге сүйене отырып, көне заманнан би мен музыканың, қолөнердің, салт-дәстүрдің тығыз байланыста болып, бір-бірін толықтырып отыратын өнер түрлері ретінде танылды. Қазақ халқы би билеп жүріп өлең айтқан, өлең айтып жүріп би билеуге дағдыланған, бұл қазақ халқының өзіндік бір ерекшелігі. Сонымен қатар мерекелік тойларда қазақ қыз-келіншектері мен жігіттері би өнері арқылы сайысқа түсіп, жеңіп шыққандарға дәстүр бойынша сый-сыяпаттары жасалып, жөн жоралғыларымен жөнелтілген.

Елімізде кәсіби би өнерінің сахналануында музыкалық спектакльдер кең өрісін жайды. Қойылған спектакльдерде «Келіншек», «Киіз басу»сынды билер биленіп, опера жанрымен синкреттікте дамыды.

Опера – театр, поэзия, би және муызканы біріктіретін синереттік өнер түрі. Әр опера немесе спектакль би жанрымен қатар жүрген, себебі би тілі сюжетті кеңейтіп, толтырады. Операның әдеби негізі (либретто) музыкалық драматургия және ең алдымен вокалдық музыкалық формаларының тәсілдері арқылы өзінің көркемдік шешімін табады.

Қазақ сахнасында алғашқы 1934 жылы 13 қаңтарда, сахнаға М.Әуезовтің «Айман-Шолпан» шығармасы бойынша жазылған музыкалық спектаклінің премьерасы өтті. Көрермен өзіне таныс ат

ойындарының, аңшылыққа негізделген саяхаттық өнердің көркем шығармашылықпен би тіліне айналдырған үлгілерін көрді. «Қоян-бүркіт» биін М.Арцебашева қойса, «Келіншек» және «Қаражорға» билерін А.Ардобус қойған болатын. Осы билерді сахналауда белгілі биші Ә.Ысмайлов көп тер төкті [1, 98 б.]. Алғашқы кәсіби сахналанған М.Әуезовтің «Айман-Шолпан»қойылымындағы «Келіншек» биіеңбек процесін айқындайды. Яғни тоқыма тоқу, өрмек тоқу, киіз басу, ұршық иіру істері қол-қимылдың нәзіктігін және көтеріңкі көңіл-күйді бейнелейді. Аталмыш биді қойған Қазақстанның халық суретшісі, көрнекті қайраткер, отандық бейнелеу өнерінің дамуына өлшеусіз үлес қосқан Ә. Ысмайылов. Оның бойында өнер атаулының барлық түрі тоғысқан, солар бір-бірімен үндесе келе оны синкреттік өнердің биігіне шығарды. Т.Ізім: «Әубәкір сынды өнерпазды сахнада көрмегеніммен өз шығармашылығымда ол кісі қойған билерді кәсіби сахнада биледім. Ешқандай би мектебінде оқымаған Ә.Ысмайловтың би кезінде қимылдамайтын дене мүшесі болмайтын. Қандай да болмасын музыкалық ырғақты жан-тәнімен сезіне іліп әкететіндігімен есте сақталып қалды. Осы өнерпаздың арқасында көптеген нағыз халықтық би қимылдары келесі ұрпаққа жетті. Әубәкірдің бүгінгі күні қазақ биінің сахналық дәстүрін қалыптастыруда тұңғыш із салған өнерпаз болғаны белгілі», - деген [2, 22 б.].

Келесі кезектегі 1934 жылы Ғ.Мүсіреповтіңшығармасы бойынша қойылған, Е. Брусилковскийдің «Қыз Жібек» операсы көрермен назарына ұсынылды. Алдыңғы қойылымдардағы қазақ биінің жетістігіне сүйене отырып, «Қыз Жібек» операсына ұлттық ойындар, салт-дәстүр және тұрмыстық билердің негізін жүзеге асырып қояды. Мысалы: «шашу» әдет-ғұрып, «киіз басу» еңбек процесі; ерлер биінеспорттық ойындардан «садақ ату», қыздар биіне тағы бір алынған еңбек процесі «өрмек тоқу» сынды билер қойылым қатарына кірді. Балетмейстер А.Александров суретші А.Ненашевпен бірлесе отырып, содан бері дәстүрге айналған қазақ балетінің костюмын жасайды. Ұлттық тұрмыстық киімдер, оның пішіні,

фактурасы, бас киімі мен әшекейі өз қалпын сақтай отырып, бидің ыңғайына қарай жетілдіріледі. Көйлек сыртынан оның реңін аша түсетін жеңсіз қамзол киеді; қамзолдың жиектері ұлттық ою-өрнекпен әшекейленеді [3, 65]. Композитор Е.Брусиловский операға халық композиторлары Құрманғазы, Тәттімбет, Дәулеткерейдің күйлерін таңдап алған. Балетмейстер А. Александровпен бірге тығыз шығармашылық байланыста болған композитор Е.Брусиловский күйлердің фольклорлық негізін сақтай отырып билерге лайықтап өңдейді. Әйелдер биіне ырғақтық пен албырттық, ерлер биіне жауынгерлік ырғақты таңдайды. Би өнерінің қалыптасуында қазақ халқының музыкалық мәдениеті маңызды роль атқарды. Би мен музыка әрқашан біртұтас болды, бұны дәстүрлі қазақ музыкасының құрылымы растайды, себебі кәсіби сахнада би өнерін дамытудың негізін күйлер құрған. Күй қазаққа ғана тән, біздің төл музыкамыз. Дегенмен, өзге түрікмен, татар, өзбек халықтарына да тән өнер түрі. Біреуінде күй мен би араласып келсе, екіншісінде күйі, биі, әні араласып жүреді.

«Халық билерінің тууына халықтың өзіне тән болмысы, оның эмоциялық ерекшеліктері, тұрмыс жағдайы, мәдениеті әсер ететіні сөзсіз. Осы тұрғыдан алғанда О.В.Всеволодская-Голушкевич қойған «Киіз басу» биіне ерекше тоқталу керек. Себебі, сонау 30-жылдары «Қыз Жібек» операсында қойылған осы би ешқашан сахнадан түскен емес. Бұл бидің өміршеңдігінің өзі халық тұрмысы мен салт-дәстүрінен алынғандығында жатса керек» [4, 132 б.]. Бүгінгі күні биленіп жүрген «Киіз басу» биі, сахна төрінен ерекше орын алған. Қазақ халқының би өнері арқылы күнделікті тұрмыс-тіршілікті, әйел бейнесінің сан қырлылығын, олардың қол қимылына өте шебер болып келетінін сипаттаған би. «Киіз басу» процесінде әйел еңбегі қазақ би қимылдарымен бейнеленеді. Киіз басу биінде қол қимылдары мен сан түрлі қалыптарын кездестіреміз: «орама» түрлері, «айналмалы ауыспалы», жүндайындау, оны түту, жүн сабау, киізді білектеу, шынтақтау,

жұдырықтау сияқты қимылдар арқылы қазақ әйелінің еңбекқор, әр іске шебер, сабырлы, төзімді бейнесі суреттеледі.

Әйел бейнесінің биді орындаудағы әр қозғалысын, әсемдігін жеткізуде ұлттық киімнің орны ерекше. Би қимылдарының сипатын, мағынасын айқындайтын ол қазақ костюмдері, биді орындауындағы иілу, бүктелу, шыр айналу, қол қимылдарының әртүрлігімен ерекшеленеді. Етегі молынан төгілген көйлек, қамзолына өрнектелген ою-өрнек, қыпша белге күміспен қапталған белдік, қос бұрымға шашбау, үкілі бас киім, әшекей бұйымы тек қазақ қызына тән.

Көп эпостарда, ертегілерде, лирикалық жырлар мен күйлерде би шығармаларында әйел бейнесінің сан түрлі мәнері сипатталып, би шығармашылығында өз дамуын табады. Әйел бейнесін аққумен, әшекей-бұйым сылдырын бұлақпен салыстыру арқылы балетмейстерлер мен суретшілердің шығармашылық қиялын туындатқан. Бұл билерде қазақ әйелінің әшекей бұйымы ретінде қос бұрымдағы шолпыны («Шолпы» биі), тұрмыста қолданылатын торсық («Шалқыма» биі), қылыш әйел бейнесінің әрдайым шектеусіз бостандықта болып, ер адамдармен қатар өз жерлерін қорғаудағы сипатын бейнелейтін («Қылышпан» биі); домбырасын қолына ұстап айтыс алаңына шыққан әйел бейнесі («Домбыра» биі).

Қазақ хореографиясында қыздардың әшекей бұйымдарын көрсетумен қатар, халықтың музыкалық аспаптарын да қолданысқа енгізген. Сахналық қазақ биіне енгізілген қолөнердің бірі асатаяқ. Қазақ халқының көнеден келе жатқан музыкалық аспабы. Тоқылдақ, сылдырмақ, сақпан секілді ұрмалы, оның ішінде сілкімелі аспаптардың қатарына кіреді. Бұл аспапты ырғап, сілкіп, шайқап ойнайды. Ертеде бақсылар мен абыздар қобыз, дауылпаз, даңғара сияқты музыкалық аспаптарымен қатар, асатаяқты да сілкіп отырып науқастарды емдеу мақсатында қолданған. Асатаяқ аспабын үйеңкі, емен, қайың немесе жеміс-жидек ағаштарының бұтақтарынан жасап, басына темір

металлдардан сылдырмақтар мен қоңыраулар ілген. Жасалу тәсіліне қарай «айшықты», «жылан басты», «жалпақ басты», «ай басты», «қалақша», «сопақша», «қобызбас» болып келеді. Сонымен қатар аспапқа ою-өрнектер ойылып қашалады. Уақыт өте келе асатаяқ ән-күй әуеніне қосылып, би ырғағын сүйемелдеу үшін кеңінен қолдана бастады.

Кәсіби сахна шығармашылығында композитор Н.Тлендиевтің «Ата толғауы» күйінің сүйемелінде шығарылған, ырғақты орындалатын «Асатаяқ» биін балетмейстер З.Райбаев қойды. Лирикалық жанрындағы бұл бидіңатауы көнеден келе жатқан асатаяқ аспабына негізделі аталған. Бұл биді алғаш сахналап, елге танытқан Торғай филармониясының «Шертер» фольклорлық ансамблінің бишілері болды. Сонымен ғасырдан ғасырға ұласа қазақ халқының би мәдениеті қалыптасып, қырлана, күрделене түскен және ұрпақтан ұрпаққа лексикасы, композициялық суреттері, сюжеттері беріліп отырған. Қазіргі таңда атадан мұраға қалған «Асатаяқ» биі сахна төрінен еш кеткен емес. Қазақ биінің құндылығын сақтай отыра бір топ кимешек киген қыздар, қолдарындағы асатаяғын сыңғырлата лирикалық биді орындауымен әрқашан ерекшеленеді. Заман ағымына сай сахналық қазақ биінің техникасы күннен күнге күрделеніп, өсуде. Соған қарамастан «Асатаяқ» биі кейінгі ұрпаққа мұра ретінде беріліп, еш өңдеусіз сахна төрінде биленіп жүргені сахналық қазақ би шығармашылығын зерттеушілер мен оқытушылардың еңбегі.

Жылдан жылға бидің шеберлігі артып, қолөнер де күрделеніп, жаңа заманауи бағытқа бет алуда. Бүгінгі таңда балетмейстерлердің қойылымдары мәтінге толы, әрі бай. Би техникасының күрделенуіне қарамастан, әр балетмейстер ұлттық бидің құндылығын сақтап келуде. Сонымен қатар қазақ биіндегі ұлттық ойындардың, тұрмыстық қимылдардың және қолөнердің қолданылуын, сахналануын нақыштауда.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Ізім Т.О. Өркені өскен би өнері» (отан және шетел хореографиясы тарихы) : оқу құралы. – Астана: Фолиант, 2009. – 136 б

2. Ізім Т.О. Мемлекеттік «Алтынай» би ансамблі. – Алматы: Өнер, 2010. – 112 б.

азақстан хореографиясының тарихы: Т.Қышқашбаева, Ә.Шаңқыбаева, Г. Жұмасейітова, Л. Мамбетова, Ф. Мусина. – Алматы: ИздатМаркет, 2005. – 272 б.

зім Т.О. Уақыт және би өнері. Монография. – Алматы: «МИР» Баспа Үйі, 2016. – 208 б.

стория казахского искусства. В 3-х томах. Алматы, «Арда», 2008. – Т.2. Средневековый период. – 456 с.

6. Жиенқұлова Ш. «Сымбат»: Қазақ биінің туу тарихынан. – Алматы: Өнер, 1987. – 248 б.

МРНТИ 18.49.07
УДК 7.07-05

МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНТЕКСТ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФЕНОМЕНА «ЛАЗГИ» В УЗБЕКСКОЙ КУЛЬТУРЕ

ИСМАИЛОВА ЗУЛАЙХО ЭГАМБЕРДИЕВНА

Магистрантка 1 курса образовательной
программы «Хореография» Казахская
национальная академия хореографии
г. Астана, Казахстан
z349133@gmail.com

Аннотация

В статье рассматривается исторический процесс развития хорезмского танца и возникновение видов «Лазги», что оказало влияние на формирование узбекского сценического танца. Автор обосновывает музыкально-художественный контекст танцевального феномена «Лазги» и его место в узбекской культуре.

Ключевые слова: Танец «Лазги», истоки хорезмского танца, развитие, танцевальное наследие, хореографическая лексика узбекского танца.

Хорезмский танец «Лазги» является неотъемлемой частью танцевальной культуры Узбекистана. Это вечно молодое искусство, которое живёт в душе каждого жителя Хорезма. Преемственность «Лазги» существует в каждой семье, бытует мнение, что дети в Узбекистане учатся танцевать раньше, чем ходить. «Лазги» – это традиционный танец, который передается из поколения в поколение, для хорезмийцев «Лазги» – это образ жизни. Солнечный, жизнеутверждающий «Лазги» завоёвывает сердца зрителей не только у себя на родине, но и далеко за её пределами.

12 декабря 2019 года в столице Колумбии Боготе на Межправительственной Ассамблее ЮНЕСКО была принята Резолюция о включении хорезмского танца «Лазги» в Репрезентативный список нематериального наследия человечества ЮНЕСКО как феномен культурного наследия Узбекистана.

Известно, что история «Лазги» уходит своими корнями в глубину веков, о хорезмских танцах имеются упоминания в собрании священных текстов зороастризма «Авесте» – одном из наиболее древних памятников.

Известный узбекский ученый-философ, историк Иса Джаббаров в своих трудах писал: «Во время проведенных в Хорезме археологических раскопок стало известно, что во многих дворцах есть рисунки с изображением как музыкальных инструментов, так и танцев: круги танцоров и танцовщиц, танцоры, одевшие маски животных, люди, играющие на инструменте – дойре. Все это – свидетельства того, что танцевальное искусство в Хорезме появилось еще в древние времена» [1, с. 243].

В науке имеются и другие подтверждения глубокого историзма узбекской культуры. Например, «При раскопках Топрак-кала (III век) найдена маска комического актера. Эта маска входила в настенное оформление зала, от которого сохранились нижние участки барельефных изображений танцующих пар — мужчин в сапожках и женщин в длинных развевающихся одеждах. Аналогичная маска существует у хорезмских масхарабозов» [2, с. 124].

О том, что Хорезм является регионом древней науки, культуры, духовности и традиций имеются сведения в трудах известных древних философов: Аль Хорезми (783 – 850 гг.), Абу Рейхана Бируни (973 – 1048 гг.), Ибн Сина – Авиценна (980 – 1037 гг.).

Искусство всегда являлось отражением исторических процессов общества. Большое влияние на формирование этнокультуры Узбекистана оказал Великий шёлковый путь, который, соединяя Восток и Запад, проходил через Центральную Азию, открывая возможность знакомиться с национальными традициями и обрядами народов разных стран. Таким образом, взаимовлияние культур отразилось на развитии скульптуры, живописи, архитектуры, вокального, танцевального искусства и других ремёсел.

«В конце XIX – начале XX веков узбекское танцевальное искусство было представлено танцами больших форм, общее название которых «катта-ойин»,

так как основным танцем этого жанра является именно этот танец; танцами малых форм, общее название которых «хона-базм» – «комнатное развлечение»; группой театрализованных танцев, группой цирковых танцев и плясками-импровизациями, исполнителями которых в основном были непрофессионалы» [3, с.190].

Необходимо отметить, что раннее исполнительское искусство носило, в основном, синкретический характер, таким образом артисты пели, танцевали, шутили, разыгрывали сценки одновременно. В лексике женского хорезмского танца часто встречается движения-подражание природе, растительному миру; в мужских танцах преобладает подражание животному миру. Главное, что объединяет мужской и женский узбекский танец – это яркий темперамент, наполненность солнечной энергией.

В начале XX века танцевальное искусство Узбекистана получило развитие и стало приобретать профессиональную сценическую форму. Так хорезмский танец активно изучается и популяризируются выдающимися мастерами сцены, среди которых Народные артисты Узбекистана: Тамара Ханум, Мукаррам Тургунбаева, Рахим Аллабергенев, Анаш Чулак Сабирова, Равия Атаджанова, Гульчехра Исмаилова и др.

В 1968 году Народная артистка Узбекистана Гавхар Рахимова привезла в Ташкент группу артистов из Хорезма и организовала ансамбль песни и танца «Лазги», который под её руководством на протяжении долгих лет радовал зрителей своим искусством. В ансамбле проявили свой талант балетмейстеры и яркие исполнители: Бекажан Хаитова, Турсунбай Гиясов, Заслуженные артисты Узбекистана – Зухра Гиясова, Фируза Мирхамидова, Феруза Салихова, Замира Гапарова, Ильгиза Зарипова и другие.

Значительный вклад в развитие музыкального искусства внёс певец, композитор, музыкант и поэт, Народный артист Узбекистана, Туркменистана и Каракалпакстана Камилжон Атаниязов. В 1966 году на Курултае – празднике сбора хлопка, который проходил на сцене Государственного академического большого театра оперы и балета им. Алишера Навои, он впервые

исполнил «Лазги», вложив в традиционную музыкальную тему стихи Комиля Хорезми. Необычное выступление вызвало бурю восторженных аплодисментов, номер был исполнен повторно на «бис». Таким образом, музыка «Лазги», которая ранее исполнялась без поэтического текста, обрела новую форму и огромную популярность в узбекском обществе. Творчество К. Атаниязова, его стиль исполнения «Лазги» оказали огромное влияние на развитие этого жанра в дальнейшем.

Откликаясь на исторические метаморфозы, события, происходившие в жизни узбекского народа, танец получил интенсивное развитие. Таким образом постепенно и поэтапно сформировались различные виды «Лазги», а именно: тотемизм (Масхарабоз – лазги), анимизм (Кайрок – лазги), зороастризм «Олов – лазги», взятые из народных легенд «Дутар – лазги» и «Сурнай – лазги», «Оглон бола лазги», «Сарой – лазги», «Гармонь – лазги», «Чангак – лазги» «Хива – лазги» и другие. Необходимо отметить, что несмотря на определённое сходство пластического выражения, каждый вид «Лазги» имеет свои отличительные характерные черты.

Существенный вклад в развитие хорезмского танца внесла Народная артистка Узбекистана Гавхар Матъякубова. Пройдя творческий путь от танцовщицы до балетмейстера, Гавхар Матъякубова вложила свой талант, знания и опыт в научно-исследовательскую деятельность, издала несколько книг о «Лазги».

В вопросе систематизации движений хорезмского стиля, разработки терминологии его элементов и описании видов «Лазги» в целом, особо следует отметить работу профессора Гавхар Матъякубовой «Лазги ракси: тарихи ва тадкики» Эта работа оказала существенную роль в изучении и освоении танцевальной лексики, а также во многом обогатило Школу хорезмского танца.

Гавхар Матъякубова создала много оригинальных постановок, которые своим задором и красотой покорили сердца зрителей. В её работах – танцы, основанные на историческом материале и современные зажигательные композиции, в которые хореограф умело вносит современные движения,

наполненные темпераментом и эмоциональностью. Гавхар Матъякубова подготовила и воспитала ярких танцовщиц, таких как: Дильноза Артыкова, Дильноза Мавлянова, Айимджан Сабурова, Аксона Давлетова и многих других.

Танец XXI века продолжает эволюционировать, отражая современную действительность. Возрождение национальных праздников, таких как день весеннего равноденствия «Навруз», торжества в честь государственного праздника «Мустакиллик» (день Независимости Узбекистана) во многом поспособствовало развитию массовых танцев, созданию тематических композиций, творческому поиску балетмейстеров и оригинальных режиссёрских решений. Это повлекло за собой естественную и неизбежную трансформацию в развитии современного танцевального искусства Узбекистана, обозначив новые витки дальнейшего развития.

Масштабное проведение праздников и народных гуляний, возвращает танец на городскую площадь. Это ведёт к изменению танцевального хода и усилению динамики исполнения, в целом. Таким образом, для того, чтобы охватить большое пространство и выполнить определенный рисунок, задуманный балетмейстером, танцовщики должны увеличить скорость передвижения, танцевальный шаг становится более широким. Как условное следствие – изменение характера хода повлекло за собой изменение танцевальной пластики, а также укрупнение всех движений.

В результате зритель, наблюдая за представлением с высоты трибун, видит целый калейдоскоп динамичной смены рисунков, красивых костюмов, стремительных вращений и др. Красочное действие впечатляет обобщённостью картины. С другой стороны, в таком быстром темпе мелькающая смена артистов лишает зрителя возможности рассмотреть выражение лиц исполнителей, их эмоции, передающие идею танца в целом.

Творческие встречи, международные фестивали, научно-практические конференции призваны служить стимулом для развития, обмена опытом, обогащения и

совершенствования хореографического искусства. Современные технологии сокращают расстояния и облегчают доступ к любой информации, в том числе и к многонациональной танцевальной культуре. Однако в мире инноваций важно помнить, где находится граница взаимовлияния танцевальных культур и исторических традиций, а также понимать, где происходит прямое заимствование. А именно, небрежное отношение к своим истокам могут в конечном итоге разрушить аутентичность истинно народного танца. В последние годы в Узбекистане проводится системная работа по поддержке и развитию древнего и богатого культурного наследия, национального самосознания, неповторимых ценностей и обычаев, культуры и искусства [4].

Мир хореографии прекрасен в своём разнообразии. Рядом с современными формами процветает и дарит радость людям народный танец – как чистый родник, источник радости и вдохновения, осмысления жизни и любви. Его главная ценность заключается в уважении к своим корням и памяти предков. Новое время, безусловно, требует поиска новых форм, новых решений, искусство должно развиваться и двигаться вперёд. Вместе с тем, для того, чтобы сохранить интерес и любовь к народному танцу, увлечь зрителя оригинальной хореографией, современный балетмейстер должен обладать не только богатой фантазией, но и обширными знаниями истории своей культуры.

Список использованных источников:

1. Джаббаров И. Древний Хорезм – страна высокой культуры и уникальной духовности. Этно-исторические очерки. – М.: ИЭА РАН, 2014. – 304 с.
2. Толстов С.П. Древний Хорезм: Опыт историко-археологического исследования. – М., 1948. – 352 с.
3. Авдеева Л.А. Танцевальное искусство Узбекистана. – Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1961. – 260 с.
4. Государственное издательство художественной литературы Узбекской ССР. – Ташкент, 1961. – 15 с.

МРНТИ 18.49.07
УДК 7.07-05

ПРИЕМЫ И ВИДЫ МЕЛКОЙ ТЕХНИКИ В БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЯХ

НАКЫСПЕКОВ СЕРИК ЖАКАНОВИЧ

Магистрант 2 курса

Казахская национальная академия хореографии

г. Астана, Казахстан

nakyspekov92@mail.ru

Аннотация

В статье автор рассматривает различные приемы и виды мелкой техники, используемые в балетных спектаклях. Автор определяет роль мелкой техники в исполнительском искусстве как важную составляющую мастерства танцовщиков, рассматривает ее специфику и технические элементы. Также описывает, как мелкая техника помогает балетмейстерам создавать изящные постановки.

Ключевые слова: балет, мелкая техника, классический балет, Август Бурнонвиль, *allegro*.

Балетная техника — это совокупность основополагающих принципов движения тела, используемая в балете [1, с.76]. Более того, мелкая техника – это важнейший аспект исполнительского мастерства в балете, где большое внимание уделяется методам-приёмам выполнения всех движений. Таким образом, техника исполнения, в целом, в классических балетах является основой для многих других танцевальных стилей, включая джазовый танец и современную хореографию с её разнообразными формами.

В педагогике балета Казахстана за последние 8 лет известны научные работы молодых исследователей, посвящённые различным аспектам классического танца, среди которых Д.М. Куанышбекова («Педагогическое наследие Кушербаевой С.И. и ее вклад в развитие хореографического искусства Казахстана», 2015г.) [2], Т.Т. Гатауов («Педагогические основы подготовки будущих артистов и практика мужского классического танца в балетных театрах

Казахстана», 2018г.) [3], А.К. Заклинская («Методические основы подготовки педагогов по классическому танцу в современных условиях высшего профессионального образования», 2019г.) [4], А.М. Торебай («Технология вращений: традиционные формы обучения и новации в контексте современного балетного репертуара», 2021г.) [5], А.М. Луковкин («Актерское мастерство в балете: концепция обучения и совершенствование исполнительского искусства», 2022г.) [6], К.Г. Ахмедьяров («Художественно-содержательные и технические формы *adagio* в обучении, театральных классах и балетных спектаклях», 2022г.) [7], Д.К. Жуматаев («Творческий портрет и педагогический опыт А. Буркитбаева на пути совершенствования казахстанской балетной школы», 2022г.) [8], Т.А. Тен («*Allegro*: вариативный контекст методов и приемов обучения в современной балетной школе», 2023г.) [9] и др., авторами которых являются действующие артисты балета и исследователи, имеющие исполнительский опыт в балетном театре. Безусловно, данные работы были взяты во внимание, т.к. работы молодых исследователей интересны и ценны в рамках нашей темы с позиции углубленного рассмотрения важных методических вопросов и отдельных разделов классического танца, а также методических разработок и рекомендаций. Рассмотренные научные работы были выполнены в стенах Казахской национальной академии хореографии, что подтверждает профессиональный и интерес авторов-исследователей к педагогике балета как молодой казахстанской науке.

В классическом танце раздел «*Allegro*» (прыжки), как правило, является высшей степенью исполнительского мастерства танцовщика, т.к. здесь главными критериями являются четкость и слаженная координация всех частей тела: рук, ног, корпуса и головы. Безусловно, техника в *allegro* – наиболее сложная в балетном искусстве, но именно этот раздел классического танца придаёт ему изящность, воздушность, легкость, невесомость, силу, динамику как отдельной вариации, так и спектаклю, в целом.

Выдающийся педагог и реформатор классического танца А.Я. Ваганова в своей книге «Основы классического танца» писала: «Прыжки классического танца крайне разнообразны по видам. При методическом анализе отчетливо выделяются две основные группы. В первой группе – воздушные прыжки: для такого прыжка танцующий должен «сообщить» движению большую силу, должен «замереть» в воздухе. Во второй группе – движения, которые исполняются, не отрываясь от земли, без прыжка: при этом они не устремлены вверх, а, как ползучие растения, стелются по земле» [10, с. 72]. Таким образом партерными движениями-прыжками является группа прыжков: *pas glissade*, *pas de basque* и *jeté en tournant* в исполнении первой своей части, т.е. выполнение данных прыжков начинается со скольжения или «проглаживания» стопы по полу.

В раздел «Allegro» классического танца входит еще один из значимых видов прыжков — «заноски» (от французского названия «*petit batterie*», что в переводе означает «маленькая дробь» (барабаны)). При исполнении прыжков с заносками акцентируется и демонстрируется виртуозная техника ног, что само по себе определяет и характеризует высокий профессионализм исполнителя.

В классическом танце раздел «заноски» подразделяется на три вида:

а) *entrechats*: *royal*, *entrechat-quatре*, *entrechat-six*, *entrechat-huit* исполняются с двух ног на две ноги; *entrechat-trois*, *entrechat-cinq*, *entrechat-sept* с двух ног на одну ногу;

б) *pas battu* (является усложнением прыжковых движений посредством заносок);

в) *brise*: *brise dessus-dessous* исполняется в первой части (*brise dessus*) с двух ног на одну, затем с одной ноги на другую [11, с. 195].

Итак, мелкая техника в балете – одна из самых важных составляющих, который позволяет выполнять сложнейшие и в то же время красивые движения на сцене. Эта техника включает в себя множество приёмов и видов, которые используются в современных балетных спектаклях. Исследователь Д. Синьюань

отмечает: «Мелкая техника в балете – это комплекс различных движений, которые выполняются с максимальной точностью и легкостью» [12, с.4]; она направлена на создание и воспроизведение красивых и эффектных сценических образов и придает определенный стиль балетным произведениям и спектаклям.

Необходимо отметить, что мелкая техника характерна не только для спектаклей классического наследия, сегодня в современных балетных спектаклях мелкая техника также имеет место и играет большую роль, посредством которой художники-балетмейстеры и исполнители передают различные эмоции и чувства, подчеркивают характер и внутреннее состояние персонажей. Мелкая техника требует от танцоров высокой физической подготовки и технических навыков.

Исполнительский опыт и театральная практика позволяют нам заключить, что владение мелкой техникой позволяет танцорам выполнять самые сложные хореографические комбинации с точностью и лёгкостью, не только на сцене после продолжительного репетиционного периода и подготовки, но и во время ежедневных театральных классов, где задания педагога являются порой весьма незаурядными и во многом опережают технический уровень предстоящих спектаклей. Ко всему сказанному необходимо дополнить, что мелкая техника требует от исполнителя высокой концентрации и координации. Как результат – зритель наслаждается красивыми, изящными, виртуозными хореографическими произведениями, которые не оставят их равнодушными к исполнительскому и актерскому мастерству артистов.

Одними из выдающихся хореографов, уделявших в своем творчестве пристальное внимание мелкой технике, являются Август Бурновиль и Пьер Лакотт.

Август Бурновиль (1805-1879гг.) – датский артист балета, балетмейстер и педагог, создатель собственной системы хореографического обучения, основатель уникального датского балетного стиля, получившего название «Школы Бурноввиля».

Пьер Лакотт (1932-2023гг.) – французский артист балета, педагог и балетмейстер, реставратор старинной хореографии, в том числе и балетов А. Бурнонвиля. Автор книги о балете «Традиция» (в соавторстве с Ж. Пастори), сотрудничал с мировыми театрами, в 2000 году для труппы Большого театра осуществил постановку балета «Дочь фараона», в 2006 году для труппы Мариинского театра осуществил постановку балета «Ундина», в 2011 году перенес постановку балета «Сильфида», в 2013 году осуществил перенос постановки балета «Марко Спада» на сцену Большого театра и др. [13].

Анализ источников по творчеству А. Бурнонвиля позволяет заключить, что балетные критики и балетоведы особенно выделяют его стилевые особенности и авторский почерк в применении мелкой техники в педагогической и балетмейстерской деятельности талантливого балетмейстера, которые сводятся к использованию быстрых и точечных, т.е. четких (точных) движений. Его стиль в области мелкой техники, применяемой в балете, характеризуется изяществом, точностью и легкостью движений. Таким образом, одним из характерных принципов стилистики А. Бурнонвиля является акцент на детали и четкость исполнения, а также, чтобы создать максимально гармоничный образ на сцене, он уделял большое внимание точности поз и движений. В истории мировой балетной педагогики А. Бурнонвиль известен своими инновационными подходами к техническому оснащению вариаций, включая использование нестандартных (нетрадиционных для того времени) поз и движений. Тем самым балетмейстер экспериментировал с пространством на сцене, в целях создания максимально эффектных образов он использовал многоуровневые композиции.

Еще одним характерным стилем А. Бурнонвиля является его восприятие музыки и музыкально-танцевального ритма. Он всегда стремился создать максимально точное соответствие между движениями исполнителя и музыкальным сопровождением. Это проявляется в его балетах посредством использования

быстрых и сложных комбинаций, точно соответствующих ритму музыкального произведения.

Наконец, стилистика А. Бурнонвиля характеризуется безусловным изяществом и легкостью движений. В своем творчестве балетмейстер стремился создать максимально грациозные образы посредством плавных и элегантных движений. Это проявляется в его балетах, где присутствует множество подъёмов, прыжков и вращений, придающих эффект легкости и академической грации. Особый шарм в Бурнонвилевском стиле заключается и в том, что сложные движения танцовщик должен исполнять с воздушной легкостью. Например, работа ног исполнителя сосредоточена на сложной технике «заносок» тогда, когда руки сохраняют определенную позицию, таким образом создавалось впечатление, что ноги и руки «работают отдельно друг от друга».

В целом, стилистика А. Бурнонвиля в области мелкой техники характеризуется точностью, детальностью, инновационностью, точечным акцентом в музыкальном ритме, всевозможными экспериментами с пространством на сцене и грациозным изяществом движений.

В огромном арсенале движений классического танца среди приёмов мелкой техники можно выделить такие, как маленькие прыжки: *pas assamble*, *pas jette*, *pas battue*, *pas cabriole*, *entrechat quatre*, *entrechat-six*, *royale*, *pas brise voile* и др. Все они требуют от исполнителя скоростной динамики, точности, а также хорошо развитой координации всего тела. Прыжки в быстром темпе – ёмкие, динамичные и легкие прыжки, которые выполняются на месте или с продвижением в различных направлениях сценического пространства. Они могут быть выполнены в различных позах. Прыжки под быстрый темп требуют от исполнителя высокой скорости и точности исполнения, где он должен постоянно контролировать свое тело и иметь отличную координацию.

Среди спектаклей классического наследия, насыщенных мелкой техникой, можно выделить такие балеты, как «Сильфида» Г. Левенскольда, «Жизель» А. Адана, «Ундина» Ц. Пуни.

Основные технические приемы широко используются и известны в мире балета. Однако, каждая Школа (русская, французская, европейская, итальянская и др.) имеет свои характерные стили, которые, как правило, отличительны друг от друга. Вместе с этим, все эти нюансы-отличия сосредоточены на физическом исполнении и направлены на эстетическое восприятие, создание уникальных форм и высокого уровня исполнительского мастерства артистов балета в рамках каждого стиля. Например, русский балет демонстрирует высокие прыжки, динамичные повороты и трюковые элементы, тогда как европейский балет имеет тенденцию оставаться более «приземлённым», но с ярко выраженным стилевым акцентом на быструю и сложную технику ног. Таким образом в европейских балетных театрах мелкая техника является одним из главных элементов в балетных спектаклях. Танцоры используют множество таких приёмов, как быстрые техничные прыжки, различные повороты, трюковые элементы исполняют более юрко и в низком прыжке и т.д. Все это позволяет им создавать красивые и эффектные движения на сцене.

Таким образом, мелкая техника является неотъемлемой частью профессионального мастерства артиста балета. Приёмы мелкой техники используются в различных жанрах балета, от классического до современного, содействуют в создании различных сценических характеристик героев, передают эмоции – от легкости и изящества до напряженности и драматизма.

Одним из важных аспектов мелкой техники является ее сочетание с такими элементами хореографии, как подьёмы, прыжки и акробатические элементы. В современной балетной педагогике для развития мелкой техники часто применяются специальные упражнения у станка, содействующие совершенствованию исполнительского мастерства (скорость и точность исполнения движений, координация движений, сила и выносливость мышц). Техника является важным компонентом исполнительского искусства, поскольку многие

хореографические произведения требуют динамичного и точного исполнения сложных комбинаций. Исполнительский опыт показывает, что регулярные занятия у станка под быстрый темп также содействуют достижению и совершенствованию высокого профессионального мастерства артистов балета.

Таким образом, владение мелкой техникой сегодня занимает одну из основных позиций в профессиональной характеристике артиста балета. Это говорит о высоких достижениях как мирового балетного театра, так и балетного театра современного Казахстана. Высокое профессиональное мастерство в балете в контексте исполнительской техники, где мелкая техника занимает определенную позицию, заключается, на наш взгляд, в подготовке будущих артистов балета и техническом совершенствовании артистов балета на высоком мастерском уровне с учётом общих достижений мирового балетного театра, где при правильной подготовке и тренировке исполнительское мастерство примет позицию подлинного Произведения Искусства.

Список использованных источников:

1. Касенкова Ю.А. Уникальность техники балетного артиста Ольги Спесивцевой // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – №5 – 76 с.

2. Куанышбекова Д.М. Педагогическое наследие Кушербаевой С.И. и ее вклад в развитие хореографического искусства Казахстана // Автореф. магистр. дисс. – Астана: КазНУИ, 2015г. – 16 с.

3. Гатауов Т.Т. Педагогические основы подготовки будущих артистов и практика мужского классического танца в балетных театрах Казахстана // Автореф. магистр. дисс. – Астана, Казахская национальная академия хореографии, 2018 г. – 28 с.

4. Заклинская А.К. Методические основы подготовки педагогов по классическому танцу в современных условиях высшего профессионального образования // Нур-Султан, Казахская национальная академия хореографии, 2019г. – 29 с.

5. Терейбай А.М. Технология вращений: традиционные формы обучения и новации в контексте современного балетного репертуара // Автореф. магистр. дисс. – Нур-Султан, Казахская национальная академия хореографии, 2021г. – 23 с.

6. Луковкин А.М. Актерское мастерство в балете: концепция обучения и совершенствование исполнительского искусства. – Нур-Султан, Казахская национальная академия хореографии, 2022. – 25 с.

7. Ахмедьяров К.Г. Художественно-содержательные и технические формы *adagio* в обучении, театральных классах и балетных спектаклях // Нур-Султан, Казахская национальная академия хореографии, 2022. – 25 с.

8. Жуматаев Д.К. Творческий портрет и педагогический опыт А. Буркитбаева на пути совершенствования казахстанской балетной школы// Нур-Султан, Казахская национальная академия хореографии, 2022. – 23 с.

9. Тен Т.А. *Allegro: вариативный контекст методов и приемов обучения в современной балетной школе» 2023.* // Астана, Казахская национальная академия хореографии, 2022. – 25 с.

10. Ваганова А.Я. Основы классического танца. Издание 6. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература» – СПб.: Лань», 2000. – 192 с.

11. Костровицкая В.С., Писарев А.А. Школа классического танца. – Москва: Искусство, 1976. – 261с.

12. Д. Синьюань. Репертуар русского балетного театра в контексте исторического развития // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Серия: Исторические науки. Культурология. Политические науки – 2022 (№4).

13. Лакотт, Пьер
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D1%82%D1%82,%D0%9F%D1%8C%D0%B5%D1%80> (дата обращения 27 сентября 2023г.)

МРНТИ 18.49.07
УДК 7.07-05

ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИНДОНЕЗИЙСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

САПУТРА АГУНГ

Магистрант 1 курса образовательной программы
«Хореография» Казахская национальная
академия хореографии
г. Астана, Казахстан
agungtemasek@gmail.com

Аннотация

Автор с исследовательской позиции обосновывает исторический процесс формирования и развития индонезийской культуры, имеющей древние корни. В статье проведен анализ традиционной танцевальной культуры народов Индонезии с контексте социально-политических условий и общей мировой цивилизации.

Ключевые слова: *традиционная танцевальная культура Индонезии, ранние формы танца, культурное наследие.*

Культура играет центральную и основополагающую роль и выполняет функцию ключевого пласта в жизни этноса и государства. Любая нация и этнос будут узнаваемы, если в обществе и жизнедеятельности будут сохранены их культурные ценности. Индонезия как страна-архипелаг представляет собой национальное государство, обладающее богатым разнообразием этнических культур, что представляет собой особую привлекательность в мировом сообществе.

Индонезия является страной с древней культурой, в которую входит множество культур и видов искусства, передававшихся из поколения в поколение. Однако, для современного поколения они остаются доступными не для всех, что сегодня является одной из проблем сохранения танцевальных традиций.

Искусство – это результат идеи или мыслительного процесса людей, связанный с выражениями и формами, имеющими эстетическую ценность,

которыми могут наслаждаться другие люди. Танец – это одна из ветвей искусства, которой мы можем наслаждаться сегодня. Искусство танца существует с тех пор, как появились люди на Земле и имеет свою древнюю историю. Это можно проследить на примере различных движений как основы танца, поскольку движение – отражение жизнедеятельности общества, присуще каждому человеку, рожденному и живущему на земле.

Будучи большой страной, Индонезия имеет богатое культурное наследие с особенностями каждого региона. Культурное наследие исходит из духовных ценностей и народной мудрости, которое выражается в различных видах искусства, в том числе танце. Чтобы понять ценность традиционной культуры в искусстве танца, необходимо историческое обоснование его становления и развития, которое, в свою очередь содержит философию, имеет символическое значение и функции [1].

Сегодня знание истории танца важно для студентов, специализирующихся на народных танцах. Сущность исторического развития танца, особенно танцевальной культуры в Индонезии, необходимо рассматривать на основе научно-теоретического изучения. Танцевальный процесс в Индонезии сохраняется и развивается на протяжении многих столетий. Чтобы понять, как традиционный танец сохранился до наших дней, необходимо изучить его происхождение и различные контексты, лежащие в его основе [2].

В статье использованы следующие методы:

- эмпирический метод (сбор материала, обобщение источниковедческого анализа по исследуемой проблеме);
- анализ истоков и развития индонезийской танцевальной культуры;
- теоретический метод (анализ научных публикаций о зарождении и развитии индонезийской танцевальной культуры).

В ходе исследования были использованы следующие работы:

1. Вайан Дана Я., С.С.Т., Хум М., Ю. Суроджо Ю., Сакри Манганти Г., Массачусетс С.С. Танцевальное путешествие в Индонезию время от времени [1].

2. Двишира Кахья Анаста Н., Кусусмавардани Виджаянти Д. Руководство для учителя танцев [2].

В исследовании проведен историко-теоретический анализ процесса зарождения и развития танцевальной культуры в Индонезии.

По мнению Соедарсоно [1], танец – это выражение человеческого духа, выраженное в красивых и ритмичных движениях тела в соответствии с ритмом музыки. Основываясь на результатах исследований [2] – эксперта по исполнительскому искусству (театру) Юго-Восточной Азии, приехавшего из Европы в Индонезию, можно определить, что «танцевальная культура народов Юго-Восточной Азии, включая Индонезию, делится на четыре периода» [1], а именно:

1. Доисторический период (2500 до н. э. – 100 г. н.э.). Существование танца в этой доистории трудно доказать из-за отсутствия записывающих инструментов или фотографий в эту эпоху. Однако имеется определенное культурное наследие доисторического периода, которое может дополнить предположение, что в этот период существовали ранние танцевальные формы. Считается, что танцевальные движения в эту эпоху, как правило, были очень простыми, в виде передвижения ног, как выражение эмоций. Затем был зафиксирован музыкальный инструмент некара (или кик), выполненный из меди, имеющий отношение к танцу и к концу доисторического периода. Благодаря изобретению этого музыкального инструмента, танцы считаются существовавшими в древний период и бытующими в обществе того времени. Музыкальный инструмент некара, изображал танцовщицу с головой, украшенной шерстью птиц и листьями дерева.

Согласно различным свидетельствам о древней танцевальной культуре, существовали ритуалы волшебного-мистического и священного характера, например, для исцеления больных, молитвы за дождь и т.д. В Индонезии до сих пор можно наблюдать танец, выполняющий функции ритуала магического характера. Например, танец «Сабета» в ритуале Уджунга

(ритуал выражения просьб о дождях), исполняемый ударными движениями ног с помощью ротанных лучей – этот ритуальный танец исполняется в течение длительного «влажного» сезона во время засухи. Кроме того, на северном побережье Западной Явы и Центральной Явы имеется также танец, символизирующий просьбу людей о дожде «Синтрена».

2. Древняя история (период 100 г. н. э. – 1000 г. н. э.) обозначен появлением индийского культурного влияния в Индонезии. Известно, что общество в эту эпоху носило феодальный характер, в это время существовало множество королевств. Первым королевством, вошедшим в Индонезию, было королевство в индуистском стиле. Храм, или религиозный памятник является свидетельством влияния индуистско-буддийской религии на Индонезию. Храм Прамбанан является одним из доказательств влияния в индуистской религии в Индонезии, а также храм Боробудур был одним из тех храмов, который характеризует присутствие буддийского влияния в древнем государстве. В индуистско-буддийской религии танец часто использовался в качестве средства поклонения богам. Таким образом, можно сделать вывод о том, что танец в эту эпоху тесно связан с религиозным образом жизнедеятельности общества.

Во время правления Древнего Матарам индонезийский аграризм стремился к развитию форм искусства. Необходимо отметить, что в современной Индонезии различные виды искусства развиваются очень интенсивно, в том числе и искусство танца. Все танцевальные традиции получили свое развитие от древней культуры, где танцевальные выступления, сопровождались такими музыкальными инструментами, как свисты, рулоны и бары. Интересным историческим фактом является то, что в роли музыкантов часто выступали дворяне. В период правления Кедири танец получил развитие с рождением искусства исполнения Узанг Вонга, драмы танца в масках, источником этих знаний являются рассказы «Рамаяна» и «Махабарата» – крупнейшие литературные произведения в мире, объединяют

эпические повествования, новеллы, басни, притчи, легенды, рассуждения, мифы, гимны, состоят из более чем 15 томов и книг, содержат более 75000 двустиший [3].

3. Медийский периода (1300 – 1750 гг.) определился с приходом исламского влияния. Эта эпоха по-прежнему оставалась частью феодального общества, поскольку система правления до сих пор возглавлялась королем. В данный период танцевальная культура продолжала развиваться, это происходило довольно быстро из-за рождения различных стилей танца. Точно так же, как танцы бедаи и танец сновидений, танцы стали развлечением короля и одновременно служили в качестве дворцовых церемоний, которые процветали в эту эпоху.

Тем временем, в обычной общине начали появляться народные танцы, такие как реог, снос и другие. Помимо Явской области, исламское влияние в танцевальных произведениях очень сильно ощущается в искусстве Ачеха саманском танце. «Саман» (или танец тысячи рук) – один из самых популярных танцев в Индонезии. «Он происходит из этнической группы гайо из Gayo Lues, провинции Ачех и обычно исполняется для празднования важных событий. Танец отличается быстрым ритмом и общей гармонией между танцорами. Эти два элемента являются ключевыми фигурами «Самана» и являются одной из причин того, что Саман широко известен и практикуется в Индонезии, помимо того, что его относительно легко выучить» [4]. В присяжных танцах в начале присутствовал меч и исполнялся он только во время чествования памяти Маулида – пророка Мухаммеда. Он исполнялся мужским составом и возглавлялся шейхом. Теперь присяжный танец часто исполняется на различных мероприятиях, таких, как прием гостей государства, в рамках культурно-массовых миссий. В современное время танец исполняют не только мужчины, но и женщины, сопровождаемые шейхом.

4. Период современности (1750 – конец Второй мировой войны), в котором политическое и экономическое влияние западной культуры

распространилось на различные регионы Юго-Восточной Азии и Индонезии в том числе.

1) Колониальный период определен в истории вступлением голландского народа в Индонезию. Голландцы, которые изначально пришли с торгово-экономическими целями по продаже специями, оказали влияние на разрыв единства народов Индонезии. Таким образом, различные королевства были разделены голландским политическим влиянием, одним из примеров которого было королевство Матарам, которое было разделено между султанами Суракарты и Йокьякарты.

Необходимо отметить, что политическое разделение общества привело к появлению четырех танцевальных стилей, из которых только два отличаются друг от друга: романтический стиль Суракарта и классический Yogyakarta. Влияние западной культуры на развитие танцевального искусства на острове Ява наблюдается в моде, аксессуарах, таких как: шерсть на голове, оружие и др. Помимо острова Ява, в Западной Нуса-Тенггарской области существуют традиционные танцы, оказавшие влияние на колониальную культуру, среди них танец Рудата.

2) Эпоха независимости в контексте развития танца не отличается от периода Великого духа юанга. Дух борьбы и дух свободы повлияли на танцевальные произведения, которые исполнялись в те времена. Например, как римский танец, связанный с историей борьбы принца на поле битвы.

Необходимо отметить, что в этот период танцы, которые первоначально были только у дворян, уже появились в быту обычных людей, художники этого периода могли уже более ярче и свободнее изображать каждое танцевальное движение.

3) Период после независимости. В эту эпоху художественные и культурные представления стали одним из средств государственной дипломатии для представления Индонезии как новой и независимой нации в мировом пространстве. Благодаря таким крупным культурно-массовым мероприятиям индонезийский традиционный танец формировался и развивался вместе с другими явлениями мировой

культуры. Это подтверждается такими фактами, как обмен опытом, где индонезийские исполнители получили возможность международного сотрудничества, изучения культуры других стран, участия в культурных миссиях в мировом сообществе. Полученный опыт естественным образом повлиял на модификации и инновации в танцевальных произведениях в Индонезии, а также дал дополнительный импульс к стремительно развивающимся новым хореографическим стилям и современным танцам.

Из приведенных выше примеров, анализа источников можно заключить, что возникновение и развитие танцевальной культуры в Индонезии можно разделить на несколько исторических периодов, а именно: доисторический период, исторический период, период средневековья и современную эпоху, включающую в себя несколько периодов.

Список использованных источников:

1. Анаста Н.Д.Ц. и Виджаянти Д.К. Руководство для учителя танцев для VII класса средней школы. – Джакарта: Центр учебных программ и книг, Агентство исследований и разработок и книг, Министерство образования, культуры, исследований и технологий. – 2021. – 13-21 с.
2. Дана Я Вайан, Суроджо и Манганти, Галих Сучи. Путешествие танца в Индонезию время от времени. – Джокьякарта – 2021. – 1-6 с.
3. Махабхарата // <https://ru.wikipedia.org/wiki>. (Дата 17 октября 2023)
4. Саман (танец) // Википедия site:wiki5.ru. (Дата обращения 17 октября 2023).

**ҚЫТАЙ МЕН ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ҚАЗАҚ БИ
МӘДЕНИЕТІНІҢ ҚҰРЫЛЫС РЕЖИМДЕРІНІҢ
ҰҚСАСТЫҒЫ МЕН АЙЫРМАШЫЛЫҚТАРЫН
ҚЫСҚАША ТАЛДАУ**

ҚАСТЕР ШӘЙМҰРАТҰЛЫ

Доцент, Магистранттарға арналған тәлімгер, Шыңжаң
өнер академиясы,
Үрімжі, Шыңжаң, Қытай
297068898@qq.com

Аннотация

Би мәдениетінің құрылысы деп белгілі бір мәдени фонда биді жасауда, орындауда, мұрагерлікте және ризашылықта адамдар біртіндеп қалыптастырып, дамытқан бірегей мәдени құбылыс түсініледі. Халық биі ұлттық мәдениеттің маңызды бөлігі және дәстүрлі мәдениеттің асыл тасымалдаушысы болып табылады.

Мақалада, Жібек жолдары елдері арасындағы ынтымақтастық, мәдени алмасу және даму мәселесі қарастырылған, Автордың 30 жылдық Қытайдағы қазақ биін зерттеу тәжірибесі негізінде тұжырымдалған. Соңғы жылдары Қазақстандағы қазақ биі туралы дәйекті зерттеулері салыстырылады. Екі ел бишілерінің қазақ би мәдениетін құру әдістері, сондай-ақ қазақ биінің тұрақты әрі дұрыс бағытта даму тәжірибесін қорыту мақсатында жазылды.

Түйінді сөздер: *би мәдениеті, құрылыс үлгісі, салыстырмалы зерттеу, мұра.*

Қытайдағы қазақ би мәдениетінің құрылыс үлгісі.

Дәстүрлі қазақ мәдениетінің мұрасын сақтап, жеткізуді міндет қылып, Қытайда өмір сүріп жатқан қазақ билерін зерттейтін бишілер ауылдағы халық арасына терең кіріп үйренуде. Қазақ даласының табиғи ортасы, көшпелі тұрмыс жағдайлары, халық өмірінің салт-дәстүрлері туралы мағлұмат алады. Тұрмысты бастан кешіру арқылы, жайлау халқының күнделікті өміріндегі қазақ халқының еңбек мазмұнының

мағынасын түсініп, олардың қуаныш, ашу-ыза мен қайғы-қасіретін эмоциялық көрінісін сезінеді. Осындай тәжірибесі бар қозғалыстарды нақтылап, содан кейін біріктіру және реттеу үшін қажетті әрекеттерді пайдаланады. Жиналған материалдар негізінде сахналық шығармалар жасалады. Тәжірибеші ұйымдастырған жаттығу әрекеттер немесе жасампаздықтар, көрерменге қазақ халқының нағыз өмірін сезіндіреді. Сондай-ақ, көрген адамдарға «дежаву» сезімін береді.

Алдыңғы буын ағалардың қорытындылаған тәжірибесін мұраға айналдыру бағытында да жұмыстар жүргізіліп отыр. Автордың, қытайдағы қазақ биін көп жылдар бойы зерттеу барысында, материал оқу немесе аға мамандардан сұхбат алу арқылы білгеніміз, Қытайлық қазақ бишілері қазақи ортаны және тұрмыс тәжірибесін бірінші орынға қойды.

2015 жылдан бастап, автор, Қытайдағы 20 дан астам қазақ би мамандарымен сұхбаттасты. Олардың ішінде ең үлкені 82 жаста, ал ең кішісі 50 жаста болды, Сұхбаттың мазмұны мынада: олардың би мамандығын бастағаннан осы күнге дейінгі жағдайы, олардың отбасылары, әлеуметтік қарым-қатынастары, кәсіби бидің процесіне қатысуы, қазақ биінің дамуына жеке көзқарасы, болашақ даму бағыты туралы жеке пікірі және биге байланысты басқа да мәселелер қатарлы болды. Сұхбатта, автор сарапшылардың қай жас тобы болса да ортақ бір нәрсе бар екенін анықтады. Барлығы да «би тұрмыстан пайда болады» деген ойға баса назар аударады. Осы сарапшылардың жауаптарының ішінде, маған ең әсер еткен ұстаздардың бірі қытайлық қазақ би маманы, тәрбиеші және хореограф Қымбат Аидарқызы болды, , ол апайдың жауабы: «Мен ғылым класынан емеспін, Менің би ұстазым - халық, Халық арасынан би үйреніп, одан әрі өңдегеннен кейін, спектакльдер арқылы халыққа қайтарып беремін».

Бұл мамандардың әрқайсысының этникалық қазақ биін үйрену барысындағы бірегей тәжірибелері бар, Сондай-ақ, қазақ биінің болашақ дамуы туралы өзіндік

бірегей пікірлері де бар. Біз осы мамандардан сұхбат алу барысында көп нәрсені үйреніп жатырмыз. Бұл біздің қазақ биі жөніндегі болашақ зерттеулеріміздің берік негізін қалады. Сонымен қатар бұл мамандар да бізге көптеген би машық тәсілін немесе шығармалар қалдырды, Бұл бізге қазақ биін мұраға қалдырып, дамыту туралы анықтама береді.

Қазақтың дәстүрлі материалдық емес мәдени мұра билеріне сүйену.

2009 жылдан бастап, автор Қытайдың Шыңжаң өлкесінде 50-ден астам қазақ, ұйғыр, сибе, дәуіт және басқа да Бекзаттқ мәдени мұра билері халық арасындағы бишілерден сұхбат алған. Бұл кезеңге дейін қазақтың Бекзаттқ мәдени мұра иегер бишілермен сұхбаттасудың басым бөлігі аяқталды. Осы қазақтың Бекзаттық мәдени мұра иегерлерінің ішінде Қаражорға, Аю биі, Қаз биі, Бүркіт биі қатарлы мұра билер болды. Сұхбатпен бірге мұрагерлерден осы дәстүрлі билерді үйренеміз. Сосын пайдалану үшін біздің әдістерімізбен тәжірибемізге сүйеніп, өз тәсілімізбен мәнерлейміз. Бұл дәстүрлі билерді оқу комбинациялары немесе сахналық шығармалар түрінде жалғастырамыз.

Дәстүрлі қазақ мәдениетінің мұрагерлігі.

Осы жылдың қаңтар айынан кейін автор көшпелі ғалым ретінде Қазақстандағы әр түрлі би байқауларына, білмдік кездесулерге қатынасу, материалдар қарау, мамандармен әңгімелесу және т.б. арқылы, Қазақстанның би мәдениеті құрылысының үлгісі туралы алғашқы түсінік алды. Ерте кезде қазақстан бишілері де халық арасына шығып, жинау арқылы қазақ халқының дәстүрлі мәдениетін қазған. Қазақ биінің аға сарапшысы Ізім Тойған Оспанқызы айтуы бойынша, 1985 жылы Талдықорған облысында «Алтынай» би ансамблі құрылғаннан бастап, олар ауыл аймақ аралап зерттеулер жүргізіп, шығармашылық материалды іздеген. Сондай-ақ «Киіз басу» биі және киіз үй тігу сияқты билерді сақынаға шығарған. Ал автор Қазақстандағы жас бишілер, жас ұстаздар және жас хореографтармен сөйлесу барысында, олар халық

бишілері Шара (Гүлшара) Баймолдақызы Жиенқұлова билерін және Дәурен Тастанбекұлы Әбіров құрған оқу материалын зерттеуге көбірек қызығушылық танытты.

Шара Жиенқұлова және Дәурен Әбіровтің би мұрасына сүйену жоғарыда айтылғандай зерттелсе, Қазақстан би индустриясының стильдерін зерттеп, жинау үшін халық арасына барумен салыстырғанда, Шара Жиенқұлова билерін және Дәурен Әбіров құрған би оқу материалын зерттеуге көбірек қызығушылық танытады.

Шара Жиенқұлова 1912 жылы туылған, Кеңес Одағы кезінде сахнаға шыққан қазақ биші әрі оқытушы. Қазақстандағы сахналық қазақ биінің негізін қалаушы. Бейне деректер арқылы оның биі кәсіпқой таптан болмағандықтан, биінің халықтан көбірек болатынын, сондықтан оның биі жер бетіне көбірек түсіп, халық сүйетінін анықтау қиын емес.

Дәурен Әбіров 1923 жылы туылған, биші, хореограф, оқытушы, 1952 жылы Мәскеу қаласында Луначарский атындағы ГИТИС-тің балетмейстерлік бөлімін бітірген. Бүгінгі таңда Қазақстандағы қазақ (классикалық) би жүйесінің негізін салушылардың бірі. Балетмейстер-хореограф, драма және кинофильмдерге би қойған, алғашқылардың бірі болып, жоғары оқу орындарында хореография мамандығын ашып, хореографияның аға мұғалімі қызметін атқарған. Осы кезеңде қазақстанда халық арасындағы билерді жинақтауға ұмтылыс жасаған. Бірақ ол кезде Қазақстанның дәстүрлі қазақ биі жақсы сақталмағандықтан, ізденістеріндегі табыстары ойдағыдай болмаған.

Кейінірек, Қазақстан Республикасының Халық суретшісі, режиссері, биші Әубәкір Ысмайылов өзінің ертеден қолмен көшірілген суреттерін ұсынып, дәстүрлі қазақ билерінің би элементтерімен қамтамасыз етеді. Осы қолжазба сурет арқылы, қазақ биінің оқу-жаттығу материалы жарық көреді. Бұл оқу материалы қазақ халық би стильдерінің қалыптасуына негіз болды. Әрі, осы күнге дейін би мамандарының көпшілігі, әсіресе

кәсіпқой би колледждері үшін маңызды анықтама болып табылады және әр жастағы би мамандары үшін зерттеудің кенен объектісіне айналды.

Жеке тұлғаларды ұлттық мәдениеттер ретінде мұраға қалдыру

жоғарыда айтылғандай, қазақстандық әріптестер, әсіресе билердің өскелең ұрпағы екі бишінің алдындағы биі мен бидің оқу материалдарын зерттеуге тырысады. Өскелең ұрпақтың аға буынның күш-жігерін есіне түсіріп, бұрынғы мамандардың тәжірибесін қорытып, үйренетіні түсінікті. Дегенмен, аға буын әртістерінен үйрену кезінде би мәдениетін одан әрі дамыту және өз құндылығын қалай көрсету керектігін ұмытпауымыз керек.

Ұлттық мәдениет дегеніміз не? Ұлттық мәдениет деп тілді, дінді, өнерді, музыканы, биді, киім-кешек, азық-түлікті, сәулетті, салт-санаы, құндылықтарды және басқа да аспектілерді қоса алғанда, нақты этностар жасаған, дамытқан және өткізген мәдени нысандар мен мазмұндар түсініледі. Ол этностардың бірегей болмысы мен ортақ болмысының маңызды бөлігі болып табылады. Ұлттық мәдениет ұлттың тарихын, әдет-ғұрпын, салт-дәстүрі мен өмірін бейнелейді, ол ұлттық ерекшеліктердің шоғырланған көрінісі, ұлттың шығармашылығы мен даналығын бейнелейді. Ұлттық мәдениет арқылы адамдар ұлттың өмір сүру ортасын, әдет-ғұрпын, құндылықтарын, эстетикалық нормалары мен рухани ізденістерін түсіне алады.

Халық би мәдениеті неге сүйенеді? Халық би мәдениеті – ұлттың тарихын, әдет-ғұрпын, салт-дәстүрі мен өмір салтын бейнелеп, ұлттық бірегейліктің іргетасы болып табылатын ұлттық топ жасаған, дамытқан және мұраға қалдырған бірегей мәдени форма. Автордың пікірінше, жеке тұлғаға жасаған зерттеулерге ғана назар аударудың орнына, халық би формалары арқылы бірегей ұлттық түстермен, көрермендерге дәстүрлі мәдениетті көрсетіп, халықтың дәстүрін, әдет-ғұрпы мен салт-санасын интуитивті түрде түсінуге басшылық жасау керек. Дәстүрлі мәдениеті жоқ

халық билері «классикалық» деңгейге дейін дами алама көзім жетпейді, бірақ, қазақ мәдени мұрасы кемшіл «классикалық» құнсыз екеніне сенімім кәміл.

Екі елдің қазақ би мәдениетінің құрылыс үлгілері арасындағы ұқсастықтар мен айырмашылықтар.

Екі елдің би мәдениетінің құрылыс үлгілерінің ортақтығы:

- біріншіден, екі елдің бишілері би мәдениетін орнату үшін дәстүрлі мәдениетті мұраға қалдыруға баса назар аударады. Қытайда да, Қазақстанда да бидің тамыры дәстүрлі мәдениеттен келетінін біліп, дәстүрлі мәдениет кенін қазу арқылы қазақтың мәдени түсініктерімен би тақырыптарын табады;

- екіншіден, алдындағылардың тәжірибесін үйреніп, қорытындылап, олар қалдырған халық биінің жетістіктеріне сүйеніп, би мәдениетін орнатып, жалғастыруға тырысады;

- үшіншіден, олар дәстүрлі мәдениетке негізделген би туындылары ғана адамдарға қазақ халқының халықтық салт-дәстүрін түсінуге, мұраға қалдыруға және қазақ биінің тұрақты әрі салауатты дамуын іске асыруға мүмкіндік береді деп нық сенеді.

Екі елдің би мәдениетінің құрылыс үлгілері арасындағы айырмашылықтар.

Қытайдағы Қазақ би құрылысының үлгісі, зерттеушілер қазақтың дәстүрлі мәдениетінің мұрагерлігіне және даму үшін алдыңғылардың қорытындылаған тәжірибесіне сүйенеді. Бишілер халық арасындағы зерттеулерге назар аударып, би халықпен тығыз байланыста болып, биді түсіндіруде ұлттық ерекшеліктерін сақтап қалуы үшін халықтан шабыт пен шығармашылық элементтерді үздіксіз суреттейді.

Қазақстанның Қазақ би құрылысының үлгісінде, Шара Жиенқұлова билерін және Дәурен Әбіров құрған би оқу материалы мұрагерлігі маңызды рөл атқарды. Қазақ бишілері жеке тұлғаны ұлттық мәдениет ретінде бағалап, осы екі жеке би стилін зерттеу және кеңейту арқылы қазақ биінің сан алуандығы мен бірегейлігін үнемі іздеп, зерттеп отырады.

Қазіргі кезде екі елдің бишілері зерттеудің шынайы мағынасында әлі де ынтымақтаса бастаған жоқ, бірақ олар ерте кезеңде әр түрлі қарым-қатынас формаларына ие бола бастаған. Автор, сұхбат арқылы өткен ғасырдың 80-ші жылдары Қымбат Айдарқызы және басқа да аға жастағы адамдар Қазақстанға алмасу қойылымдары үшін келгенін білді. Кейіннен Іле префектурасының ән-би труппасы және Алтай аймақтық ән-би труппасы сияқты топтар да болды. Олар да әдеби-көркем алмасулар жүргізді.

2001 жылы автор, Қытай, Сыртқы Моңғолия және Қазақстан болып Баян-Өлгей өлкесінде, Сыртқы Моңғолиядағы мәдени-көркемөнер ұжымдарының қойылымдарына да қатысты. Кейіннен Нағима Тайырқызы Талдықорған облысындағы «Алтынай» би ансамблінің труппасына хореограф ретінде келді. Кейіннен Шұғыла сияқты бишілер Қазақстанға өнер көрсету үшін қытай этникалық билерін әкелді және т.б.

Жоғарыда айтылғандардың барлығы практикалық алмасулар болғанымен, бұл да Қытай мен Қазақстан арасындағы алмасулардың ұзақ тарихы бар екенін көрсетеді. Бүгін Жібек жолдары елдері арасындағы ынтымақтастық, мәдениет алмасу және даму тұрғысынан жаңа бастамамен, автор, Қазақстанға бір жылдық тәжірибе алмасу үшін көшпелі ғалым ретінде келуге Қытай стипендия қорынан қаржыландыруын алды.

Процесте ғалымдық сұхбаттар, академиялық алмасулар, практикалық дәрістер жүргізді, түрлі конкурстарға қатысты, т.б. Бұл қытайлық және қазақстандық бишілер арасындағы өзара түсіністік пен достықты одан әрі нығайта түсті. Автор, жақын болашақта Жібек жолдары елдері арасындағы ынтымақтастық жолымен, қазақ би мәдениетінің ортақ дамуына қол жеткізуге, қытайлық және қазақстандық бишілер бірлескен зерттеулер мен алмасулар үшін көптеген мүмкіндіктердің болатынына сенімі кәміл. Сондай-ақ, бұндай зерттеулер екі елдегі бидің даму жолдарын бірлесіп зерттеп қана қоймай, Қытай мен

Қазақстан арасындағы байланыстар мен достықты нығайта түседі.

Қорыта айтқанда, қазақ би мәдениетінің құрылыс режимінде Қытай мен Қазақстан арасында біршама айырмашылықтар бар, тек осындай айырмашылықтар болғанда ғана ынтымақтастық пен алмасу қажеттілігі көбірек көрініс табуы мүмкін, ал осы айырмашылықтар бірігіп зерттеулердің маңызы мен құндылығын көрсете алады. Екі елдің бишілері дәстүрлі мәдениеттің мұрагерлігіне назар аударып, қазақтың халық билерінің дамуына ықпал етуде ынтымақтасуға негіз ретінде зерттейді. Сайып келгенде, қазақ биінің тұрақты әрі салауатты дамуына қол жеткізу үшін бірлесіп жұмыс істеп, осы бірегей мәдени мұраны басқа елдер көбірек білуге және тамашалауға мүмкіндік жасайық.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Ізім Т. Қазақ және шетел хореография өнерінің тарихи даму кезеңдері. Астана: Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2018. – 196 б.
2. Ізім Т. Өркені өскен би өнері. Астана: Фолиант, 2009. - 136 б.
3. Шие Уін Уін және Қастер Шаймұратұлы. Қытай қазақ би оқулығы. Шанхай. Шанхай музыка баспасы, 2023. - 232 б.
4. ГАО щиян үй. Қытайдағы корей биі мен корей халық биін салыстырмалы зерттеу: Би антропологиясы тұрғысынан. Бейжің. CNKI(Докторлық диссертация), 2011.3.20
5. Суя. Қытайда, Жапонияда және Кореяда классикалық билерді салыстырмалы зерттеу. Бейжің. CNKI(Докторлық диссертация), 2006.6.1

Мазмұны / Содержание / Content

ТАРИХТАҒЫ ТҰЛҒА /
ЛИЧНОСТЬ В ИСТОРИИ /
PERSONALITY IN HISTORY /

АЛҒЫ СӨЗ /
ПРЕДИСЛОВИЕ /
PREFACE /

3

- | | | | |
|----|---|--|----|
| 1. | Айткалиева
Карлыгаш
Даиыргалиевна | ҚАЗАҚ
ХОРЕОГРАФИЯСЫНЫҢ
ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН
ДАМУЫНДАҒЫ
ДӘУРЕН ӘБИРОВ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ
ОРНЫ | 6 |
| 2. | Кульбекова Айгуль
Кенесовна | МЕТОДОЛОГИЯ
НАЦИОНАЛЬНОЙ
ХОРЕОГРАФИИ В
КОНТЕКСТЕ
«АБИРОВСКОЙ ШКОЛЫ
ТАНЦА» | 16 |
| 3. | Ізім Тойған
Оспанқызы | ҚАЗАҚТЫҢ БИ
ӘЛЕМІНДЕГІ
ДӘУРЕН ӘБИРОВТИҢ РОЛІ | 26 |
| 4. | Мелисова Диана
Кайсаровна | Д.Т. ӘБИРОВ БИЛЕРІНІҢ
ҚАЗАҚ БИ МҰРАСЫ
САБАҒЫНДА ОҚЫТЫЛУЫ | 33 |

ХОРЕОГРАФИЯ ЖӘНЕ МӘДЕНИЕТ /
ХОРЕОГРАФИЯ И КУЛЬТУРА /
CHOREOGRAPHY AND CULTURE /

- | | | | |
|----|------------------------------------|--|----|
| 5. | Абсатова Бекзат
Қадырбергеновна | ЦИФРЛЫҚ
ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫ
ПАЙДАЛАНУ НЕГІЗІНДЕ
ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ
БІЛІМ АЛУШЫЛАРДЫҢ
МУЗЫКАЛЫҚ
ҚАБІЛЕТТЕРІН
ЖЕТІЛДІРУДІҢ
АСПЕКТІЛЕРІ | 41 |
|----|------------------------------------|--|----|

6.	Адепхан Шугыла Байтакқызы	ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В БАЛЕТАХ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ: «БАЯДЕРКА», «ЖИЗЕЛЬ»	50
7.	Жорабек Азиза Ерікқызы	СОВРЕМЕННЫЕ УСЛОВИЯ СОХРАНЕНИЯ КАЗАХСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ ПОСРЕДСТВОМ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ	59
8.	Исмағұлова Гауһар Сайлауқызы	САХНАЛЫҚ ҚАЗАҚ БИІН ҚОЮДАҒЫ БАЛЕТМЕЙСТЕРЛЕРДІҢ ҚОЛӨНЕРДІ ҚОЛДАНУЫ	65
9.	Исмаилова Зулайхо Эгамбердиевна	МУЗЫКАЛЬНО- ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНТЕКСТ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФЕНОМЕНА «ЛАЗГИ» В УЗБЕКСКОЙ КУЛЬТУРЕ	72
10.	Накыспеков Серик Жаканович	ПРИЕМЫ И ВИДЫ МЕЛКОЙ ТЕХНИКИ В БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЯХ	78
11.	Сапутра Агунг	ЗАРОЖДЕНИЯ И РАЗВИТИИ ИНДОНЕЗИЙСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	87
12.	Қастер Шәймұратұлы	ҚЫТАЙ МЕН ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ҚАЗАҚ БИ МӘДЕНИЕТІНІҢ ҚҰРЫЛЫС РЕЖИМДЕРІНІҢ ҰҚСАСТЫҒЫ МЕН АЙЫРМАШЫЛЫҚТАРЫН ҚЫСҚАША ТАЛДАУ	94
	Мазмұны / Содержание / Content /		102

**ХАЛЫҚ ӘРТИСІ ДӘУРЕН ӘБИРОВТИҢ
100 ЖЫЛДЫҚ МЕРЕЙТОЙЫНА АРНАЛҒАН
I РЕСПУБЛИКАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ
КОНФЕРЕНЦИЯ
3 ҚАРАША 2023 ЖЫЛ**

**I REPUBLICAN SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
DEDICATED TO THE 100TH ANNIVERSARY
PEOPLE'S ARTIST DAUREN ABIROV
NOVEMBER 3, 2023**

**I РЕСПУБЛИКАНСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ,
ПОСВЯЩЕННАЯ 100-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ
НАРОДНОГО АРТИСТА ДАУРЕНА АБИРОВА
3 НОЯБРЯ 2023 ГОД**

**ЭОЖ 793.3 (574)
КБЖ 85.32 (5Қаз)
Х17**

ISBN 978-9965-23-635-8