

ЖАЗЫЛУ ИНДЕКСІ-74863
INDEX-74863
ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС-74863

ISSN 2523-4684

KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

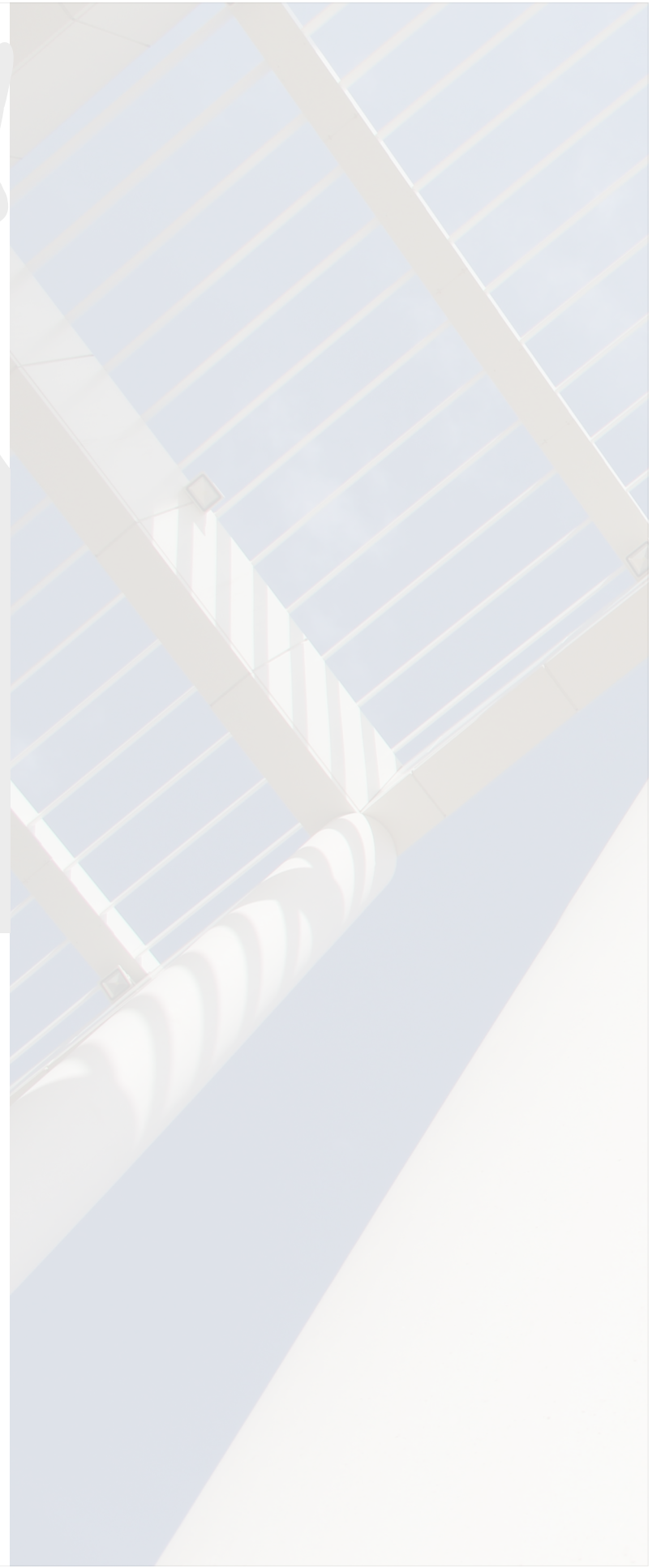
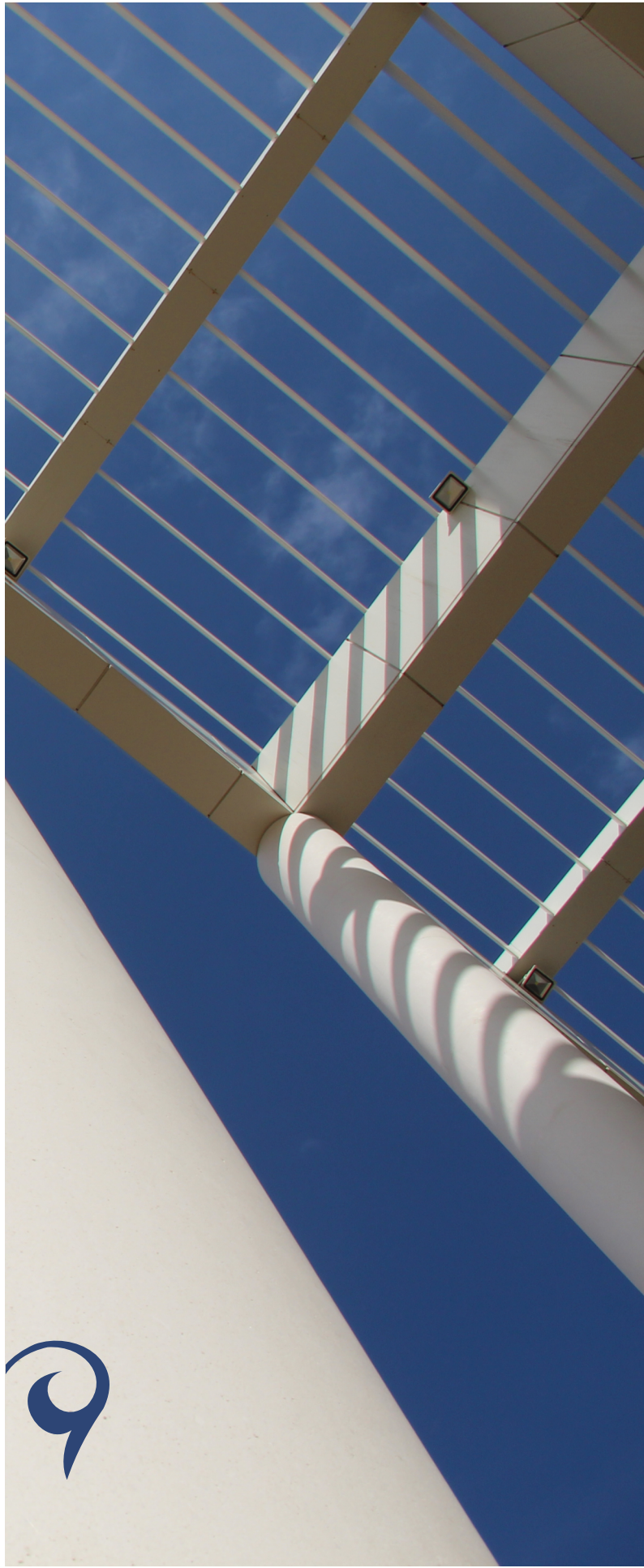
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ
ХОРЕОГРАФИЯ АКАДЕМИЯСЫ



ғылыми журнал
ARTS
ACADEMY
scientific journal
научный журнал



№2(11) 2019



ISSN 2523-4684

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ
ХОРЕОГРАФИЯ АКАДЕМИЯСЫ

KAZAKH NATIONAL
ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ
АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

«ARTS ACADEMY»

ғылыми журнал
scientific journal
научный журнал

2 (11)

Маусым 2019

June 2019

Июнь 2019

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

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

Нұр-Сұлтан қаласы
Nur-Sultan city
город Нур-Султан

Асылмұратова А.А.

Редакциялық кеңес төрағасы

-Қазақ ұлттық хореография академиясының ректоры, Ресей Федерациясының Халық әртісі, Ресей Федерациясы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты

Мұхамедіұлы А.

Редакциялық кеңес

- өнертану докторы, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт министрі

Райымқұлова А.Р.

- іскерлік-әкімшілік докторы, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт вице-министрі

Нусипжанова Б.Н.

- педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері

Алишева А.Т.

-Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, профессор

Кокшинова С.Ю.

-Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері

Сантова Г.Ю.

- өнертану кандидаты, профессор, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі

Ізім Т.О.

- өнертану кандидаты, профессор, ҚазССР-ның еңбек сіңірген әртісі

Тукеев М.О.

- Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі

Тати А.Ә.

- өнертану доценті, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері

Бас редактор

Толысбаева Ж.Ж.

- филология ғылымдарының докторы, профессор

Редакция алқасы

Кульбекова А.К.

- педагогика ғылымдарының докторы, профессоры (Қазақстан)

Жумасентова Г.Т.

- өнертану кандидаты, доцент (Қазақстан)

Досжан Р.К.

- PhD (Қазақстан)

Аймбетова Ұ.Ө.

- PhD (Қазақстан)

Рау И.А.

- философия ғылымдарының докторы, профессор (Германия)

Буренина-Петрова О.Д.

- филология ғылымдарының докторы, профессор (Швейцария)

Туляходжаева М.Т.

- өнертану докторы, профессор (Өзбекстан)

Розанова О. И.

- өнертану кандидаты, доцент (Ресей)

Дзагания И..

- филология ғылымдарының докторы, профессор (Грузия)

Эйнасто Х.

- PhD (Эстония)

Жауапты редактор: Жунусов С.К.

Корректорлар: Ауелбекова А.У., Косиди М.С., Кулумжанова А.М.

Беттеген: Русланов С. Б.

Қазақ ұлттық хореография академиясының ғылыми журналы.

ISSN 2523-4684

Меншік иесі: «Қазақ ұлттық хореография академиясы» (Нұр-Сұлтан қ.)

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

Шығу жиілігі: жылына 4 рет

Тиражы: 300 дана

Редакция мекен-жайы: 010000, Нұр-Сұлтан қ., Ұлы Дала даңғылы, 9, 471 офис, тел.: 8 (7172) 790-832,

E-mail: artsballet01@gmail.com

© Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2019

Типографияның мекен-жайы: «Комек INV» ЖШС, Нұр-Сұлтан қ., Байсейітова к-сі, 72

Chairman of the Editorial Board

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

Editorial council

Mukhamediyuly A. - Doctor of Philosophy in Art History, Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Minister of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan
Raimkulova A.R. - Doctor of Business Administration, Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Vice-Minister of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan
Nussipzhanova B.N. - Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan
Alisheva A.T. - Honored worker of the Republic of Kazakhstan
Kokshinova S.Y. - Honored Worker of the Republic of Kazakhstan
Saitova G.Y. - Candidate of Arts, Professor, Honored Artist of the Republic of Kazakhstan
Izim T.O. - Candidate of Arts, Professor, Honored Artist of the Kazakh Soviet Socialist Republic
Tukeev M.O. - Honored Artist of the Republic of Kazakhstan
Tati A.A. - Associate Professor of Arts, Honored Artist of the Republic of Kazakhstan, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan

Editor-in-chief

Tolysbaeva Zh.Zh - Doctor of Philological Sciences, Professor

Editorial board

Kulbekova A.K. - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Kazakhstan)
Zhumaseitova G.T. - PhD in History of Arts, Associate Professor (Kazakhstan)
Doszhan R.K. - PhD in Philosophy (Kazakhstan)
Aymbetova U.U. - PhD in Philosophy (Kazakhstan)
Rau J.A. - Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Germany)
Burenina-Petrova O.D. - Doctor of Philological Sciences, Professor (Switzerland)
Tulyakhodzhayeva M.T. - PhD in History of Arts, Professor (Uzbekistan)
Roanova O.I. - PhD in History of Arts, Associate Professor (Russia)
Dzaganian I. - Doctor of Philological Sciences, Professor (Georgia)
Einasto H. - PhD in Social Sciences and Culture (Estonia)

Executive editor: Zhunussov S.K.

Corrector: Auelbekova A.U., Kossidi M.S., Kulumzhanova A.M.

Page proofs: Ruslanov S. B.

Print ISSN: 2523-4684

Publisher: The Kazakh National Academy of Choreography (Nur-Sultan city)

The certificate of registration of the periodical news agency and an online edition of the State Control Committee in the sphere of communication, informatization and media of the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan № 16246-Ж, issued 06.12.2016

Frequency: 4 issues per year

Printing: 300 copies

Editorial Office: 010000, Nur-Sultan city, Uly Dala avenue 9, 471 office

Phone: 8 7172 790832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© The Kazakh National Academy of Choreography, 2019

Publishing House Address: Komek INV LPP, Nur-Sultan city, Bayseyitova str., 72

Председатель редакционного совета

- Асылмуратова А.А.** - Ректор Казахской национальной академии хореографии, Народная артистка Российской Федерации.

Редакционный совет

- Мұхамедиұлы А.** - доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель Республики Казахстан, Министр культуры и спорта Республики Казахстан
- Раимкулова А.Р.** - доктор делового администрирования, профессор, Заслуженный деятель Республики Казахстан, Вице-министр культуры и спорта Республики Казахстан
- Нусипжанова Б.Н.** - кандидат педагогических наук, профессор, Заслуженный деятель Республики Казахстан
- Алишева А.Т.** - Заслуженный деятель Республики Казахстан
- Кокшинова С.Ю.** - Заслуженный деятель Республики Казахстан
- Сантова Г.Ю.** - кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженная артистка Республики Казахстан
- Ізім Т.О.** - кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженная артистка КазССР
- Тукеев М.О.** - Заслуженный артист Республики Казахстан
- Тати А.Ә.** - доцент искусствоведения, Заслуженная артистка Республики Казахстан, Заслуженный деятель Республики Казахстан

Главный редактор

- Толысбаева Ж.Ж.** - доктор филологических наук, профессор

Редакционная коллегия

- Кульбекова А.К.** - доктор педагогических наук, профессор (Казахстан)
- Жумасентова Г.Т.** - кандидат искусствоведения, доцент (Казахстан)
- Досжан Р.К.** - PhD (Казахстан)
- Аймбетова У.У.** - PhD (Казахстан)
- Рау И.А.** - доктор философских наук, профессор (Германия)
- Буренина-Петрова О.Д.** - доктор филологических наук, профессор (Швейцария)
- Туляходжаева М.Т.** - доктор искусствоведения, профессор (Узбекистан)
- Розанова О. И.** - кандидат искусствоведения, доцент (Россия)
- Дзагания И.** - доктор филологических наук, профессор (Грузия)
- Эйнасто Х.** - PhD (Эстония)

Ответственный редактор: Жунусов С.К.

Корректоры: Ауелбекова А.У., Косиди М.С., Кулумжанова А.М.

Вёрстка: Русланов С.Б.

Научный журнал Казахской национальной академии хореографии.

ISSN 2523-4684

Собственник: НАО «Казахская национальная академия хореографии» (г. Нур-Султан)

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания, информационного агентства и сетевого издания Комитета государственного контроля в области связи, информатизации и средств массовой информации Министерства информации и коммуникаций Республики Казахстан № 16246-Ж, выданное 06.12.2016 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Адрес редакции: 010000, г. Нур-Султан, пр. Ұлы Дала, 9, 471 офис, тел.: 8 (7172) 790-832,

E-mail: artsballet01@gmail.com

© Казахская национальная академия хореографии, 2019

Адрес типографии: ТОО «Комек INV», г. Нур-Султан, ул. Байсейитовой, 72

АЛҒЫСӨЗ

2018 жылдың қазан айында Қазақ ұлттық хореография академиясында көптеген балет зерттеушілері, хореографтар, режиссерлер мен балетмейстерлер бас қосқан «Астана – хореография өнері саласындағы мәдениетаралық коммуникациялар және халықаралық ынтымақтастық орталығы» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясы өтті. Баяндамалар, пікірталастар, шеберлік сыныптар барысында конференцияға қатысушылар Қазақстан мен өз елінің хореографиялық өнерін қатарластыра салыстырды. Әсіресе, форумға қатысушылар үшін халық биін дамыту мәселесі ерекше назарда болды.

Көпмәдениетті диалогты қолдау мақсатында «Arts Academy» журналының редакциясы арнайы шығарылымын халық биінің қазіргі жағдайы мен даму мәселелерін талқылауға арнауды ұсынды. Конференция соңында академияның ғылыми әріптестеріне, белгілі бір елдегі ұлттық бидің даму динамикасына арналған зерттеулерді жариялау және сол шығарылған материалдарды онлайн-конференциясында талқылау – екі кезеңді қамтитын «Folk Dance» жобасына қатысуға шақыру-хат жолданды.

Сізге ұсынылып отырған «Arts Academy» журналының арнайы нөмірінде жетекші орындаушылар мен халық биін зерттеушілердің, тәжірибелі педагогтардың, білікті мамандар мен ғалымдардың мақалалары ұсынылған. Олардың жұмыстарында халық биі ұлттың өзін-өзі тану және мәдениетаралық қарым-қатынас құралы ретінде қарастырылады, музыкалық-би мұрасын сақтау, бидің аутентті және қазіргі заманғы түрлерінің синтезі мәселелері, халықтық-сахналық бидегі мимикрия туралы гипотеза жөніндегі мәселелер көтеріледі, әртүрлі би бағыттары мен өнер жанрларының өзара ену үрдісі зерттеледі. Қазақстан, Ресей, Болгария, Латвия сияқты елдердің мамандары жобаға қатысуға ниет білдірді.

Журналдың арнайы шығарылымында Сіздердің назарыңызға ұсынылған жоба жаһандық мәдени мәнмәтінде халық биінің даму жолдары мен қазіргі жағдайын көруге, би өнері мен жалпы өнер саласындағы жаңа ғылыми тақырыптар дамуының бастау алуына үлес қосатынына кәміл сенеміз.

*Құрметпен,
редакция алқасы*

ПРЕДИСЛОВИЕ

В октябре 2018 года в Казахской национальной академии хореографии прошла международная научно-практическая конференция «Астана как центр межкультурных коммуникаций и международного сотрудничества в области хореографического искусства», собравшая немалое количество исследователей, балетоведов, педагогов-хореографов, режиссеров и балетмейстеров. В ходе выступлений, кулуарных дискуссий, посещений мастер-классов участники конференции неоднократно проводили параллели между хореографическим искусством Казахстана и своей страны. Особенно «животрепещущим» для участников форума оказался вопрос развития народного танца.

В поддержку поликультурного диалога редакция «Arts Academy» предложила отдельный выпуск журнала посвятить обсуждению проблемы современного состояния и развития народного танца. По завершении конференции научным партнерам академии были высланы письма-приглашения к участию в проекте «Folk Dance», включающему два этапа: публикацию исследований о динамике развития национального танца в той или иной стране и онлайн обсуждение изданных материалов.

В предложенном Вам номере журнала «Arts Academy» представлены статьи ведущих исполнителей и исследователей народного танца, опытных педагогов, специалистов и ученых, в работах которых народный танец рассматривается как инструмент национальной самоидентификации и межкультурного общения, поднимаются проблемы сохранения музыкально-танцевального наследия, вопросы синтеза аутентичных и современных форм танца, гипотеза о мимикрии в народно-сценическом танце, изучается тенденция взаимопроникновения различных танцевальных направлений и жанров искусства. Участниками проекта, искренне заинтересованными в судьбе народного танца, стали специалисты таких стран, как Казахстан, Россия, Болгария, Латвия.

Надеемся, что проект, предложенный Вашему вниманию в специальном выпуске журнала, позволит увидеть пути развития и современное состояние народного танца в глобальном культурном контексте, положит начало развитию новых научных тем в области танцевального искусства и искусства в целом.

*С уважением,
редакционная коллегия*

PREFACE

On October 2018, the international scientific-practical conference “Astana as a center for intercultural communications and international cooperation in the field of choreographic art” was held at the Kazakh National Academy of Choreography, bringing together a considerable number of researchers, ballet scholars, educators, choreographers, directors and choreographers. During the speeches, behind-the-scenes discussions, visits to master classes, the conference participants repeatedly made parallels between the choreographic art of Kazakhstan and their country. Particularly “burning” for the forum participants was the issue of the development of folk dance.

In support of the multicultural dialogue, the editorial staff of the Arts Academy proposed a separate issue of the magazine to be devoted to discussing the problems of the current state and development of folk dance. At the end of the conference, the scientific partners of the Academy were sent a letter of invitation to participate in the project “Folk Dance”, which includes two stages: publication of studies on the dynamics of the development of national dance in a particular country and online discussion of published materials.

The proposed issue of Arts Academy magazine contains articles by leading performers and researchers of folk dance, experienced teachers, specialists and scholars whose works consider folk dance as a tool for national self-identification and intercultural communication, raise the preservation of musical and dance heritage, the synthesis of authentic and modern forms of dance, the hypothesis of mimicry in folk stage dance, the tendency of the interpenetration of various dance styles and genre is studied in art. The participants of the project, sincerely interested in the fate of folk dance, were specialists from such countries as Kazakhstan, Russia, Bulgaria, Latvia.

We hope that the project proposed for your attention in a special issue of the journal will allow us to see the development paths and the current state of folk dance in a global cultural context, will initiate the development of new scientific topics in the field of dance art and art in general.

*Respectfully,
editorial board*

**ХАЛЫҚ БИІ
FOLK DANCE
НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ**

МРНТИ 18.49.01

Е. Васенина¹

*¹Государственный институт искусствознания
(Москва, Российская Федерация)*

**К ВОПРОСУ СИНТЕЗА АУТЕНТИЧНЫХ
И СОВРЕМЕННЫХ ФОРМ ТАНЦА**

Аннотация

Статья посвящена анализу некоторых аспектов, связанных с проблематикой синтеза аутентичных и современных форм танца. В качестве примера приведены работы хореографов, которые интересовались пластическими экспериментами в этой сфере, а также указываются фестивали, которые специализируются на показе работ указанной тематики.

Ключевые слова: аутентичный танец, современные формы танца, синтез, Лоранс Левассер, Мариам Алексидзе, Николай Огрызков, Витебский фестиваль современной хореографии.

Е. Vasenina¹

*¹The State Institute for Art Studies
(Moscow, Russian Federation)*

**ABOUT THE QUESTION OF SYNTHESIS OF AUTHENTIC
DANCE
AND CONTEMPORARY DANCE FORMS**

Annotation

The article is devoted to the analysis of some aspects related to the problems of the synthesis of authentic and contemporary forms of dance. As an example, there are works by choreographers who were interested in plastic experiments in this field, and also it marks festivals that specialize in displaying works of this subject.

Kew words: authentic dance, contemporary dance forms, synthesis, Central Asia, Georgia, Laurence Levasseur, Mariam Aleksidze, Nikolay Ogryzkov, International Festival Of Modern Choreography in Vitebsk.

Е. Васенина¹

*¹Мемлекеттік өнертану институты
(Мәскеу, Ресей Федерациясы)*

БИДІҢ АУТЕНТТІ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ ФОРМАЛАРЫНЫҢ СИНТЕЗІ

Аннотация

Мақала бидің аутентті және заманауи формаларының синтезі мәселелеріне байланысты аспектілерді талдауға арналған. Мысал ретінде осы саладағы пластикалық эксперименттерге қызығушылық танытқан хореографтардың жұмыстары келтірілген. Сондай-ақ, аталған тақырыптағы жұмыстарды көрсетуге маманданған фестивальдер алынған.

Түйінді сөздер: аутентикалық би, бидің заманауи түрлері, синтез, Лоранс Левассер, Мариам Алексидзе, Николай Огрызков, Витебск заманауи хореография фестивалі.

Значение синтеза аутентичных и современных форм танца для развития искусства танца, в целом, для стремительно развивающегося мира трудно переоценить. Многие современные хореографы соединяют в своих произведениях различные танцевальные техники, включая доступные им интерпретации аутентичных форм танца. Ряд современных хореографов создали свои карьеры именно благодаря талантливому синтезу аутентичных и современных форм танца. В Акраме Хане, большом специалисте в индийском танце катхак, имеющем пятисотлетнюю традицию, работавшем с виртуозом-ситаристом Пандит Рави Шанкаром и театральным режиссером Питером Бруком, мир нашел идеальную фигуру слияния восточной и западной культур. В пространстве сцены Хан исследует взаимоотношения между современными западными танцевальными техниками и традиционными южноазиатскими танцевальными формами (спектакли «Священные монстры», «Ма», «Если бы») [1].

Спустя сто лет грандиозной популярности «Русских сезонов» балета Сергея Дягилева, заложившего основы, в частности, английского современного балета, в мире действительно популярны «восточные сезоны»: вклад в братинский и мировой танцевальный контекст современных хореографов с восточными корнями Акрама Хана (катхак+современный танец), Аакаша Оедра (суфийские кружения+танцевальные импровизации), Сиди Ларби Шеркауи (танцевальный перформанс+приглашенные этноисполнители), очень заметен [2].

Международный фестиваль театров танца «ЦЕХ» (Москва) в декабре 2014 года показал спектакль «Тараб» швейцарской компании Cie7273 (хореографы Лоранс Яди и Николя Кантильо). Хотелось бы оценивать тараб, зная больше об этой песенной культуре, считающейся одной из вершин арабской музыкальной культуры, тем более что нам предлагают модное сегодня соединение тараба

(в современной авторской электронной обработке) с танцем в исполнении независимого современного танцевального проекта из Швейцарии. Считается, что тараб сложен ладово и ритмически, как, впрочем, и всякая музыка для сопровождения и провокации трансовых танцев. Хореографы и исполнители молоды, начали интересоваться темой спектакля не очень давно, обладают нежными, еще не очень развитыми и неразработанными для демонстрации экстаза телами. Их тараб, очевидно, первая проба в понимании трансовой техники, проговаривающаяся не о бешеной эзотерической свободе, высеченной музыкой и движением, а о юношеской робости, желании станцевать «восточно», вырваться из круга школьных и домашних правил. Стать одиноким и свободным дервишем в какой-то момент мечтает каждый, начавший изучать культуры Востока. Юные швейцарцы показали свое стремление к мечте.

Европейский и азиатский культурные коды по-прежнему имеют все шансы на плодотворные творческие союзы. На протяжении 2000-х годов с мастер-классами в Бишкек (Киргизия) приезжала французский хореограф, культуртрегер Лоранс Левассер (в 2005, 2006, 2007 годах) и ставила со студентами спектакли «Passage», «Весна священная», «Петрушка». Говорила с учениками о том, что современная хореография требует психологического и актерского мастерства помимо балетной техники. Своей задачей Левассер полагала помощь в осознании своей идентичности в современном мире искусства. В процессе разговоров с учениками она фокусировала их внимание на их собственных знаниях традиций. «Мы много работали. Я заботилась о том, чтобы не напичкать их чрезмерно западным взглядом на мир. Танцоры должны использовать свои знания, но не быть подавленными техникой – все техники нужны только для того, чтобы выразить свои чувства и идеи. Прийти к этому трудно, но это самое интересное в творчестве» [3].

Попытка обретения самостоятельности личностью или территорией – живой процесс. Без диалога с Другим не бывает движения вперед. Левассер было интересно сосредоточиться на культурном наследии стран Центральной Азии, использовать его как основу культурной идентичности артистов. Вместе с танцовщиками она обращались к традиционным танцам, традиционной музыке, стихам [4].

Молодой бишкекский хореограф Талант Осмонов сумел использовать достоинства подобных мастер-классов. Отталкиваясь от собственных импровизаций, мастерства классической техники, Талант Осмонов все больше использует пластику contemporary, основы которой получил в алматинском хореографическом училище им. А.Селезнева и участвуя в спектаклях известного

алматинского пластического театра сестер Габбасовых, а после продолжив обучение в Академии русского балета им. А. Вагановой в Петербурге. Осмонову нравится contemporary dance, безграничность его ресурсов и возможность синтеза с балетной техникой. В номере «Ветер и песок. Плоть и прах» (2011) под песком Осмонов имеет в виду плоть умирающего человека. Да, умирает плоть, но в памяти людей остаются крупинцы «песка» – дорогие воспоминания. Солист сам танцует песок, «собирает» его с земли [5]. Стратегия Осмонова признана государством: молодой артист и хореограф стал обладателем золотой медали ВОИС (Всемирной организации интеллектуальной собственности), стал Заслуженным артистом Кыргызской республики. Самое главное – в 2015 г. Осмонов, еще не успев закончить магистратуру АРБ (Академии Русского балета), стал главным балетмейстером Кыргызского театра оперы и балета. Его спектакль «Манкурт» по произведению Ч.Айтматова «И дольше века длится день» стал его дипломной работой [6].

Фольклорный мотив имеет особое значение в становлении свободных форм танца современной Грузии. Практически все хореографы и танцевальные коллективы, вне зависимости от своей жанровой направленности, обращаются к народному источнику в поисках тем, хореографического или музыкального материала, идей для создания новых постановок. Мариам Алексидзе – танцовщица, хореограф, педагог, дочь известного советского хореографа-неоклассика Георгия Алексидзе – не исключение. Ее соприкосновение с фольклором различных регионов Грузии дало жизнь циклу современных танцевальных спектаклей «Фантазии на тему грузинского фольклора», а также ряду сценических экспериментов.

Мариам начала свою постановочную деятельность в 2008 году, после кончины отца. В наследство дочери Георгий Алексидзе оставил свои идеи. Первой постановкой Мариам стал спектакль «Довин-довен-довли» (2009) на стихотворение Галактиона Табидзе «Mtatsmindis Mtvare» («Луна Мтацминды»). Эту работу она считает посвящением отцу, чья последняя миниатюра также была создана на стихотворение Табидзе. Георгий Алексидзе сам участвовал в этой миниатюре, что отражено в документальном фильме Гелы Канделаки, режиссера, основателя уникального театра теней рук «Бадругана». Кадры из этого фильма демонстрируются в работе Мариам.

В 2011 году семья Алексидзе создала фонд развития современной хореографии Георгия Алексидзе. В задачи фонда входит помощь молодым хореографам, детские проекты, мастер-классы для танцоров и хореографов. Отдельное направление – восстановление хореографии Георгия Алексидзе.

Фонд начал работу спектаклем «Ачарпани» в рамках проекта «Фантазии на тему грузинского фольклора». Основателем этого направления грузинского балета, опирающегося на традиции национального искусства, был Вахтанг Чабукиани, создатель легендарных хореографических поэм «Сердце гор», «Свет», «Горда». Георгий Алексидзе продолжил эту линию: в создании спектаклей «Дали и Охотник», «Берикаоба», «Песни Гурии», «Медя», «Аморгдалеби», «Пиромани», «Диплипито», «Демон» и других принимали участие современные грузинские художники и композиторы. Мариам уверена: уникальное лицо грузинского современного балета, современного танца можно создать не за счет интернационального репертуара, но на аутентичном фольклорном материале. Так родилась концепция проекта «Фантазии на тему грузинского фольклора», чья задача – формами и средствами современного танца сохранить образ музыкального и танцевального фольклора Грузии, путем его внимательного и прилежного изучения, даже если в итоге оказывается передан дух, а не конкретная история. В архивах тбилисской консерватории хранится много экспедиционного материала, поездки и исследования Мариам и ее сотрудников продолжаются по сей день.

Единомышленниками Мариам Алексидзе стали танцовщики тбилисского театра оперы и балета имени Палиашвили, которым интересно соединять классическую технику и свободную пластику. У самой Мариам за плечами обучение современной хореографии в Цюрихе, четырнадцать лет работы солисткой балетной труппы Грузинского театра оперы и балета имени Палиашвили. Исследователи полагают, что в варианте соединения молодым хореографом современного танца с позами и движениями грузинского народного танца зарождается новый язык. Мариам опирается на метод отца, ориентированный на раскрытие индивидуальности.

«Профессиональная свобода – не в контроле извне, а в самоконтроле, самоограничении. И учиться поэтому надо всю жизнь», – так говорят в семье Алексидзе. «Все системы хороши, если раскрывают индивидуальность хореографа, помогают найти себя, дают возможность самореализации. Надо бережно относиться к искренности человека», – писал Георгий Алексидзе [7].

Первым спектаклем цикла стал «Ачарпани» (2011) на тему абхазского фольклора. Ачарпани – название абхазской свирели. В детстве Мариам, в 1980-е годы, Абхазия была частью Грузии, и спектакль стал данью ностальгии и отчасти политическим жестом. Музыкальную партитуру-коллаж создал композитор Теймураз Бакурадзе, прозвучала музыка самого Бакурадзе и грузинского композитора из Израиля Иосифа Барданашвили, а также Яниса Ксенакиса, редкие фольклорные записи игры на свирели ачарпани. Художником,

сценографом и автором костюмов стал единомышленник проекта Георгий Алекси-Месхишвили. Свля, ход по кругу, неотъемлемая часть как женского, так и мужского грузинского танца, используется в «Ачарпани», но читается иначе из-за костюмов, похожих на серебристые и телесные купальники у танцовщиц. Скользящий шаг свля, обычно скрытый за длинным женским платьем, здесь нарочито обнажается, эмансипируется, может ускориться до бега, однако в дуэтах гендерные роли традиционны: женщины нежны, покорны, гибки, мужчины мужественны, заботливы, сильны – для того, чтобы успеть на поддержку танцовщицы в воздухе в продольном шпагате.

«Алва» (2013) посвящен Хевсуретии, где живет сейчас не более полутора тысяч человек. Стойкость старинных обычаев хевсуров во многом объясняется географической изоляцией этого уголка Грузии. Виктор Шкловский писал в 1930 году: «Как лежит доисторический лед на дне Ладожского озера, так живут на горах Кавказа хевсуры». «Алва» сложился как графичный спектакль в черно-белых тонах. В нем пластически повествуется о борьбе ангелов за добро и зло. Движение положено на музыку И.С. Баха и музыку Гии Канчели и Арво Пярта, посвященную И.С. Баху.

Горская легенда Восточной Грузии рассказывает о мироточивом дереве, украшенном золотой цепью: по цепи ходили ангелы и пели. Миро капало с дерева в кувшины. Ангелы переливали миро в бутылки и крестили им подошедших. Местный правитель приказал найти дерево, срубить и принести ему. Но срубленное дерево выросло снова и снова. Один мужчина сказал, что, пока дерево охраняется христианами, его не срубишь. Он принес у дерева в жертву ягненка, дерево рухнуло, но своей цепью обмотало предателя, которого хевсурцы с позором изгнали. На Мариам Алексидзе этот миф произвел впечатление из-за ассоциаций с судьбой ее семьи: когда на Георгия Алексидзе напали в Москве, он восстановился как птица Феникс, как хевсурское дерево. После болезнь взяла свое, он скончался, но его дело продолжили дети. «Алва» говорит о том, что добро невозможно уничтожить, когда находится хоть один человек, который может его продолжить. Дерево в спектакле – это белый ангел, умирающий в руках предателя. Георгий Алекси-Месхишвили, как и для «Ачарпани», создал для «Алва» костюмы и сценографию.

Балет «Гурджи-Хатун» о внучке царицы Тамар Мариам Алексидзе поставила в 2014 году по мотивам исторического романа Дато Турашвили, грузинский писатель выступил также автором либретто. Музыку написал Иосиф Барданашвили. Хореограф заинтересовала история политического брака с целью укрепления мира в веке: судьба наследницы династии Багратиони, в замужестве перешедшей в династию Сельджуков и принявшей ислам. Гурджи

Хатун – просвещенная женщина века, оставшаяся в истории благодаря тому, что поддерживала развитие наук и поэзии, в частности, поэта Руми. Гурджи Хатун, которую сельджуки называли «королевой мира», стала любимым мюридом Руми в основанной им медресе. Когда ее мужа, султана Гийаса ад-Дин Кей-Хосрова, убили, Руми дал ей убежище и остался другом. Символический образ Гурджи Хатун — Солнце – чеканился на монетах рядом с символическим изображением супруга в образе Волка; так они вошли в аллегорический средневековый бестиарий и в историю нумизматики.

Спектакль начинается не выходом танцовщиков на сцену из кулис. Артисты уже на сцене, в темноте, и под первые звуки музыкальной композиции встают из темноты прошлого, выстраиваются гуськом, кладут руки друг другу на плечи и так совершают общий проход, склонив головы. Музыка Барданашвили задает молитвенно-торжественный танцевальный код. Хореографический рисунок балета не интенсивен, движение артикулировано, рапидно. Исполнитель партии иконийского султана, супруга Гурджи-Хатун, ведущий танцовщик турецкого театра оперы и балеты Анталы Толга урчак носит чалму, в созданной для него хореографии есть элементы суфийских практик вхождения в транс: однообразные кружения, монотонные выбросы руки вперед – все это характеризует его как единомышленника своей жены, ученицы суфия. В целом, постановка придерживается неоклассического балетного словаря, однако партия Воображаемой Гурджи Хатун проведена в более свободной пластике. По легенде, однажды грузинская королева сельджукского мира бесследно исчезла с грузинским караваном, захватив с собой только поэму Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Работы Мариам Алексидзе отличает интерес к национальной культуре, к истории Грузии, стремление соединять аутентичную музыку с современной пластикой, вдохновлять композиторов на создание новой музыки на исторические темы. Это говорит о ней как об амбициозном хореографе и о ее желании предложить современному балетному миру оригинальный танцевальный продукт с отчетливо прогрузинской позицией, что находит в современной Грузии широкий отклик [8].

Спектакли как манифест отношения к миру создавал Николай Огрызков, основатель одной из первых компаний современного танца в России «Свободный балет» (1990), создатель первой частной школы современного танца в Москве (1992). В 1970 году компания Элвина Эйли стала первым американским коллективом современного танца, гастролировавшим в Советском Союзе. Их спектакль «Откровения» /Revelations/ Н. Огрызков увидел подростком, и это стало первым и главным стимулом сочинять самому. Студентом МАХ Н. Огрызков

ставил миниатюры на себя, показывал их на уроках народного танца; педагог народно-сценического танца Анатолий Борзов поддерживал и помогал. В 1973 году на гастролях ГААНТ в США Н. Огрызков посещал уроки в школах Элвина Эйли и Марты Грэм и на следующих гастролях продолжал самообразование в школах современного танца Бразилии, Аргентины, Франции, Бельгии. Из 18 лет работы солистом Ансамбля академического народного танца Игоря Моисеева (ГААНТ) 10 лет Н. Огрызков посещал различные мастер-классы по современной хореографии.

В его школу в Староконюшенном переулке с первых дней работы приезжали с мастер-классами лучшие современные хореографы 1990-х: Карин Сапорта, Адам Миллер, Фредерик Лескюр, Паскалин Верье, Французский культурный центр в Москве и организация АФАА при Министерстве иностранных дел Франции поддерживали работу Николая Огрызкова. В курс обучения входят (школа работает по сей день) занятия классическим, народным, джазовым танцем. «Я хочу предоставить детям те возможности для самовыражения, каких сам был лишен», — говорил Н. Огрызков белорусским журналистам в 1996 году [9]. Тематика и эстетика спектаклей для школы всегда соответствует возрасту, педагог не требовал от подопечных выглядеть на сцене старше своих лет. Н. Огрызков выработал свой почерк, соединив технику джаз-танца с постфолком, авторской интерпретацией народного танца и внятно определил личную причину заниматься современной хореографией. Современный танец как точка зрения, как путь к совершенству, к внутренней аскезе. Высокий профессионализм исполнения служил ему инструментом приближения к духовности, через многочасовые репетиции и тонкое постижение музыкального материала.

Н. Огрызкова волновало, какое искусство будет характеризовать время, в которое он живет, и он сумел вписать российский современный танец 1990-х в историю искусства страны. Главным делом жизни Н. Огрызкова стала школа. Ему удалось выстроить отношения с родителями учеников так, что и они поняли: главное – не отчетный концерт, а лабораторный процесс. Когда случались редкие показы, чаще на витебском фестивале современной хореографии FMC, где Н. Огрызкова и его школу свободного танца очень любили, тогда всем становилось понятно, кто настоящий профессионал.

В сюите *Laterna Magica* 1995 года на нежную, тоскующую, тревожную хоральную композицию «Herr, Unser Herrcher» группы «Hughes de Courson» с альбома «Babel» танцовщицы с убранными в шапочки волосами, в золотых обтягивающих комбинезонах, словно русалки на берегу, бьются об воздух вне привычной водной стихии.

Аскеза в миру, в светской жизни, через занятия танцем, только занятия в классе, показы крайне редки, – Н. Огрызков не искал легких путей. «Современного хореографа не надо приписывать ни к какой школе, ни к какому стилю. Он сам стиль», – говорил Н. Огрызков.

В номере «Разговор на троих» 1994 года на композицию «При долине» коллектива Moscow Art Trio танцовщики щедро соединяют свободную пластику и кантиленность большого хоровода, его плавный ход. «Ручейки», танцевальные протяжные поклоны, широкие круги руками от пола вверх на весь объем кинесферы наполняют первую часть номера. Удлиненные пропорции тел танцовщиков похожи на телосложение Н. Огрызкова, что помогает воплотить задуманное – физические данные хореографа во многом определяют его хореографию. Ритм сменяется, ускоряется, и в хореографию добавляются элементы классического танца, арабески, поддержки, новые элементы народного танца: верчения, присядки. «Народные танцы – хлеб насущный для хореографа», — говорил Морис Бежар, и Николай Огрызков, отдавший 18 лет ансамблю Игоря Моисеева, сумел творчески отнестись к пройденной там серьезной школе, переплавил полученные знания в собственный язык.

Список использованных источников:

1. Васенина Е. Единое время Акрама Хана. Книга-буклет Дягилевского фестиваля-2015 (Пермь). Рус-англ. – Пермь, 2015. – С.52-55. // Интернет ресурс: <https://istina.msu.ru/publications/article/10393814/> (Дата обращения 07.01.2019).
2. Васенина Е. Индивидуальность по-английски. Балет Великобритании от возникновения до наших дней. / Сборник к премьере одноактных балетов «Зимние грезы. Три одноактных балета в хореографии Ф.Аштона, К.МакМиллана, Д.Ли. – Пермь: Издательство Пермского театра оперы и балета, 2014. – С.8-14. // Интернет ресурс: <https://istina.msu.ru/publications/article/10393781/> (Дата обращения 07.01.2019).
3. Беседа с Л.Левассер. Февраль 2013. Аудиоархив Е.Васениной.
4. Васенина Е. Свободные формы танца современной Центральной Азии. // Балет. – 2014. – Т.188. – №5. – С.30-31.
5. Васенина Е. Киргизия: Горячая смесь. // Е.Васенина. Современный танец постсоветского пространства. – Москва, 2013. – С.119-134.
6. Карелина А. Явление «Манкурта» // Вечерний Бишкек. – 2015. – 21.04. // Интернет ресурс: <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?p=443083&sid=62324be8d881c8332f4ac8b0c2a01ec7> (Дата обращения 09.01.2019).
7. Алексидзе Г. Уроки балетмейстера. – Москва, 2011. – С.35.
8. Васенина Е. Грузия: С фольклором как с бриллиантом. // Е. Васенина. Современный танец постсоветского пространства. – Москва, 2013. С.73-90.
9. Памяти Николая Огрызкова. // Интернет-ресурс витебского фестиваля современной хореографии IFMC. Клип №2. http://www.artmark.mm.by/rus/links/ifmc/ifmc_About_Nikola_%20Ogryzkov_rus.htm (Дата обращения 16.12. 2018)

References:

1. Vasenina E. *Edinoe vremeja Akrama Hana. Kniga-buklet Djagilevskogo festivalja-2015 (Perm')*. Rus-angl. – Perm', **2015**. – S.52-55. // Internet resources: <https://istina.msu.ru/publications/article/10393814/> (Data obrashhenija 07.01.2019) (In Russ.).
2. Vasenina E. *Individual'nost' po-anglijski. Balet Velikobritanii ot vzniknovenija do nashih dnei.* / Sbornik k prem'ere odnoaktnyh baletov «Zimnie grezy. Tri odnoaktnyh baleta v horeografii F. Ashtona, K. MakMillana, D. Li. – Perm': Izdatel'stvo Permskogo teatra opery i baleta, **2014**. – S.8-14. // Internet resources: <https://istina.msu.ru/publications/article/10393781/> (Data obrashhenija 07.01.2019) (In Russ.).
3. *Beseda s L. Levasser: Fevral' 2013.* Audioarhiv E. Vaseninoj (In Russ.).
4. Vasenina E. *Svobodnye formy tanca sovremennoj Central'noj Azii.* // Balet. – **2014**. – T.188. – №5. – S.30-31 (In Russ.).
5. Vasenina E. *Kirgizija: Gorjachaja smes'.* // E. Vasenina. Sovremennij tanec postsovetskogo prostranstva. – Moskva, **2013**. – S.119-134 (In Russ.).
6. Karelina A. *Javlenie «Mankurta»* // Vechernij Bishkek. – **2015**. – 21.04. // Internet resources: <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?p=443083&sid=62324be8d881c8332f4ac8b0c2a01ec7> (Data obrashhenija 09.01.2019) (In Russ.).
7. Aleksidze G. *Uroki baletmejstera.* – Moskva, **2011**. – S.35 (In Russ.).
8. Vasenina E. *Gruzija: S fol'klorom kak s brilliantom.* // E. Vasenina. Sovremennij tanec postsovetskogo prostranstva. – Moskva, **2013**. S.73-90 (In Russ.).
9. *Pamjati Nikolaja Ogryzkova.* // Internet- resources vitebskogo festivalja sovremennoj horeografii IFMC. Klip №2. http://www.artmark.mm.by/rus/links/ifmc/ifmc_About_Nikola_%20Ogryzkov_rus.htm (Data obrashhenija 16.12. **2018**) (In Russ.).

V. Kazashka¹

¹The Academy of Music, Dance and Fine Arts
(Plovdiv, Bulgaria)

THE BULGARIAN FOLK DANCE IN THE CONTEXT OF THE NATIONAL IDENTITY IN THE GLOBAL WORLD

Annotation

This report looks at Bulgarian folk dance as a means of identifying in the global world as well as intercultural communication. The language of dance excites, explains, teaches, develops, art is the global language of communication in the modern world. The Bulgarian folklore dance unites the five directions of human evolution: art – exciting creative imagination and expression, science – theory, innovation and their application for the development of the global world, education – teaching through tradition and inheritance of traditions, culture - the sense of identity and belonging, personal development – self-improvement of the individual as part of global society.

Keywords: Bulgarian folk dance, folklore, individuality, semantic star.

В. Казашка¹

¹Музыка, би және бейнелеу өнері академиясы
(Пловдив, Болгария)

ӘЛЕМДІК КЕҢІСТІКТЕГІ ҰЛТТЫҚ БІРЕГЕЙЛІКТІҢ КОНТЕКСТІНДЕГІ БОЛГАР ХАЛЫҚ БІІ

Аннотация

Бұл мақалада Болгар халық биі жаһандық әлемдегі сәйкестендіру, сондай-ақ мәдениетаралық қарым-қатынас құралы ретінде қарастырылады. Би тілі қозғайды, түсіндіреді, үйретеді, дамытады. Қазіргі таңда өнер әлемнің қарым-қатынасын жүзеге асыратын ғаламдық тіл болып табылады. Болгар фольклор биі адамзат эволюциясының бес бағытын біріктіреді, олар: өнер – қызықты шығармашылық қиял мен өрнек; ғылым – теория, инновациялар және оларды жаһандық әлемді дамыту үшін қолдану; білім-дәстүрлер және оны мұраға қалдыру арқылы оқыту; мәдениет – бірегейлік пен тиістілік, тұлғалық даму сезімі-тұлғаның әлемдік қоғамның бір бөлігі ретінде өзін-өзі жетілдіру.

Түйінді сөздер: Болгар халық биі, фольклор, даралық, семантикалық жұлдыз.

В. Казашка¹

¹Академия музыки, танца и изобразительного искусства
(Пловдив, Болгария)

БОЛГАРСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В МИРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В данной статье болгарский народный танец рассматривается как средство идентификации в глобальном мире, а также межкультурного общения. Язык танца возбуждает, объясняет, учит, развивает. Искусство является глобальным языком общения в современном мире. Болгарский фольклорный танец объединяет пять направлений эволюции человека: искусство – захватывающее творческое воображение и выражение; наука – теория, инновации и их применение для развития глобального мира; образование – обучение через традиции и наследование традиций; культура – чувство идентичности и принадлежности, личностного развития – самосовершенствование личности как части мирового общества.

Ключевые слова: болгарский народный танец, фольклор, индивидуальность, семантическая звезда.

“Through others we become ourselves” – Lev Vygotsky. This popular quote by the Russian psychologist, in the context of folk dance, can be paraphrased “Through dance we get to know ourselves and the world”. Psychologist Lev Vygotsky, as a founder of socio-cultural theory, draws attention to the environment, people and culture and their influence on human development. Vygotsky conducts psychology studies on the aesthetic impact of literary works by analysing well-established works. He developed the theory that works of art are public cannons by which emotions are melted and transformed into a specific sphere of individual life [1]. The unification of cultures and the creation of a cultural community is at the core of today’s global society. The concept of a global society is based on the unification of numerous and heterogeneous human groups that connect with each other and form a large community, experience a sense of solidarity and interaction in the community. New technologies and the internet create the opportunity for even deeper globalization and constant contact, albeit at a distance. Communication between people is also changing - increasingly rare eye-to-eye encounters, more social networking.

Erich Fromm in “Man for Himself” says: “However, modern man is restless and increasingly confused. He works and strives but has a vague sense of futility in his activities. As his power over matter grows, he feels powerless in his individual life and in society. While he has been creating new and better means for mastery of nature, he has become entangled in the net of these means, and has lost the notion of the only goal that gives them meaning – the man himself [2, p.11].

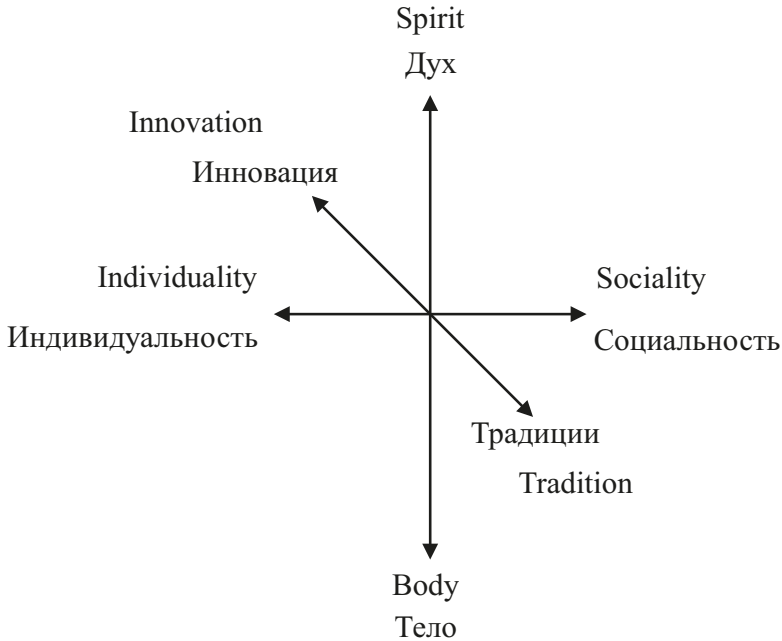
Bulgarian folk dance is extremely attractive, dynamic and fascinating. Bulgarians are famous for their dance skills and rituals, which are of interest to both Bulgarian researchers and foreigners. The folklore regions in Bulgaria are seven, each of which is characterized by its peculiarities - Northern, Dobrudja, Thrace, Shopp, Pirin, Rhodope and Strandja. According to prof. Panova-Tekath mastering the traditional Bulgarian dance style has three possible variants or levels that are associated with the three levels of human existence - emotion, action and thought. Professor Panova-Tekath studies Bulgarian dance and creates the term "Dancing the Bulgarian way" by categorizing it in three motivational complexes: aesthetic movement, social communication, giving a new meaning to definitions. She is a long-time researcher of practice as a dancer in Trakia Ensemble, and now as a researcher of Bulgarian folk dance. Dance is not only a necessity to identify with a local or national tradition, but a pure choreographic argument in favour of the high aesthetic qualities of the Bulgarian dance folklore. Of interest is the interdisciplinary study proposed by Panova-Tecath of the aspects and layers of the context and their respective dancing images. Through the prism of a widespread dance phenomenon (such as that of traditional Bulgarian dance), she examines a form of constantly changing human modifications, in which not only can be found different types of identity, cultural level and social policy but also the achievement of valuable for the development of humanity conclusions [3].

"Dancing the Bulgarian way" is a phenomenon related to the urban way of life, which has been studied by Professor Panova-Tecath, in different geographic locations of the global world - Europe, America, Asia. This phenomenon, "Dancing the Bulgarian way", is an "optical lens" through which analyses of the respective societies can be made, according to the geography of dancing. Professor Panova-Tekath presents four models of Dancing the Bulgarian way - Soviet and American dancing (before 1989), and democratic and emigrant. For the revealing of dance as communication, Gergana Panova-Tekath offers an additional theoretical matrix, oriented towards the micro levels of the phenomenon. With it, she distinguishes the approach of enthusiasts in three motivational complexes and considers the dancing person as a semantic star" [4].

On the horizontal of the semantic star are individuality and sociality. Folklore dance influences the psyche and shapes the individual qualities of the person, influences perceptions, temperament and temper. Folklore dance is a prerequisite for the formation of individuality - physical and mental. Sociality occupies a central place in the concept of analytical social psychology by Erich Fromm, according to which each society has a characteristic structure that is shaped by lifestyle, socially typical expectations, and adaptive behaviour. In this case, sociality is formed on

the basis of dance. Dance motivates people to perform certain social tasks related to communication. Folklore dance must be “learned” with pleasure, desire and inner sense of belonging.

On the vertical are the body and the spirit. Folklore dance is a way to maintain a good physical and mental form. Often, this is the motive for non-professionals to take part in amateur dance groups or in clubs.



Pic.1. Source: *Panova-Tekath*

Innovation and tradition are the “root” and “wings” that every individual needs for individual development and awareness in the global world. Through traditions the individual determines himself. Affiliation with a national tradition affects the individual’s self-esteem. Innovation enables the development of creativity, application of new movements, arrangements for greater impact.

In recent years there has been a growing interest in folk dances. There are trainings, building of skills related to Bulgarian dance in different clubs, community centres, folklore dance groups are established at private and state organizations. In my view, this change is due to the fact that the modern man feels lost to the traditions, confused in intercultural communication, and seeks his individuality and socialization in a group that shares his interests. The dance manages to create a comfortable environment for people with different identities - age, religion, gender, political and social views, and financial status. Folklore dance is an opportunity to get to know and communicate with different people, to strengthen the spirit and body, to create an inclusive environment.

«Stage dances, performed on a folklore basis, build on and develop on two main phenomena – the people and the games of our people, as well as the mastery and the sense of the choreographer's composition» [5, p.22-23]. The development of Bulgarian dance goes hand in hand with the state and social development of our country and it passes through different periods of rise, "suffocation", and again rise. Prof. Dr. Stoyan Dzhudzhnev in the Theory of Bulgarian Folk Music defines folk art as the most brilliant art that has been created by the people and which the people carry through the centuries with themselves [6, p.13].

The presentation of Bulgarian folklore dances and music around the world is done mainly, but not only, through the three biggest Bulgarian folklore ensembles, which have high national and international successes. These are the Trakia Ensemble, Philip Kutev Folk Ensemble, and Pirin ensemble. On 2nd May 2018, they presented a joint grand concert in Hall 1 of the National Palace of Culture and their common performances date back to 2002.

Trakia Ensemble was founded in 1974 by Professor Kiril Dzhennev, and currently the chief artistic director is Prof. Daniela Dzheneva, PhD. The performances of the ensemble present in their unique way the folklore richness of Bulgaria. Their repertoire includes all ethnographic areas and performers have excited the audience for more than 40 years in Bulgaria and abroad. Preserving the spirit of the ensemble, the creative visions and the exorbitant intensity, is mainly due to the heartfelt performances of the dancers, who are mainly from the Academy of Music, Dance and Fine Arts - Prof. Asen Diamandiev in Plovdiv.



Pic.2. Bulgarian folk dance. Photograph: Trakia Ensemble

The ensemble develops the musical and dance richness of Bulgarian folklore, relying on traditional and contemporary interpretations, originality and authorship. Prof. Kiril Dzhenev, Associate Prof. Stefan Mutaftchiev, Prof. Nikolay Kaufman, Prof. Nikolay Stoykov played an important role in the creative aspect of Trakia Ensemble, and the established tradition was continued by Prof. Daniela Dzheneva, PhD. Through their creativity the dancers satisfy the spiritual needs of a wide range of people from different social groups.

Philip Kutev National Folklore Ensemble was created in 1951 by the famous composer Philip Kutev, whose name it carries today. Since its inception, the ensemble has a professional staff, selected from among many talented singers, dancers and musicians through a national competition. Each of the participants in the ensemble brings with them, besides the talent and the memory of the birthplace and the folklore riches of the home. Philip Kutev's arrangement and songs, and the dances of Margarita Dikova create a serious school that conquered the whole world. The current composition of the ensemble under the direction of Prof. Elena Kuteva PhD is looking for new programs and untouched layers of folklore.

Pirin Folklore Ensemble was founded in 1954, and in the modern world it is an ambassador of Bulgarian art in the world and in Bulgaria. The creative biography of the ensemble is diverse and comprehensive, with over 400 titles of songs, plays, choir music, music for choristers, and dance productions all over the world. The creative work of Pirin Ensemble takes place under the management of Denislav Kehayov.

This report is prepared for an international scientific conference on the project "ПУТИ РАЗВИТИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ НАРОДНОГО ТАНЦА" (The path of development and the contemporary situation of folklore dance) organized by the Kazakh National Academy of Choreography in Astana. The report aims to launch a systematized interdisciplinary study in the field of psychology and choreography, crossing temporal and geographical boundaries and looking at folk dance as an instrument for social well-being and sharing of social identity in the context of globalization. Folklore Dance is an instrument for harmonizing soul and body, both native and foreign, old and new, personal and social, establishing an identity for the joint development of global society.

References:

1. Vygotsky L. *Psychology of Art*. – Moscow, **1978**. (In Russ.).
2. Fromm E. *Man for Himself. Research on the psychology of ethics*. – Sofia: St. Kliment Ohridski University Publishing House, **1995**. – p. 11. (In Russ.).
3. Gergana Panova-Tekath. Dance as an Expression of Identity and Interactive Game. // *Bulgarian Musicology*. – №3- 4. – **2009**. – P.108-115. (In Bulgarian).

4. Gergana Panova-Tekath. *Crossing the Borders with Dancing the Bulgarian Way Theoretical Models on Three Levels*. // International Science Conference «Science, Educational and Innovation in the Field of Arts», **2017**. – P.29-38. *(In Engl.)*.

5. Dzheneva D. *Bulgarian Stage Folk Dance – Trends of Development*. // Music Horizons magazine. – № 1. – **2015**. – P.22-23. *(In Bulgarian)*.

6. Djudjev S. *Theory of Bulgarian Folk Music*. – Sofia, **1954**. *(In Bulgarian)*.

А.С. Полякова¹

*¹Гуманитарный университет
(Екатеринбург, Российская Федерация)*

ТАНЕЦ ПОСТФОЛК КАК СПОСОБ АКТУАЛИЗАЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация

В современной хореографической культуре все чаще прослеживается идея синтеза, интердисциплинарности различных танцевальных направлений и систем. К такому опыту можно отнести взаимодействие техники contemporary dance и элементов народного танца, породившее феномен «танец постфолк». В данной статье предпринимается попытка осмысления этого феномена и его существования в произведениях современных авторов.

Ключевые слова: хореографическая культура, народный танец, народно-сценический танец, contemporary dance, танец постфолк.

A.S. Polyakova¹

*¹Humanities University
(Yekaterinburg, Russian Federation)*

DANCE POSTFOLK AS A METHOD OF ACTUALIZATION OF PEOPLE'S DANCE IN MODERN CHOREOGRAPHIC CULTURE

Annotation

In modern day dance culture there is a wide spread tendency of synthesising and interaction of different styles and dancing tendencies systems. The postfolk dance phenomenon is a perfect example of such a tendency, when contemporary dance technique is combined with elements of national dance. This article is attempted to speculate upon this topic and analyse some up-to-days examples.

Key words: choreographic culture, folk dance, folk dance stage adaptation, contemporary dance, postfolk dance.

А.С. Полякова

*Гуманитарлық университеті
(Екатеринбург, Ресей Федерациясы)*

ПОСТФОЛК БИИ – ЗАМАНАУИ ХОРЕОГРАФИЯ МӘДЕНИЕТІНДЕ ХАЛЫҚ БИІН ЖАНДАНДЫРУ ТӘСІЛІ РЕТІНДЕ

Аннотация

Қазіргі хореография мәдениетінде әртүрлі би бағыттары мен жүйелерінің синтезі, пәнаралық идеясы жиі байқалады. Мұндай тәжірибеге «contemporary dance» техникасы мен халық биі элементтері, «постфолк биі» феномені әсер еткені мәлім. Бұл мақалада осы феноменді түсіну және оның қазіргі авторлардың шығармаларында қолдануы туралы мәселе қарастырылады.

Түйін сөздер: хореографиялық мәдениет, халық биі, халықтық-сахналық би, contemporary dance, постфолк биі.

Народный танец как вид народного художественного творчества (фольклора) связан с культурно-историческим развитием человечества и является первоосновой для всех существующих танцевальных систем [1, с.7]. Правила исполнения сохранялись в течение сотен лет «благодаря тщательной организованности в их проведении» [2, с.169]. При их помощи фиксировался «конкретный набор телодвижений, совершаемый в определенной, специфической ситуации» [3, с.17], на этой основе формировалась танцевальная традиция того или иного народа. Фольклорные хореографические формы запечатлевали неповторимый, уникальный образ народа, особенности его культуры, быта, трудовой деятельности, истории, ментальности. Появлением сценических (профессиональных) форм хореографии из танца народного взаимодействие этих двух принципиально разных систем не ограничивается. На разных этапах культурно-исторического развития это взаимодействие различается по разным аспектам (и смысловое, и техническое), порождая все новые и новые формы хореографии, так или иначе связанные с обращением к специфическим, фольклорным элементам. В любом случае, сам алгоритм этого взаимодействия и его результат воплощает изменения, происходящие с человеком (социальные, психофизические, ментальные) в меняющейся художественной культуре, которая, по мнению М.С. Кагана, «должна обеспечить постоянное обновление искусства в соответствии с изменениями, происходящими в общественной жизни и в других областях культуры <...> у художественной культуры есть внутренняя функция – передача из поколения в поколение мастерства, традиций, творческого опыта, накапливаемых веками способов художественного освоения человеком мира» [4, с.29]. Стремление современного человека «припасть к корням» (в т.ч. на примере современного танца (contemporary dance), в тех или иных случаях использующего фольклорный элемент) усилено ощущением неподлинности, фрагментарности, да просто – страха существования в непредсказуемой, и, чем дальше, тем более катастрофичной в социальном, политическом, экономическом плане современности. А драматизм ситуации усиливается уже, практически, свершившимся исчезновением фольклора в его аутентичном

виде, в естественной среде обитания (во всяком случае, в странах, относящих себя к цивилизованным).

Художественная культура, в целом, как многомерный мир, включающий в себя духовно-содержательный, морфологический, институциональный аспекты является отражением этой действительности. С помощью хореографической культуры как структурного элемента всей художественной культуры происходит «переход от статических форм предметно-зримого творчества к динамическим его формам» [4, с.29], где духовно-выразительные средства искусства развиваются благодаря тому, что основой искусства становится живое человеческое тело. Так, для обозначения исторически сложившихся в хореографической культуре типов взаимодействия профессионального и народного танца существует ряд понятий: характерный танец – сочетание «стилизованной классики с некоторыми этнографическими движениями и штрихами» [5, с.39], где народный элемент обретает формальную абстрактность классического танца, его условность; народно-сценический танец – синтез двух художественных систем (классического и народного танца), во многом сохраняющий признаки народной пляски: импровизационность, ритмическую основу, особую витальность и ментальность народа, связанные с его национальной идентичностью; танец фолк-модерн – намеренное использование и включение хореографами танца модерн в собственный усложненный, модернистский язык трансформированных элементов фольклора, подавая их с определенной дистанции и остранением. Причем, если первые два, казалось бы, имеют отношение сугубо к балетоведению, то в последнем уже ощутима потребность выйти за рамки узконаправленной, эмпирической дисциплины – в область более общих культурных исследований. Это связано, возможно, с самим предметом, «схватываемым» в данном понятии: речь идет не только о современном искусстве, но и о модернистской культуре, порождающей данное явление, и о человеке в этой культуре. Уже давно назрела потребность ввести отдельное понятие, которое сможет описать факт взаимодействия contemporary dance (появление которого примерно в середине 1970-х гг. совпадает с активным утверждением постмодернизма в культуре) с элементами народного танца. Понятие «танец постфолк» – одно из явлений постмодернистского танца, где фольклорные элементы используются не в сугубо декоративном назначении, а в качестве сущностной базы и важного структурного элемента создаваемой лексики contemporary dance [6, с.428], на наш взгляд, позволит описать наблюдаемые (особенно в российском современном танце) примеры обращения к элементам фольклора и дать точную оценку породившей их культурной ситуации.

Такой опыт можно обнаружить в творчестве Евгения Панфилова (1955-2002), одного из пионеров современного танца в России, основателя знаменитой пермской труппы «Балет Евгения Панфилова». В спектакле «Восемь русских песен» (1992), где, как писал сам автор, осуществляется «попытка обнажить мощную суть русской песни в буквальном смысле слова. Вынуть истинно вольную, мятущуюся русскую душу из ее лакированно-эстрадной упаковки в стиле «а-ля-рюс»» [7]. В данном спектакле смысловым композиционным построением явился круг – как олицетворение всеобщего единения русского народа. Форма круга – художественная модель мира человека, с помощью которой в одном случае подчеркивается всеединство эмоционального воодушевления танцующих, в другом – способ их коммуникации, общения, социального единения. Так, в спектакле все время считается эта общность: сначала танцовщики все находятся в общем кругу и существуют отдельно друг от друга, далее – расставив табуреты в форме огромного круга, они танцуют внутри него (композиционное построение «круг в круге»). Нашлось здесь место и разудалой пляске, и переплясу (внутри общего круга каждый из танцовщиков демонстрирует свой характер, и исполнительское мастерство, прибегая к ярко-выраженным русским движениям), и традиционным «русским ломаниям» (особенность обрядовой пляски, вид боевого пляса). Вообще, лексический модуль очень насыщен и основан на танце contemporary, где хореограф стилизует и вкрапляет фолк-элементы: движения ног по типу «ковырялочки» и «подбивки»; прыжки; широкие шаги с пятки; сокращенные стопы в положении ног аттитюд; прыжки по типу кабриолей и перекидных; присядки. Взмахи рук и ног все время описывают круг и дают ощущение широты и бесконечности — в этом автор подчеркивает особенность русского духа. И зримым воплощением места силы, родным пристанищем встревоженной русской души становятся табуреты, к которым танцовщики, так или иначе, возвращаются.

В некоторых спектаклях Татьяны Багановой – руководителя екатеринбургской труппы «Провинциальные танцы» также отчетливо прослеживается интерес к фольклорной основе. В версии «Свадебки» (2000) на музыку Игоря Стравинского стержнем действия и кульминационным моментом становится древний обряд северных славянских народов: обрезание мощного символа девичества – косы. Через это ритуальное действие автор обращает внимание на проблему становления личности с сопутствующим ощущением страха перед новым, неизведанным. Две силы: мужская представлена в размашистых плясовых, исполняемых мужчинами, и женская – в тревожном соло Невесты, которое сменяется победным танцем Жениха. Танцевальный текст также основан на технике

contemporary dance, где инкорпорируются элементы русского танца: скрещенные на груди руки; хороводные «проходочки»; движения по типу «волчок»; движения ног по типу «ковырялочки» и «подбивки»; прыжки. Автор «вступает в игру с партитурой, озвучивая наиболее важные для себя события тишиной» [9, с.11] – паузы, достоверно создающие и дополняющие картину быта русской старины – плеск воды и омовение, качание люльки. Внешняя сдержанность усиливает глубину эмоций. Для хореографа Татьяны Багановой очень важным моментом стала необходимость подчеркнуть ритуальное начало и насыщенный, фактурный национальный контекст.

Ранние спектакли Ольги Пона, руководителя Челябинского театра современного танца, заложившие основу ее дальнейшего творчества, – «Ты есть у меня или тебя у меня нет?» (1998), «Зарисовки с натуры», «Три девицы у окна» (1999), «Смотрящие в бесконечность» (2003) – были тесно связаны с образами и встроенными в сложную структуру спектакля фольклорными элементами (в лексическом модуле, в поиске нарратива, в образно-композиционном решении) и исполненными с включением народных певческих мотивов. Так, в спектакле «Ожидание» (2002) автор размышляет об одной из составляющих жизни каждого русского человека – ожидании (лучшего завтра; смены времен года; новых впечатлений; любви; улучшения жизни и т.п.). Изобретательный язык contemporary dance предельно открыт для синтеза с фолк-элементами. Здесь читаются размашистые мужские шаги, присядки, различные положения ног с сокращенными стопами, руки в IV позиции в кулачках (положение «подбоченясь»). Обращение автора к фольклорным истокам способствует преобразованию множественных «я» современного человека к некоему спасительному единству (единству с природой (на уровне соматики), единству с самим собой (душевность), с установкой собственной картины мира).

Таких примеров можно привести еще достаточно много, причем, опираясь на практику не только отечественных, но и зарубежных хореографов. Подобное обращение обусловлено тем, что национальная танцевальная традиция в такой форме, как «танец постфолк», обретает новый способ существования и развития.

В истории профессионального танца обнаружены и изучены множественные влияния народного танца на формирование «бесконечного разнообразия движений». Такие взаимовлияния (слияния) одни исследователи считают способом интегрирования чего-то «иного» (к примеру, синтез народного танца и современного танца как основу феномена «танец постфолк») или проявление культурного «иного» (влияние классического танца на формирование феномена «народно-сценический танец»).

Танец постфолк – одно из течений постмодернистского танца (contemporary dance) конца XX – начала XXI вв., явление современной хореографической культуры, где авторы намеренно инкорпорируют в лексику, композицию, художественный образ, концепцию произведения современного танца элементы народного танца, при этом в рамках одного произведения могут коллажироваться характерные танцевальные, движенческие, ритмопластические модели как одного, так и разных этносов, что прежде всего связано с «объемными выразительными возможностями народного танца, несущего в себе своеобразный «код исторической памяти» [10, с.203]. В то же время национальная танцевальная традиция в такой форме, как «танец постфолк», обретает новый способ существования и развития.

Список использованных источников:

1. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие. – Москва: ГИТИС, 2011. – 472 с.
2. Королева Э.А. Ранние формы танца. – Кишинев: Штиинца. 1977. – 216 с.
3. Баглай В.Е. Этническая хореография народов мира. Учебное пособие. – Ростов н/Д: Феникс, 2007. – 405 с.
4. Художественная культура в докапиталистических формациях: структурно-типологическое исследование / науч. редактор М. С. Каган. – Ленинград, 1984. – 302 с.
5. Лопухов А.В., Ширияев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. – Ленинград. – Москва, 1939. – 188 с.
6. Полякова А.С. «Танец постфолк»: к исследованию одного из феноменов современного танца. Обсерватория культуры. – 2017. – №14(4). – С.425-430. Интернет ресурс: <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2017-14-4-425-430> (Дата обращения 25.01.2019).
7. Балет Евгения Панфилова. Интернет ресурс: <http://www.balletpanfilov.ru/repertuar/balet-evgeniya-panfilova/vosem-russkikh-pesen/> (Дата обращения 30.05.2017).
8. Курюмова Н.В. «Провинциальные танцы» постигают музыку Стравинского // Журнал «Балет». – Москва, 1999. – № 4. – С.11-13.
9. Петrochenko Н.В. Культурная парадигма как методологическое средство исследования хореографического искусства. Диссертация кандидата культурологии. – Кемерово, 2005. – 247 с.

References:

1. Nikitin V.Ju. *Masterstvo horeografa v sovremennom tance: uchebnoe posobie*. – Moskva: GITIS, **2011**. – 472 s. (*In Russ.*).
2. Koroleva Je.A. *Rannie formy tanca*. – Kishinev: Shtiinca. **1977**. – 216 s. (*In Russ.*).
3. Baglaj V.E. *Jetnicheskaja horeografija narodov mira. Uchebnoe posobie*. – Rostov n/D: Feniks, **2007**. – 405 s. (*In Russ.*).
4. *Hudozhestvennaja kul'tura v dokapitalisticheskikh formacijah: strukturno-tipologicheskoe issledovanie* / nauch. redaktor M. S. Kagan. – Leningrad, **1984**. – 302 s. (*In Russ.*).

5. Lopuhov, A.V., Shirjaev A.V., Bocharov A. I. *Osnovy harakternogo tanca.* – Leningrad. – Moskva, **1939.** – 188 s. (*In Russ.*).
6. Poljakova A.S. «*Tanec postfolk*»: k issledovaniju odnogo iz fenomenov sovremennogo tanca. *Observatorija kul'tury.* – **2017.** – №14(4). – S.425-430. Internet resources: <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2017-14-4-425-430> (Data obrashhenija 25.01.2019). (*In Russ.*).
7. Balet Evgenija Panfilova. Internet resources: <http://www.balletpanfilov.ru/repertuar/balet-evgeniya-panfilova/vosem-russkikh-pesen/> (Data obrashhenija 30.05.2017). (*In Russ.*).
8. Kurjumova N.V. «*Provincial'nye tancy*» postigajut muzyku Stravinskogo // Zhurnal «Balet». – Moskva, **1999.** – № 4. – S.11-13. (*In Russ.*).
9. Petrochenko N.V. *Kul'turnaja paradigma kak metodologicheskoe sredstvo issledovanija horeograficheskogo iskusstva.* Dissertacija kandidata kul'turologii. – Kemerovo, **2005.** – 247 s. (*In Russ.*).

С. Каннер¹¹Таллиннский университет
(Таллин, Эстония)

ПОСТКОЛОНИАЛИСТСКИЙ ВЗГЛЯД НА НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В ЭСТОНСКОЙ ССР И В ПОСЛЕДУЮЩИЙ ПЕРИОД

Аннотация

Историю танца в Эстонии в приближении можно рассматривать как часть колонизации культуры. В данной статье автор выдвигает гипотезу о том, что идея мимикрии характеризует советский народно-сценический танец и укажет на признаки колонизации в культурной жизни и искусстве Советской Эстонии. После восстановления независимости Эстонии народно-сценический танец не потерял перенятую в ходе мимикрии форму, однако содержание вновь вернулось к патриотическим и национально-романтическим ценностям. Возникший гибрид разорвал связи с местным танцевальным наследием, создав новую традицию, носителем которой является сообщество людей, увлекающихся народными танцами. Таким образом, взгляд на сферу народного танца сквозь призму теорий постколониализма выявил продолжающееся колониальное влияние советского режима на современную эстонскую культуру.

Ключевые слова: анализ танца, исследование народного танца, колониальная мимикрия, культурология, народно-сценический танец, постколониальные исследования.

С. Каннер¹¹Таллинн университеті
(Таллин, Эстония)

ҚАЗІРГІ ҚЕЗЕҢ ЖӘНЕ ЭСТОН КСР КЕЗЕҢІНДЕГІ ХАЛЫҚ-САХНАЛЫҚ БИІНЕ ПОСТКОЛОНИАЛИСТІК КӨЗҚАРАС

Аннотация

Эстониядағы би тарихын мәдениеттің отарлау бөлігі ретінде қарастыруға болады. Бұл мақалада автор мимикрия идеясы кеңестік халықтық-сахналық биді сипаттап, кеңестік Эстонияның мәдени өмірі мен өнеріндегі отарлау белгілерін көрсететіні туралы гипотезаны ұсынады. Эстонияның тәуелсіздігін жариялағаннан кейін халықтық-сахналық би мимикрия барысында алынған форманы жоғалтпады, алайда мазмұны патриоттық және ұлттық-романтикалық құндылықтарға қайта оралды. Пайда болған гибрид жергілікті би мұрасымен байланысты үзіп, халық билерімен әуестенетін адамдар қауымдастығы болып табылатын жаңа дәстүр құрды. Осылайша, постколониализм теорияларының призмасы арқылы халық биінің саласына көзқарас кеңестік режимнің қазіргі эстон мәдениетіне отаршылдық әсерін анықтады.

Түйінді сөздер: би талдауы, халық биін зерттеу, отаршылдық мимикрия, мәдениеттану, халықтық-сахналық би, постколониалды зерттеулер.

S. Kapper¹
¹Tallinn University
 (Tallinn, Estonia)

A POSTCOLONIALIST VIEW ON STAGE FOLK DANCE IN ESTONIAN SSR AND BEYOND

Annotation

The history of dance in Estonia can be looked at as part of colonization of a culture. In the article, I hypothesize that the idea of mimicry characterizes the Soviet stage folk dance and points to signs of colonization in the cultural life and art of Soviet Estonia. After the restoration of independence of Estonia, stage folk dance did not change the shape adopted during mimicry while the content of dances returned to the patriotic and national-romantic values. The emerging hybrid has broken ties with the local dance heritage, creating a new tradition, reproduced and carried on by folk dancers' community. Thus, a look at the sphere of folk dance through the prism of postcolonialist theories revealed the continuing colonial influence of the Soviet regime on the contemporary Estonian culture.

Key words: colonial mimicry, cultural studies, dance analysis, folk dance research, postcolonial studies, stage folk dance

Что теории постколониализма могут добавить к анализу народно-сценического танца XX – XXI века, проводимому методами антропологии танца или этнохореологии? Постколониализм – это междисциплинарное направление исследований, которое изначально изучало традиционные культуры третьего мира [1, с.673], а также положение в колониях (преимущественно, британских) в XIX веке и раньше [2, с.866]. Однако это направление хорошо применимо и к изучению ситуации в колониях, возникших в XX веке, в т.ч. в рамках советского строя.

Для постколониалистского взгляда характерно рассмотрение объекта анализа в специфическом, с точки зрения географии, но широком, с точки зрения истории, контексте, как правило, проводимое исследователем, выросшим в изучаемой культуре [1, с.673]. Таким образом, этот подход хорошо применим к изучению народного танца. Историю танца в Эстонии в приближении можно рассматривать как часть колонизации культуры, а значит, и изучать ее с точки зрения постколониализма.

Понятие *народный танец* включает в себя 2 явления:

1) распространяющийся устным и неформальным путем *традиционный танец* старинного крестьянства или других слоев населения.

2) культивируемый в рамках организованного любительского народного танца *народно-сценический танец*. Любительский

народный танец возник в начале XX века как способ проведения свободного времени, в рамках которого группы людей регулярно собирались, чтобы танцевать традиционные танцы или авторские сценические танцы. Как правило, это сопровождается специальными физическими тренировками или публичными выступлениями. В данной статье эстонский народно-сценический танец рассматривается как специфический танцевальный жанр. Традиционный танец в любых его контекстах, в целом, остается за пределами этого жанра.

В первом издании Эстонской советской энциклопедии (ЭСЭ), вышедшей в 1974 году, в статье «Народный танец» в свойственном советской эпохе и политической ситуации стиле изложено заключительное предложение: «Особенное внимание народному танцу уделяется в Советской Эстонии» [3, с.384–385], что на практике означало внимание к сценическим формам традиционного танца и новому авторскому творчеству. Во втором издании ЭСЭ, вышедшем в 1987 году, статья «Эстонский народный танец» начинается с описания традиционного танца, после чего внимание переключается на любительский народный танец: «В 1920-30 годах зародился обычай совместного выступления танцевальных трупп, на основе которого в Советской Эстонии сформировались общереспубликанские танцевальные праздники» [4, с.448].

Хотя любительский народный танец сразу же после возникновения этого явления в Эстонии в начале XX века разделился на нестилизованное направление, которое стремилось приблизиться к источнику, и стилизованное направление [5, с.109], стиль подачи и манеры традиционного танца и народно-сценического танца начали расходиться, по большей части, сразу после Второй мировой войны. Одной из причин такого расхождения, очевидно, стала советская оккупация, изначальную культурную ситуацию которой можно наглядно описать как отношения колониальной власти и подчиненных.

Танец как явление, воспринимаемое преимущественно визуально, в прямом смысле слова демонстрирует идеи, настроения или явления, которые в обществе невозможно выразить в форме вербального текста. Исследователи, черпающие вдохновение в теориях постколониализма, используют различные «способы прочтения», которые позволяют осознать и проанализировать символы колониализма в текстах [1, с.675]. Исследователь танцев трактует в качестве текста хореографический текст, то есть танцевальные движения и композицию, «прочтение» которой состоит в том, чтобы отмечать выявляющиеся при рассмотрении аспекты и приписывать им значение. Стиль композиций, которые в советское время демонстрировались на сцене или стадионе под названием «народный танец» и основывались на двигательных мотивах или

тематике традиционного танца, но значительно отличались от него по манере исполнения, напоминает предложенное Хоми Бхабха понятие *мимикрии* [6, с.138], при которой колонизированный, подражая колонизатору, превращается в узнаваемую для последнего, но в какой-то степени все же нечеткую, т. н. нечистую копию [8].

В данной статье я выдвигаю *гипотезу* о том, что идея *мимикрии* характеризует советский народно-сценический танец как колониальную ситуацию. Будучи доказанной, эта гипотеза подтвердит, что в 1940–1991 годах в оккупированной Советским Союзом Эстонии сформировалась колониальная ситуация, и укажет на признаки колонизации в культурной жизни и искусстве Советской Эстонии. Рассмотрение народно-сценического танца обеспечивает дополнительный угол зрения для описания культурной ситуации советского периода и позволяет с помощью эмпирического анализа «проверить пригодность» постколониалистских моделей и концепций мышления [1, с.681] для описания явлений в сфере танца. В качестве предпосылки я беру условие, что в данный период и в данном регионе существовала возможность формирования колониальной ситуации.

Исследуемый материал составляют вышедшие в печати в советское время описания танцев, записи концертов и танцевальных праздников на кино- и видеопленке, беседы и интервью с эстонскими постановщиками и танцорами народных танцев, а также личный опыт автора в качестве танцора ансамбля народного искусства с 1984 года и его руководителя с 1990 года.

О том, можно ли применять теории постколониализма к эстонскому обществу и в какой степени, в Эстонии рассуждали Эпп Аннус и др. [7, с.65; 1; 8]. Применить постколониалистский подход на примере латвийской культуры пробовал Карлис Рачевскис [9], который считает такую точку зрения необходимой и полезной. Тем не менее, Аннус предупреждает, что опасностью постколониалистского образа мысли может оказаться склонность называть постколониалистским уже само существование человека на Земле, и подчеркивает, что задавать уже заданные вопросы с точки зрения постколониализма «есть смысл только тогда, когда они опираются на конкретное историческое место и ситуацию – постколониальную ситуацию» [7, с.64–65], тем самым решительно выступая против подхода Хенносте, где даже вертикальные отношения внутри одного и того же общества рассматриваются как колониальные, то есть как внутренняя колонизация. Советский народно-сценический танец в Эстонии нельзя считать проявлением внутренней колонизации.

Рассмотрение народно-сценического танца в Эстонской ССР позволяет выявить типичную ситуацию колонизации. Аннус [7, с.72], оценивая общую ситуацию в обществе, находит, что в оккупированной

Советским Союзом Эстонии действовало только одно условие колониальной ситуации (подчинение чужой власти). Однако, если принять во внимание сообщество людей, занимающихся народным танцем, то начинают действовать еще, как минимум, два условия. Во-первых, это «чужая власть, выполняющая миссию просветителя» [7, с.68] – после Второй мировой войны начала преобладать идея о том, что местный традиционный танец в своей изначальной форме не является полноценным, и его нужно формировать, исходя из советских канонов искусства. В качестве по-настоящему просвещающего явления эстонским танцевальным коллективам в пример ставится артистическое и акробатическое направление основанного в 1937 году под руководством Игоря Моисеева Государственного академического ансамбля народного танца [5, с.115], которое опирается на систему тренировок и принципы постановки, свойственные классическому балету и характерному танцу. Второе условие, которое начинает действовать, вытекает из предыдущего: «в основы местной самоидентичности входит ощущение присутствия чужеродного» и «по сравнению с чужеродным ощущение собственной ценности снижается» [7, с.68] – здесь проявляется также внутренняя противоречивость народно-сценического танца. С одной стороны, исполняемый танец воспринимается как «свой» – пусть на сцене и в измененном виде, но все же он отличается от чужого, а потому трактуется как сохранение местной самобытности. С другой стороны, возникает убеждение, что для того, чтобы стать равным чужому, следует изменять и развивать себя, так как в существующей форме наша ценность (ценность нашего танца) равна нулю. Позднее находит подтверждение и третье условие: «важным аспектом местной культуры является ассоциация с опытом покоренного» [7, с.68]. Это выражается в возникновении в конце 1960-х годов, когда сформировалось отторжение подлинного традиционного танца [5, с.119], фольклорного движения, которое, осознавая свое подчиненное и несправедливое положение, начинает заново искать в оппозиции право на существование. У фольклорного движения, сделавшего первые шаги в конце 1960-х годов, имеются точки соприкосновения с народно-сценическим танцем, например, в деятельности ансамбля «Leigarid» («Бродячие музыканты»), его первого руководителя Кристьяна Торопа и его учеников (в число которых входит и автор), однако данная статья посвящена типичному народно-сценическому танцу и не рассматривает влияние колониальной ситуации в случае традиционного танца, стремящегося приблизиться к источнику.

Таким образом, формируется концепция соцколониализма, как Аннус [7, с.76] называет вид позднего колониализма XX или XXI века, при котором независимое государство подчиняется чужой власти под

прикрытием социалистической идеологии. Соцколониализм является хорошей платформой для рассмотрения культурной жизни Эстонской ССР, в том числе любительского народного танца при помощи теорий постколониализма. При этом в качестве колонизатора рассматривается советская власть и культурная политика, которую она проводила, а в качестве колонизованного – предшествующая традиция эстонского народного танца.

Хотя в постколониалистской литературе в качестве основных признаков колониальной ситуации перечисляется несколько политических и социальных аспектов, таких как чужая власть и вторжение новопоселенцев, немаловажным также является культурный аспект колонизации. Культурную *мимирию* можно рассматривать как признак колониальной ситуации.

В биологии мимикрией называется встречающаяся у животных защитная адаптация, которая состоит в том, что вид имитирует внешние признаки другого вида, такие как окраска или форма, в результате чего, например, ядовитое и неядовитое животное становятся неотличимы. Как гласит название, целью защитной адаптации является безопасность.

Безопасность – важное ключевое слово и в случае культурной защитной адаптации. В колониальной ситуации подражание зачастую бывает даже многослойным: колониальная власть подражает социокультурной модели метрополии, пытаясь создать ее маленькую копию, а колонизованные в то же время подражают колонизаторам [6, с.138]. При этом, если смотреть со стороны колонизованных, то подражание явно ведется из соображений безопасности. Работавшие в Эстонии в советский период постановщики народных танцев (например, Илма Адамсон, Майе Орав, Кристьян Тороп), музыканты (например, Яан Соммер) и деятели культуры (например, Илмар Мосс) в частных беседах и задокументированных интервью неоднократно говорили, что стилизация традиционных танцев и включение в репертуар танцев народов Советского Союза были хорошей, но при этом единственной возможностью «делать свое дело». Организатор праздников песни и танца Мосс подтверждает: «приходилось мириться с некоторыми условиями и использовать определенные приемы – тогда на танцевальном празднике можно было исполнять и тот репертуар, который был по душе». Он добавляет, что в программу праздников было разумно включать танцы других народов, так как это давало больше свободы в выборе остального репертуара [10]. Включение в программу танцев других народов с целью получить разрешение все же исполнять и эстонские танцы – это проявление защитной адаптации. Однако продолжим рассматривать изменения

формы и содержания хореографии, которым в советское время подчинялись традиционные танцы или взятый из них материал.

Постановщики и опытные танцоры и по нынешний день помнят обязанность самодеятельных коллективов перед зарубежной поездкой заранее показывать программу комиссии. При этом для получения разрешения был необходим «высокий художественный уровень», под которым понималось как чистое и синхронное выступление, так и идеологически «правильное» содержание. Если в отношении содержания невербальность танцевального искусства давала возможность «играть» с различными пересказами, то изменения формы, связанные с движениями, требуют продолжительной работы. Их сложнее скрыть или быстро изменить, это не под силу любителю и сложно даже для профессионала.

Поскольку участие в зарубежных поездках представляло собой важную мотивацию для занятия любительскими народными танцами, то защитную адаптацию, касающуюся формы, можно считать гарантом преемственности традиции. Заниматься подлинным традиционным танцем в любительских группах в первой половине советского периода, по сути, было невозможно, но возможность спрятаться за новым внешним обликом и формой помогала хотя бы в небольшой степени и в искаженном виде, но все же сохранить знания о традиционном танце в телесной памяти человека, а не только в архиве. При этом неизбежно возникали пробелы, но без народно-сценического танца потери могли бы быть больше.

Как известно, целью советской культурной политики было формирование единого советского народа, и народно-сценический танец был призван служить этой цели. В качестве иллюстрации приведу отрывок из рассказа Кристьяна Торопа об одной попавшей ему в руки в 1989 году книге (эта книга была издана в 1948 году.) Речь идет о конференции постановщиков народных танцев, которая прошла в Эстонии в 1948 году в конференции также приняла участие товарищ Туркина из Москвы. Она привела несколько примеров, которые должны были послужить образцом. Например, о том, как Игорь Моисеев взял примитивный молдавский народный танец «Молдовеняска», смело и находчиво переделал его, обогатил его, и Молдавия уже успела забыть свою прежнюю молдовеняску. Этим Моисеев внес большой вклад в сохранение национальной культуры. Товарищ. Туркина также привела хороший пример того, как грузинская танцевальная группа на одном из смотров исполнила грузинский народный танец в русском стиле [11].

Тороп заканчивает грустным признанием, что он никак не может поверить в ценность подобного вклада, который вынуждает народ забыть свою культуру. В 1989 году уже было можно высказывать

подобные мысли, но на протяжении предшествующих десятилетий – нет.

Амбивалентная позиция причастных лиц ярко проявляется в изменчивости, а местами даже противоречивости хода мыслей Улло Тооми – деятеля народного танца, пережившего несколько смен государственного строя. Хотя у большинства заметок Тооми отсутствует датировка, можно увидеть, как исследователь, во времена Эстонской Республики занимавшийся сбором местных танцев, углублявшийся в региональные обычаи и ценивший подлинные традиции, после Второй мировой войны, став преподавателем танцев, главным руководителем танцевальных праздников и создателем новых танцев, начинает говорить о «изначальном народном танце» как примитивной форме культуры и потребности в новом, «красивом с точки зрения формы», «обладающем насыщенной композицией» и «облагороженном» творчестве [12, с.185–187].

Защитной адаптацией можно объяснить также блок «Свадьба в колхозе» на танцевальном празднике в 1960 году, программа которого гласит, что брак заключают молодые двадцатилетние работники колхоза, ровесники Эстонской ССР, чья свадьба совпадает с празднованиями годовщины республики. Во время праздника исполняется большое количество танцев других народов, танцевали даже детские группы [13, с.81–93]. Приурочивание танцевальных праздников к таким знаменательным датам, как юбилей ЭССР, пионерской организации или Великой Октябрьской социалистической революции, становится правилом, от которого отступают только в 1990 году.

Мимикрия, неизбежно остававшаяся неполной, состояла не только в механическом заимствовании внешних свойств и деталей, но влияла также на посыл, который несли танцы. Чтобы создать требуемое «народное по форме, социалистическое по содержанию» искусство, помимо изменений в форме танцев в них зачастую пытались вложить и согласующиеся с социализмом идеи.

Временем рождения эстонского танцевального фольклоризма считается начало XX века, 4 сентября 1904 года, когда в ходе бенефиса, устроенного обществом «Эстония» с целью сбора средств на строительство нового здания театра, на сцене были исполнены три народных танца. Массовое обращение к вышедшему из моды танцевальному наследию началось в 1913 году, с экспедиций Анны Раудкатс, имевших своей целью сбор народных танцев, а также последовавшего за ними преподавания и публикаций [14; 15, с.23–26]. Во время первого периода независимости функция танцев, механизм их распространения и контекст исполнения, конечно, изменились, но основным направлением в хореографическом тексте осталось

стремление к исполнению, достаточно близкому к источнику. Хорошим тоном считался отказ от чрезмерных украшений и постановочных трюков и как можно более простое исполнение танца. Такие рекомендации по исполнению народных танцев даются в предисловиях к сборникам их описаний. Шло также небольшое соревнование между более прогрессивным и более консервативным направлением: Аугуст Пулст приносил на сцену подлинную народную музыку и танец, Анна Раудкатс все же требовала от исполнителей соблюдения некоторых сценических правил, таких как одновременное начало и завершение, а вскоре и сама начала создавать танцы [5, с.112–113; 14]. Стилизованные народные танцы ставила также Элмерис Партс, которой руководили не «мелочные националистские побуждения», а желание усилить «чувство индивидуальности», изучив «кроющиеся в нас сокровища» и «народные богатства» [17]. Начатое в 1930-х годах под предводительством Эрнста Идла т.н. «стремление к родной культуре», для которого была характерна тяга к подлинности и исполнение старых танцев в неизменном виде, вновь перевело внимание с авторского творчества на сбор наследия, в котором, в числе прочих, принимал участие и Улло Тооми [5, с.114; 16]. Среди целей исполнения танцев вплоть до окончания первого периода независимости доминировали патриотическая направленность, подчеркивание чувства национальной общности и народных идеалов.

Вторая мировая война и советская оккупация перевернули ситуацию с ног на голову во всем обществе. После Второй мировой войны по всей Восточной Европе фольклоризм превратился в инструмент социалистической культурной политики [18, с.117]. Социальная роль народного танца теперь почти полностью сменилась художественной и идеологической, на смену вариантам пришли фиксированные формы, а фольклору как процессу, не подлежащему контролю правящего режима – строгий выбор, правила и нормы. Чтобы оправдать принцип «социалистический по сути, народный по содержанию», логично было называть созданные на основе старинных танцев или фантазии хореографа сценические композиции *народным танцем*, исключив из этого названия всякие намеки на то, что эти танцы не являются ни народным творчеством, ни традицией. Нормировать стилизацию можно, но загнать в рамки спонтанные народные забавы – нет. Сцена давала хорошую возможность подчеркнуть «лучшие черты» теперь уже советского эстонского народа – трудолюбивого, тренированного, физически развитого, здорового и счастливого. Национальную культуру использовали для того, чтобы продемонстрировать положительные аспекты национальной политики Сталина. Народные танцы и музыку развивали, чтобы легитимизировать свой строй в глазах зарубежных

стран и тем самым подчеркнуть видимую демократичность своей национальной политики и «расцвет народов» [19]. Под развитием *народного танца* здесь следует понимать продвижение именно сценического направления.

Невзирая на коммунистическую риторику о равенстве всех народов, эстонский любительский народный танец подвергается сильному давлению с целью изменить его, причем в четко заданном направлении: классический балет, который помимо народно-сценического танца являлся единственным разрешенным (и при этом очень почитаемым) танцевальным стилем в Советской России, становится образцом и целью всех устремлений даже для исполнителей народных танцев. Изменения формируются постепенно. Ссылки на архивные источники исчезают из книг с описаниями танцев [20; 21] не сразу, но составленные на их основе описания оказываются значительно «улучшены» по сравнению с архивными данными, начиная от унификации способа выполнения движений вплоть до дописывания новых движений и целых туров. Кроме того, появляются полностью основанные на авторских мыслях хореографические композиции, сопровождаемые авторской музыкой. Поскольку в книге под заголовком «Эстонские народные танцы» («Eesti rahvatantsud») [21] под одной обложкой собраны как традиционные танцы, так и авторское творчество, наследие тоже подчиняется требованиям, предъявляемым к авторскому танцу [22, с.12], основным из которых является очень четкое регламентирование способа совершения движений. Нормирование полезно при подготовке стадионных танцевальных праздников, где содержание танца и его визуальная составляющая, по большей части, передаются путем синхронного организованного движения больших масс людей. Однако при этом в значительной степени теряется возможность индивидуальной импровизации, свойственной традиционному танцу.

В первом издании вышедшего в 1966 году «Терминологического словаря эстонского народного танца» («Eesti rahvatantsu oskussõnastik») [23] описаны позиции рук и ног в классическом танце. Это было необходимо, так как термины классического танца начали использовать также при описании и преподавании свежесозданных народно-сценических танцев. По форме народно-сценический танец приближается к характерному – виду танцев, стилизованному в соответствии со сценическими законами и требованиями классического балета, который в ходе обработки потерял прямую связь с народным танцем [24, с.11].

При адаптации традиционного танца к принципам балета проявляется неполнота подражания, а также гротеск, трагичность и противоречивость возникшей нечистой копии. Классический балет,

подчиненный строгим правилам, развился из придворного танца, и уже из-за своих технических параметров никогда не был доступен широкому кругу людей. Напротив, советский народно-сценический танец сопровождается лозунгом «искусство принадлежит народу» и идеей массовости. В то же время, сценический народный танец подчиняется художественным и техническим канонам верхов общества. Чтобы достигший сцены конечный результат воспринимался при этом не просто пародией, постановщикам приходилось искусно лавировать между возможностями непрофессиональных танцовщиков и танцевально-техническими потребностями созданного хореографического произведения. В студиях народного танца появились тренировочные упражнения, возникшие под влиянием балета [25; 26]. Зачастую в начале занятия танцоров строили у станка. В композициях приобрели популярность технически сложные части, исполняемые соло, которые являются достаточно чужеродным явлением для эстонского традиционного танца.

Для созданного в советский период языка хореографии народно-сценического танца характерны такие принципы классического балета, как очень прямое положение тела, стремление вверх, длинные линии и грация; энергичные и синхронные движения с большой амплитудой; разнообразное использование сценического пространства путем различных движений на полу и в воздухе, в том числе, поддержек, приемы хореографического симфонизма в композиции, а также необходимая для исполнения такого танца физическая подготовка танцоров. Сценические костюмы танцоров унифицированы, начиная с украшений и вплоть до обуви, а аккомпанемент создается в расчете на симфонический оркестр. Единичные и стилизованные элементы наследия используются вне традиционного контекста либо вступают с ним в противоречие. *Традиционный танец* в течение нескольких десятилетий полностью остается в тени нового стиля, о нем не говорят и им не занимаются в группах. Термин *народный танец* в советское время обозначает то, что советская идеология хочет видеть и демонстрировать в качестве национальной гордости: новое творчество хореографов в духе сценического народно-характерного танца.

Содержание созданных танцев варьирует от прославляющих советскую реальность бригадных полек и колхозных танцев и рабочей тематики («Строители», «На сенокосе», «Сев и жатва», «Танец шахтеров», «Девушки на огороде» и др. [21]) с подчеркнуто-романтической визуальной составляющей и соответствующими названиями до парных танцев («Полька рабочей молодежи», «Качели зовут» [21], «Великий летний свет» [27]). Вышеупомянутое явление

как по содержанию, так и по форме представляет собой типичную нечистую копию, ядром которой является стремление к сходству с балетной сценой. «Великий летний свет» М. Орав – это созданный в 1984 году «эстонский танец для пар солистов и смешанных групп» [27]. В качестве аккомпанемента используется вариация Тийны и «Свадебная полька» из балета Лидии Аустер «Тийна». Во введении к описанию находим следующий текст:

I часть исполняет пара солистов. Танцуют выдержанно, плавно, со внутренней эмоциональностью. II часть танцуют энергично и весело. Так как темп танца очень быстрый и в нем много поддержек, это требует от танцоров особой технической точности [27].

В начале танца пара солистов исполняет дуэт влюбленных, в котором нежность сменяется игривым преследованием друг друга. Позднее присоединяющаяся к танцу группа действует как кордебалет, своими синхронными движениями формируя спокойный, отражающий и усиливающий движения солистов фон. В конце танца пара солистов вливается в компанию, которая исполняет триумфальную коду с высокими поддержками. Композиция составляет единое целое, отвечающее тогдашним правилам сценического искусства, которое, в зависимости от физических возможностей танцоров-любителей, более или менее напоминало балет. Связь с народной культурой ограничивается стилизованными и унифицированными основными шагами, и национальными костюмами.

Амбивалентной ситуацию делает то, как сами создатели танца к нему относятся, и как это отражается в современном анализе. «Редко бывает, что один человек – абсолютный диссидент, а другой – абсолютный приспешник. Как правило, сопротивление и сотрудничество сочетаются в одном и том же субъекте, находясь во флуктуирующих отношениях между собой» [8, с.85]. Подобная противоречивость содержится и в размышлениях Майе Орав: «Откуда приходят танцы? Откуда-то изнутри, они вокруг нас и в нас» [27]. В родившейся в 1941 году создательнице танцев переплетается ее собственный послевоенный танцевальный опыт, образование постановщика танцев и знания о танцевальном наследии, и их невозможно отделить друг от друга. В свою очередь, парадоксально то, что, хотя, по мнению Аассалу, в этой работе Орав окончательно обрела уверенность в себе и загадочную, плохо поддающуюся определению индивидуальность [27, с.176], сама Орав известна все же своими знаниями и глубоким пониманием культурного наследия, и «Великий летний свет» является среди ее танцев, скорее исключением и побочным явлением. Статья Аассалу была написана в 1996 году, после окончания советской оккупации, а потому на нее не должна была повлиять необходимость создавать текст,

который угодил бы властям. На критика, специализирующегося на балете, повлияло сформировавшееся в советское время и глубоко укоренившееся в сознании постановщиков, танцоров и публики понимание классического балета как «наивысшей» танцевальной формы, сходство с которой «облагораживает» другие, менее ценные стили.

Сформировавшаяся в советский период мимикрия все еще не показывает признаков регресса. Разумеется, современное народное танцевальное творчество несколько меньше опирается на системы тренировок классического балета и характерного танца, однако советские идеалы красоты все еще узнаваемы, а порой даже властвуют в общих принципах стилевых норм народно-сценического танца. В силу чтения специальной литературы и танцевального образования нормированность основных движений глубоко укоренилась в сознании многих постановщиков и танцоров.

На примере «английской книги» Бхабхи видно, что колониальное вмешательство может породить что-то новое и необычное, дать начало новой культурной традиции [6, с.139]. Хоми Бхабха использует метафору «английская книга», чтобы объяснить формирование колониальных текстов и их гибридной сущности. «Английской книгой» он называет попавшие с колонистами в Индию издания, прежде всего, Библию, которые колонизованные сообщества трактовали по-своему и считали посланием богов [28, с.923–925]. Подобным новым обычаем можно считать создание и исполнение напоминающих балет, технически сложных и требовательных с художественной точки зрения народных танцев, которые получили особенное развитие в период Советской Эстонии, но чья жизненная сила не угасла до сих пор.

Колониальной ситуации, созданной советской властью, положен конец уже несколько десятилетий назад, но популярность, которую в советский период приобрел этот стиль движений, не показывает признаков затухания. Некогда навязанные и поначалу, может быть, против воли усвоенные принципы стали новой традицией, которая воспроизводит сама себя. Приведенные в начале статьи определения из энциклопедических словарей, в которых под термином *народный танец* объединены традиционный танец и любительский народный танец, подтверждают возникновение нового явления, которое при этом тесно связывают с имеющимся, но которое уже не вмещается в его рамки.

Хотя танцевальные праздники упоминаются в справочных изданиях, мне не хотелось бы преувеличивать здесь их роль. Общереспубликанские танцевальные праздники – это проявление увлечения народным танцем, которое привлекает внимание

общественности. Основная мимикрия имеет место все же в репетиционных залах и на сценах местных культурных центров, где результаты репетиций любителей показывают публике. Мимикрия в своей порой скромной, а порой гротескной или пародийной форме проявляется, прежде всего, в демонстрируемом хореографическом тексте. Отличия новой традиции от танцевального наследия не осознаются, ситуация трактуется упрощенно, как изменение традиции, а народно-сценический танец, испытавший влияние балета, помещают, так сказать, на (более) высокую ступень развития по сравнению с местной танцевальной традицией.

Постмодернистское многообразие не слишком пошатнуло эту позицию. Модели мышления, берущие начало в колониальной ситуации, сохраняются. То, что исполнение созданных в советское время авторских танцев не подвергается никакой критике даже на танцевальных праздниках в восстановившей свою независимость Эстонии, а также то, что в первые десятилетия XX века постановщики продолжают создавать новые танцы в том же стиле, показывает, что колониальное вмешательство породило новую традицию, у которой есть своя постоянная и переменная компонента, и которая сознательно сохраняется и распространяется в соответствии с духом времени. Эта традиция имеет достаточно мало общего с традиционным танцем в значении старинного крестьянского танца. Центральной осью традиции является специфический жанр хореографического творчества, который с его романтичностью является востребованным, уважаемым и почитаемым у разных поколений жителей Эстонии.

Целью данной статьи был анализ эстонского народно-сценического танца с точки зрения теорий постколониализма. Статья не включает в себя сравнение с другими странами, например, Финляндией, где любительский народный танец развивался без серьезного постороннего вмешательства со стороны. Можно вкратце отметить, что несмотря на известность народно-сценического танца в Северной или Западной Эстонии, в выступлениях на фольклорных фестивалях можно легко заметить существенную разницу, выражающуюся в более сильной связи народно-сценического танца (танцев) этих регионов с традиционными танцевальными элементами. Иногда в Эстонии народным танцем считается танец, исполняемый в национальных костюмах. Это достаточно точное определение в ситуации, когда происхождение танца больше невозможно определить по движениям. В сходной ситуации с эстонцами находятся латыши, технические возможности танцевальных ансамблей которых очень высоки. Тем не менее, в их сценических композициях, как и в случае эстонских народно-сценических танцев, национальные мотивы могут отсутствовать либо присутствовать в стилизованной до

неузнаваемости форме.

Если рассмотреть народно-сценический танец в современной Эстонии, может показаться, что начавшееся несколько поколений назад подражание закончилось, и сформировалась нечистая копия – новый самостоятельный гибридный жанр, у которого есть свои любители и аудитория, причем, достаточно широкая и, в определенном смысле, представляющая (или стремящаяся представлять) весь народ, особенно если подумать о танцевальных праздниках. После восстановления независимости Эстонии народно-сценический танец не потерял перенятую в ходе мимикрии форму, однако содержание вновь вернулось к патриотическим и национально-романтическим ценностям. Возникший гибрид разорвал связи с местным танцевальным наследием, создав новую традицию, носителем которой является сообщество людей, увлекающихся народными танцами.

Таким образом, взгляд на сферу народного танца сквозь призму теорий постколониализма выявил продолжающееся колониальное влияние советского режима на современную эстонскую культуру.

Список использованных источников:

1. Kirss Tiina. *Rändavad piirid. Postkolonialismi võimalused*. (Блуждающие границы. Возможности постколониализма) – Keel ja Kirjandus, 10, **2001**. – P.673–682. (In Estonian).
2. Peiker Piret. *Postkoloniaalsed uuringud – Kahekümnenda sajandi mõttevoolud*. (Постколониальные исследования – Потоки мыслей двадцатого века) Ред. E. Annus. – Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, **2009**. – P.865–869. (In Estonian).
3. *Eesti Nõukogude Entsüklopeedia* (Эстонская советская энциклопедия) 6. – Tallinn: Valgus, **1974**. (In Estonian).
4. *Eesti Nõukogude Entsüklopeedia* (Эстонская советская энциклопедия) 2. – Tallinn: Valgus, **1987**. (In Estonian).
5. Vissel Anu. *Rahvatantsu asendist eestlaste kultuuripildis ja harrastustes. – Pärimusmuusika muutuv ühiskonnas* 2. (О положении народного танца в культурной картине и увлечениях эстонцев. – Традиционная музыка в меняющемся обществе. 2) (Работы из области этномузыкологии 2.) Комп. I. Rüütel. *Töid etnomusikoloogia alalt* 2. (Работы из области этномузыкологии 2). – Tallinn: Eesti Kirjandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond, Eesti Rahvuslik Folkloorinõukogu, **2004**. – P.109–127. (In Estonian).
6. Annus Epp. *Homi Bhabha ja eesti lugeja*. (Хоми Бхабха и эстонский читатель) – Vikerkaar, 4–5, **2003**. – P.135–141. (In Estonian).
7. Annus Epp. *Postkolonialismist sotskolonialismini*. [От постколониализма до соцколониализма] – Vikerkaar, 3, **2007**. – с. 65–76. (In Estonian).
8. Hennoste Tiit. *Postkolonialism ja Eesti*. (Постколониализм и Эстония) – Vikerkaar, 4–5, **2003**. – P.85–100. (In Estonian).
9. Racevskis Kārlis. *Toward a Postcolonial Perspective on the Baltic States*. // Journal of Baltic Studies, 33. – London: Routledge, **2002**. – P.37–56. (In Engl.).
10. Järvela Mall. *Intervjuu Ilmar Mossiga*. (Интервью с Илмаром Моссом.) *Videosalvestus ja litereering autori valduses*. (Видеозапись и расшифровка в распоряжении автора) – **2008**. (In Estonian).

11. *Eesti rahva tants*. (Танец народа Эстонии.) Eesti Televisiooni saade. Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv ja autori erakogu. (Передача эстонского телевидения. Архив Эстонской общественной телерадиовещательной корпорации.). – 1989. (*In Estonian*).
12. Kermik Heino. *Ullo Toomi. Kaerajaanist tantsupeoni*. (Улло Тооми. От каэ-раяана до танцевального праздника.). – Tallinn: Eesti Raamat, 1983. (*In Estonian*).
13. *75 aastat eesti tantsupidusid*. (75 лет эстонским танцевальным праздни-кам). Комп. L.-A. Arraste jt. – Tallinn: Varrak, 2009. (*In Estonian*).
14. Raudkats Anna. *Eesti rahvatantsud*. (Эстонские народные танцы). – Tartu: Kirjastuse Ühisus Postimees. (*In Estonian*).
15. Tõnnus Richard. *Anna Raudkats oma ajas*. (Анна Раудкатс в свое время.) – Tallinn: Eesti Raamat, 1991. (*In Estonian*).
16. Põldmäe Rudolf, Herbert Tampere. *Valimik eesti rahvatantse*. (Антология эстонских народных танцев). – Tartu: Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused 8., 1938. (*In Estonian*).
17. R.S. *Stiliseeritud rahvatantsud „Vanemuises“* (Стилизованные народные танцы в театре «Ванемуйне»). – Postimees, 27. 05., 1932. – P.5 (*In Estonian*).
18. Giurchescu Anca. *The Power of Dance and Its Social and Political Uses*. Year-book for Traditional Music, Vol. 33. International Council for Traditional Music. – Los Angeles: UCLA, Department of Ethnomusicology, 2001. – P.109–121. (*In Engl.*).
19. Mertelsmann Olav (Olaf). *Hariduse ja kultuuri ekspansioon süsteemi stabi-liseerijana Eestis 1940–1956*. (Образовательная и культурная экспансия в качестве ста-билизатора системы в Эстонии в 1940–1956 годы.) – Kultuur ja Elu, 3, 2003. Internet resource: http://kultuur.elu.ee/ke473_haridus.htm (16.02.2019) (*In Estonian*).
20. Toomi Ullo. *Valimik eesti rahvatantse*. (Антология эстонских народных тан-цев). – Tallinn: Pukirjandus ja Kunst, 1947. (*In Estonian*).
21. Toomi Ullo. *Eesti rahvatantsud*. (Эстонские народные танцы). – Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1953. (*In Estonian*).
22. Torop Kristjan. *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. (Терминологический сло-варь эстонского народного танца.) Ред. Ü. Feršel. – Tallinn: Rahvakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus, 2008. (*In Estonian*).
23. Torop Kristjan. *Eesti rahvatantsu oskussõnastik*. (Терминологический сло-варь эстонского народного танца.). – Tallinn: Eesti NSV Rahvaloomingu Maja, 1966. (*In Estonian*).
24. Toming Ülle. *Abiks karaktertantsu õppijale*. (В помощь изучающему харак-терный танец). – Tallinn: TPÜ Kirjastus, 2004. (*In Estonian*).
25. Aassalu Heino. *Treeningharjutused isetegevuslikele rahvatantsukollektiivi-dele*. (Тренировочные упражнения для самостоятельных коллективов народного тан-ца.). – Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1955. (*In Estonian*).
26. Toomi Ullo. *Harjutusvara rahvatantsijaile*. (Сборник упражнений для тан-цоров народных танцев). – Tallinn: Eesti Raamat, 1967. (*In Estonian*).
27. Aassalu Heino. *Maie Orava tantsud*. (Танцы Майе Орав). – Tallinn: Rah-vakultuuri Arendus- ja Koolituskeskus, 1996. (*In Estonian*).
28. Annus Epp, Peiker, Piret. Homi K. Bhabha. – *Kahekümnenda sajandi mõt-tevoolud*. (Потоки мыслей двадцатого века) Ред. E. Annus. – Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2009. – P.919–930. (*In Estonian*).

А.Г. Чурашов¹

¹Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет

(Челябинск, Российская Федерация)

АДАПТАЦИЯ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ К СОВРЕМЕННЫМ УСЛОВИЯМ КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ФАКТОР РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ТАНЦА

Аннотация

В данной статье рассматриваются условия сохранения традиций народной хореографии в контексте глобализации мирового сообщества. Анализируются характерные особенности существования и дальнейшего развития народного танца в современном социокультурном и медийном пространстве.

Ключевые слова: адаптация, культура, народный танец, народная художественная культура, танец, традиция.

A.G. Churashov¹

¹South Ural State Humanitarian-Pedagogical University

(Chelyabinsk, Russian Federation)

ADAPTATION OF TRADITIONS OF FOLK ARTISTIC CULTURE TO MODERN CONDITIONS AS A DETERMINING FACTOR OF DEVELOPMENT OF NATIONAL DANCE

Annotation

This article discusses the conditions for preserving the traditions of folk choreography in the context of globalization of the world community. The characteristic features of the existence and further development of folk dance in the modern socio-cultural and media space are analyzed.

Key words: adaptation, culture, folk dance, folk art culture, dance, tradition.

А.Г. Чурашов¹

¹Оңтүстік Орал мемлекеттік гуманитарлық-педагогикалық университеті

(Челябинск, Ресей Федерациясы)

ХАЛЫҚ БИІН ДАМЫТУДЫҢ АНЫҚТАУШЫ ФАКТОРЫ РЕТІНДЕ ХАЛЫҚТЫҚ КӨРКЕМ МӘДЕНИЕТ ДӘСТҮРЛЕРІН ЗАМАНАУИ ЖАҒДАЙЛАРҒА БЕЙІМДЕУ

Аннотация

Бұл мақалада әлемдік қауымдастықтың жаһандануы контекстінде халықтық хореография дәстүрлерін сақтау шарттары қарастырылады. Қазіргі заманғы әлеуметтік-мәдени және медиялық кеңістіктегі халық биінің даму және өмір сүру ерекшеліктері талданады.

Түйінді сөздер: адаптация, мәдениет, халық биі, халық көркем мәдениеті, би, дәстүр.

В свое время академик Дмитрий Сергеевич Лихачев сказал: «Культура – это огромное целостное явление, которое делает людей из простого населения народом, нацией». И в этом плане Россия и Казахстан являются уникальным примером, где в ходе диалога культурной цивилизации народов разных этнических и языковых групп, ставшей многовековой традицией в государственной и общественной жизни, сформировалась основанная на общих ценностях общенациональная культурная общность как синтез разных культур. Именно интеграция общенациональной культурной общности является одним из мощных факторов, связующих разные народы в единый государственный организм, способствующий сохранению целостности таких стран, как Российская Федерация и Республика Казахстан.

В основе нашего культурного общества лежит традиционная народная культура со своим многовековым кодом духовных и нравственных ценностей. Поэтому ее сохранение, дальнейшее развитие в условиях усилившихся процессов глобализации и других новых вызовов является важнейшей задачей для обеспечения устойчивости государственности любой страны. Народная художественная культура – реальность, оказывающая мощное влияние на политические, экономические, социальные, этнические, духовные процессы в современном мире, и с этим нельзя не согласиться. Многие зарубежные специалисты рассматривают ее как эффективное средство противостояния наиболее агрессивным формам современной массовой культуры, «суверенизации» национальных ценностей, унификации культуры разных народов. Но выполнение этих условий невозможно без адаптации всех компонентов народной художественной культуры к современным реалиям современного общества во всех его проявлениях.

В учебнике по социальной психологии «Социальная психология. Пойми себя, чтобы понять других!», авторами которого являются Д.Кенрик, С.Нейберг и Р.Чалдини [1], освещаются различные теоретические подходы к пониманию таких социально-психологических явлений, как социальное влияние, убеждение, познание и самооценка, полно и глубоко рассматриваются феномены

социальной психологии, дружбы и любви. По нашему мнению, в данной книге дается очень точное определение такому понятию, как адаптация, рассматриваемому в контексте темы предлагаемой статьи. Адаптация (Adaptation) – это характеристика, сформировавшаяся для выживания и репродукции в определенной окружающей среде. Действительно, народную художественную культуру во всех ее проявлениях следует рассмотреть в контексте современных культурных процессов, так как именно это может позволить увидеть, как элементы традиционных культур разных исторических эпох и народов вписываются в современное культурное пространство [1, с.5].

Традиция – важная составляющая не только народной жизни, но и ее культуры, обеспечивающая сохранение как отдельных элементов, например, фольклорного танца, так и целых направлений. Благодаря такому ее принципу, как преемственность (передача из поколения в поколение), танец способен оставаться частью жизни народа, переживая вместе с ним временные границы и различные культурные влияния, сохраняя при этом свою специфику. В связи с тем, что многие танцы пришли из глубины веков, их и называют традиционными. Широкая палитра многообразия различных этносов и культур современного мира формирует его необычайно мозаичную картину. При этом важнейшей составляющей неповторимого и уникального облика любого народа мира является его народное художественное творчество, а танец в этой структуре занимает особенное место, т.к. на протяжении веков является неотъемлемой частью быта и культуры народов во всех точках земного шара [2].

У каждого народа есть свои традиционные танцы, особенности которых связаны с его этническим характером, системой духовно-нравственных ценностей и образов-идеалов, они отражают также трудовые и бытовые традиции народа, особенности природной среды его проживания. В народных танцах воплощается особая пластика, в которой содержится многообразная информация о преобладающих видах деятельности, нормах поведения и взаимодействиях между различными половозрастными и социальными группами. Огромное влияние на формирование народной танцевальной культуры оказывали мифологические представления об устройстве мира. В древности танцы многих этносов существовали в неразрывной связи с магическими обрядами, ритуалами, праздниками народного календаря. Со временем утратив эти функции, они превратились в одну из форм досуга. Танцевальная культура в традиционном обществе является зримой иллюстрацией и демонстрацией определенных социальных отношений в обществе, например, статуса, занимаемого человеком в обществе.

Народный (этнический) танец – танец определенного народа (этноса), сложившийся на базе народных танцевальных традиций. Широкая распространенность танца в непрофессиональной, бытовой сфере – показатель того, что он является древнейшим из искусств. Есть также совершенно верные высказывания о том, что танец подчиняется правилам исчисления, порядка, т.е. существует в рамках общих законов мироздания. Простейшие формы танцевального движения и их сочетания (па) измеряются теми же длительностями, что и музыка. Организация танца подчинена законам определенной музыкальной системы. Современные исследования показывают, что истоки танца имели отчасти место в животном мире. Однако в отличие от собственно человеческого танца, никакой «эстетической» и «познавательной» функции «танцы» в мире животных и птиц не несут, не исполняют [3].

Каждый танец отвечал характеру, духу того народа, у которого он зародился. С изменением социального строя, условий жизни менялись его характер и тематика. Танец того или иного народа полностью отображает культуру и дух данного народа, а также своим образом характеризует саму страну. Но даже в рамках одной страны мы можем видеть сильные изменения в исполнении народного танца и этому способствует ряд объективных и субъективных причин.

Танец – это закономерный результат развития человеческого общества. Как вид искусства, танец постоянно находится в развитии, сама жизнь и культура привносит в него все новые и новые элементы, вот почему в настоящее время мы видим трансформацию народного танцевального искусства в самых разных ее проявлениях.

Одним из ярких представителей «новой волны» народных танцевальных коллективов является относительно молодой Московский государственный академический театра танца «Гжель», который был основан известным хореографом, Народным артистом России, профессором Владимиром Захаровым в 1988 году к 650-летию существования одного из самых известных и узнаваемых исконно русских промыслов «Гжель». В 1993 году театр стал государственным, а в 1999 ему был присвоен академический статус. Театр по праву может считаться культурной визитной карточкой не только Москвы, но и всей России, он стремится рассказать языком танца о народных российских промыслах, передать их дух и красоту. В многообразных композициях, миниатюрах ожили творения мастеров народных художественных промыслов, передавая будущим поколениям знания о таких разновидностях народной росписи, как гжель, палех, жостово и павловопосадские узоры. Владимир Захаров в течение всей своей творческой жизни использовал богатый культурный материал различных регионов России, и сегодня собранные им сведения,

народные мотивы и образы легли в основу многих танцев и песенно-танцевальных картинок.

Театр танца «Гжель» имеет разнообразный концертный репертуар, что позволяет создавать индивидуальные по своей программе сольные концерты. Программы концертов могут быть составлены к определенному мероприятию, быть обращёнными к одному жанру или смешанными. Стоит отметить, что данный коллектив активно использует современные технологии в своем творчестве. Как отмечает артист балета и репетитор Московского государственного академического театра танца «Гжель», доцент и преподаватель кафедры «Народно-сценический танец» Государственной академии славянской культуры Д.В. Толмасов: «Коллектив использует и современные технологии в своей работе. Во время проведения юбилейного концерта «Гжель 25» на сцене Новой оперы в спектакле были задействованы различные возможности сцены: передвижные плунжера, вращающийся круг по центру сцены, световые инсталляции и тюль, на которой изображались различные пейзажи и т.д., что лишний раз доказывает необходимость внедрения современных технологий в народное творчество с целью популяризации и адаптации в современном медиа пространстве не только народного танца, но народной художественной культуры в целом. Это одно из условий изучения фольклора, поиска новых идей, создания новых произведений народного танцевального искусства и привлечение внимания широкого круга зрителей к народному танцу» [4; 5].

Исследование проблемы в данной области позволяет нам сделать вывод о том, что комплексное решение проблемы развития народного танца заключается в сохранении и адаптации традиций народной художественной культуры к современным условиям интеграции народного танца с различными формами народного художественного творчества.

Список использованных источников:

1. Чалдини Р., Кенрик Д., Нейберг С. Социальная психология. – Санкт-Петербург, 2016. – 82 с.
2. Народные танцы как форма народного творчества, сложившегося на базе народных танцевальных традиций // Интернет ресурс: https://vuzlit.ru/435214/narodnye_tantsy_forma_narodnogo_tvorchestva_slozhivsheysya_baze_narodnyh_tantsevalnyh_traditsiy (Дата обращения 04.02.19)
3. Народное танцевальное творчество // Интернет ресурс: <https://leksii.com/2-52846.html> (Дата обращения 04.02.19)
4. О театре танца «Гжель» // Интернет ресурс: <https://theatregzhel.ru/9-articles/30-Zaharov-i-Teatr-Gzhel.html> (Дата обращения 06.02.19)

5. Народный танец в XXI веке // Интернет ресурс: <http://report.unic.edu.ru/%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9-%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86-%D0%B2-xxi-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B5/> (Дата обращения 01.02.19)

References:

1. Chaldini R., Kenrik D., Nejberg S. *Social'naja psihologija*. – Sankt-Peterburg, **2016**. – 82 s. (In Russ.).
2. *Narodnye tancy kak forma narodnogo tvorchestva, slozhivshegosja na baze narodnyh tanceval'nyh tradicij* // Internet resources: https://vuzlit.ru/435214/narodnye_tant-sy_forma_narodnogo_tvorchestva_slozhivsheysya_baze_narodnyh_tantsevalnyh_traditsiy (Data obrashhenija 04.02.**2019**) (In Russ.).
3. *Narodnoe tanceval'noe tvorchestvo* // Internet resources: <https://lektcii.com/2-52846.html> (Data obrashhenija 04.02.**2019**) (In Russ.).
4. *O teatre tanca «Gzhel'»* // Internet resources: <https://theatregzhel.ru/9-articles/30-Zaharov-i-Teatr-Gzhel.html> (Data obrashhenija 06.02.**2019**) (In Russ.).
5. *Narodnyj tanec v XXI veke* // Internet resources: <http://report.unic.edu.ru/%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9-%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86-%D0%B2-xxi-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B5/> (Data obrashhenija 01.02. **2019**) (In Russ.).

Г.Ю. Саитова¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Нур-Султан, Казахстан)

ЖАНР МАКАМАТ: МУЗЫКАЛЬНО-ТАНЦЕВАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ В РЕАЛИЗАЦИИ РЕЖИССЕРА-ХОРЕОГРАФА

Аннотация

В статье рассматривается проблема сохранения музыкально-танцевального наследия в жанре макаमत. Решением проблемы является творческий поиск и реализация танцевального фольклора в современной интерпретации режиссера-хореографа.

Ключевые слова: музыкально-танцевальное наследие, жанр макаमत, хореографическая композиция, устная традиция.

Г. Ю. Саитова¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

МАКАМАТ ЖАНРЫ: МУЗЫКАЛЫҚ БИ МҰРАСЫ РЕТІНДЕ РЕЖИССЕР-ХОРЕОГРАФТЫҢ ІСКЕ АСЫРУЫ

Аннотация

Мақалада макаमत жанрындағы музыкалық би мұрасын сақтау мәселесі қарастырылады. Режиссер-хореографтың заманауи интерпретациясындағы би фольклорын шығармашылық іздеу және іске асыру мәселенің шешімі болып табылады.

Түйінді сөздер: музыкалық би мұрасы, макаमत жанры, хореографиялық композиция, ауызша дәстүр.

G. Yu. Saitova¹

¹The Kazakh National Academy of Choreography
(Nur-Sultan, Kazakhstan)

GENRE MAKAMAT: MUSIC AND DANCE HERITAGE IN THE IMPLEMENTATION OF THE DIRECTOR-CHOREOGRAPHER

Annotation

The article deals with the problem of preserving the musical and dance heritage in the genre of makam. The solution to the problem is the creative search and implementation of dance folklore in the modern interpretation of the director-choreographer.

Key words: musical and dance heritage, makam genre, choreographic composition, oral tradition.

Одним из аспектов современного хореографического искусства является творческая реализация режиссера-хореографа, его концептуальное осмысление фольклорного танца. В процессе творческого поиска современные молодые хореографы стараются в свои постановки включать танцевальный фольклор в современной интерпретации. С одной стороны, это радует, а с другой, настораживает, так как в их сочинениях порой видится незнание музыкального материала, незнание танцевального и музыкального наследия. Создается эклектика. Многие могут не согласиться с нашим взглядом, утверждая, что «любой креативный процесс подразумевает процесс импровизации, ибо в сознании автора складываются особые представления о наиболее совершенном, никем до этого момента не созданном результате творческого акта» [1, с.154].

Совершенно правы все те хореографы, которые считают, что творческое вдохновение, порыв дает определенный результат, причем, положительный результат, а если в произведении органично сочетаются музыкальные нюансы с пластической выразительностью, его танцевальной лексикой, то это почти шедевр. Чтобы создать этот шедевр, авторы-сочинители обращаются к народному творчеству, фольклору. Мы разделяем мнение музыковеда из Узбекистана Ф. Кароматли о том, что «в рамках всего музыкального наследия тюркских народов, на наш взгляд, у всех народов наибольшее сходство наблюдается, естественно, в сфере фольклора – особенностях песенного и инструментального творчества. ... жанры народно-профессиональной музыки, будучи в подавляющем большинстве произведениями песенно-танцевальными (или инструментально-танцевальными) ... продолжают ... бытовать как в традиционных формах, так с новыми эстрадно-сценическими средствами воплощения в исполнении современных (или «осовремененных») составов ансамблей» [2, с.216-217]. Одним из аспектов взаимосвязи музыки, вокала и танца являются такие виды, как ялла, ляпар, мукам, санам и многие другие, где танцы в сочетании с вокалом составляют основу вокально-танцевальных жанров тюркских народов. Накопленные современной наукой исторические, этнографические, музыкальные данные дают возможность изучить и рассмотреть не только музыкальное наследие народов Востока, в котором имеет определенное место жанр макама, но и в сравнительно-сопоставительном анализе выявить типологию и танцевальность макамов.

Макам бытует на обширной территории Центральной и Средней Азии, Ближнего Востока и Закавказья. Принадлежность макама к различным национальным музыкальным культурам внешне выразилась в образовании многих вариантов названий: макам – у арабов, мугам – у азербайджанцев и армян, мукам – уйгуров и туркмен,

маком – узбеков и таджиков. «Совокупность этих локально-исторических восточных музыкальных традиций – при всем различии частных и специфических особенностей каждой – обобщенно называют «макомо-мугамной традицией», или «макаматом» [3].

Слово «макам» (tagam) арабского происхождения, буквально обозначает «место стоянки» – в традиционной (профессиональной) «музыке многозначный термин, обозначающий ладовый звукоряд, модально-монодический лад в совокупности всех его категорий и функций, целостную текстомузыкальную композицию, включающую не только конкретные приемы техники композиции (центонизацию, орнаментальное варьирование, импровизацию, ритмическое варьирование и т.д.), но также коннотации музыкального жанра [3].

В азербайджанской, туркменской музыкальной практике существует семь основных макумов, в узбекском и таджикском шесть («Шашмаком»), в уйгурском двенадцать. В связи с изучением вопросов танцевальности макумов Л.Авдеева писала: «Музыкальная узбекская классика, собранная и отработанная в макомах, соответствует Макомату танцевальному, который собрал и сохранил главные ритмодвижения – усули, мелодийно – ритмопластику» [4, с.9]. Для более ясного представления рассмотрим данную цитату на примере узбекского шашмакома. Так, «в период XVIII – начала XX веков шашмаком развивался в двух направлениях и был ведущим жанром придворной и городской музыкальной культуры (Бухара, Самарканд и др.). Традиции шашмакома осваивались в начале XX века в «Бухарской восточной школе» (1920) и в Институте народной музыки и хореографии (Инмузхоруз) в Самарканде (1928)» [5].

«Наряду с основными частями в состав каждого макома включаются и дополнительные произведения – в инструментальный (нагма, пешрав, самои, хафиф) и в вокальный (уззол, ушшок, баёт, чоргох, насрулло, ораз, хусайни, наврузи сабо, хоро и аджам), создателями которых были бастакоры (творцы устной музыкальной традиции)» [6].

В результате многолетних и целенаправленных научных исследований, проводя сопоставительный анализ макомных танцев Ферганской, Хорезмской и Бухарской областей, Л.Авдеева аргументирует: «Бухарский макомный танец являет собою в основных разделах «Маком уфари» (Маком ракси):

- синтез пения и танца;
- владеет определенной манерой исполнения придворных танцев;
- отличается особой постановкой корпуса и двумя типами состояний и положений рук: вытянутых и с закругленными локтями, с отогнутой кистью;

— сочетает два типа всех форм движений: резких ломких и плавных тягучих...

В соответствии с основными формами и исполнительской манерой большого и малого танца, бухарский макомный танец резко отличен и от ферганского, и от хорезмского макомного танца. В отличие от Хорезмского активно насыщен виртуозными разнообразными движениями верчений, как и ферганский танец, но в иной исполнительской манере» [7, с.264].

Сопоставляя таджикский «Шашмаком» с узбекским макомом, можно заключить, что в них существуют канонизированные системы, в которых используется 25-30 газелей и один лад, где недопустимо повторение одних и тех же газелей. Основой вокальных частей являются «произведения классиков таджикско-персидской поэзии Хафиза, Саади, Джами; музыкальное сопровождение – танбуры, дутары, дойры... Музыка кажется грустной и, возможно, заунывной, хотя большинство ее исполнителей поют о великой любви – о той, какой ее понимали суфии», – пишет Марина Михтаева. Автор выделяет: «Шашмаком» развивалась на 12 макомах; в шести – эта музыка впервые описана в научных трактатах начала XVIII века, она была сформирована в Бухаре» [5]. Так как музыка и танец взаимосвязаны, то можно сказать, что встречающиеся одинаковые танцевальные движения в таджикском танце и бухарском стиле узбекского танца, а также повороты «Минон-шох» и «Шох», основной акцентирующий ход, не случайность, а есть закономерность, «сформированная в Бухаре».

В Таджикистане ряд исследователей, придавая большое значение восстановлению утраченных традиций шашмакомов, работают как в научно-теоретическом направлении, так и в практическом, открывая различные школы макомистов. Среди них можно отметить народного артиста Таджикистана А. Абдурашидова, открывшего академию макомов 2002 году. Воспитывая будущих мастеров-макомистов в традициях преемственности «устод-шогирд» (мастер-ученик), Абдували Абдрашидов ввел инновацию в работе над традициями исполнения, а именно: был нарушен канон «исполнитель – это и певец, и музыкант в одном лице», в последние годы большинство артистов уже не выступали в двух этих ипостасях сразу.

Для танцевального искусства таджикского народа, характерно, что в жанре «Фалак» присутствует традиция «уфара», которая «отличается по стилю исполнения (кулябский, памирский, каратегинский и т.д.), сохраняется, передается и развивается в семейных обычаях и обрядах, народных праздниках» [6]. Следует отметить, что танцевальный язык и лексика народного танца Согдийской области резко отличается от танцев других областей. Н.А. Клычева, описывая таджикский народный танец, его разнообразие, выделяет особенности

танцев Согдийской области. Автор пишет: «...это традиционное исполнение танцев под музыку классического наследия «Шашмаком»: танцы «Муночот», «Тановор», «Ушоки Самарканд», «Синахуруш» и другие» [6].

В настоящее время в танцевальном искусстве таджиков происходит трансформация фольклорного танца (его сценической интерпретации), новое поколение вносит новое в содержание и танцевальную лексику. Все это приводит к изменениям форм и содержания танца. Фольклорные танцы, которым было характерно сольное и дуэтное исполнение, преобразовались в массовые.

Музыковед из Казахстана К.Ф. Кирина, исследуя творчество народного артиста КазССР К.Кужамьярова в контексте уйгурской музыкальной культуры, пишет: «Уйгурский мукам развивается в четком песенно-танцевальном движении» [8, с.20], бухарский маком в вокально-инструментальном разделе (наспр) «включает в себя и танцевальный (уфар)» [8, с.77].

Уйгурский мукам имеет несколько локальных школ: илийский, кашгарский, доланский, хотанский. Музыкально-циклическое произведение состоит из нескольких частей. Вступительная часть называется мукадами – это сольное исполнение певца в сопровождении древнего струнно-смычкового инструмента сатар, реже тамбура, в регионе Кумула – гиджака. За ним следует дастан (вокально-инструментальная часть), маргул (инструментальная), машрап (вокально-танцевальная). В кашгарском варианте мукам делится на малый (кичик) и большой (чон) нагма. Если в илийском варианте танцевальной частью являлся только машрап, то в кашгарском танцевальными частями являются «Тяза», «Жола», «Санам», «Саликаст». В обоих случаях порой танцы исполняются и на Дастаны.

Многочастный Машрап (может иметь 5-6 частей) обычно начинается медленно, грациозно. С нарастанием каждой части, с изменением ритмического рисунка, темпа движения танец становится все более эмоциональным, усложняется танцевальная лексика, хореографический рисунок. Композиция танца «Машрап» строится от медленного к быстрому, имеет кульминационную часть, в которой передаются наиболее эмоциональные, технические движения, веселое настроение.

Вершиной музыкальной устной традиции азербайджанской культуры являются мугамы-дастгах. По мнению В. Беляева, «...дастгах основан на объединении в одном цикле форм: 1) мугама; 2) песни на слова профессиональных поэтов, получившей название теснифа – рода народного городского романса; 3) рянга – виртуозно разработанного танца.

Объединение это было произведено на строгой плановой ладовой основе» [9]. По характеру ренги делятся на танцевальные, лирические, маршеобразные и многие имеют игриво-танцевальные образы. Как характеризует У. Гаджибеков: «Ренг или диринги, ... имеющие, в основном, простые танцевальные ритмы, приближаются к танцевальным мелодиям» [10].

Связь ренги с определенными танцевальными движениями отчетливо просматриваются в танцах «Кетчимамасы» (дословно козлиное вымя), «Иннат» (название растения), «Гулькэзи» (девичий цветок) – первая часть танца, исполняемая медленно, спокойно. Далее следует вторая часть – «Чигчига» (быстрое и частое перебирание ног). Две танцевальные композиции «Вагзали» и «Чигчига» исполняются на 3/4. Перемена ритмического рисунка несет изменения характера и манеры танца. Следующая часть 2/4 – танцы «Кочари», «Кэнджи». Нами рассмотрены три примера, которые показали изменения ритма в танце, а за ним последовало изменение характера и исполнение от медленного к быстрому темпу. Здесь соблюдается принцип постепенного перехода от медленного к быстрому.

Интерес представляют танцевальные ритмические построения от 6/8, переходящие на 3/8; 6/4 на 4/4; 3/4 на 2/4. Лирические танцы особо отличаются богатством нюансов, как бы «поющих» движений. Мужской зажигательный танец идет в контраст женскому. «Танцевальная музыка с ее четко выраженным ритмическим рисунком, широким разнообразием метроритмов, отражающим специфические особенности и своеобразие метроритмической структуры азербайджанского музыкального фольклора, являет собой благодатный материал...» [10] для новых постановок режиссеров-хореографов, балетмейстеров.

Доктор культурологических наук Г.А. Алиев, рассматривая балетный театр, отмечает, что «в 60-70-е годы в Азербайджане было создано более двух десятков балетных спектаклей разных жанров. Среди них и крупные хореодрамы, и одноактные танцевальные поэмы, и бессюжетные жанрово-характерные хореографические миниатюры или сюиты. Перечислим некоторые из этих произведений: «Читра» – лирико-психологический балет Ниязи (по Рабиндранату Тагору, 1960), «Чернушка» А.Аббасова (по С.Ахундову, 1965) – сюжетные балетные спектакли; «Шур» Ф.Амирова, «Каспийская баллада» Т.Бакиханова (1968), «Тени Кобыстана» Ф.Караева, «Лейли и Меджнун» К.Караева (1969) – одноактные балеты с обобщенно-символическим сюжетом, поставленные на музыку симфонических произведений; «Лезгинка» (1969), «Яллы» (1970) Р.Гаджиева, «Мугам» Н.Аливердибекова (1972) – хореографические миниатюры, в которых своеобразно повторен опыт жанров национальной художественной культуры; «Калейдоскоп на темы Скларлатти» Ф.Караева (1971) – неоклассическая чисто

музыкально-хореографическая композиция; «Сказание о Насими» (1973)» [11].

Привлечение ресурсов классической и свободной пластики значительно обогатило выразительные средства в постановках инструментальной части мукамов (маргулы), санамов. На основе музыкального материала макомов созданы национальные балеты в Узбекистане, Азербайджане, Таджикистане.

Национальные вокальные и инструментальные произведения, как казахский кюй, иранский дастгах, монгольский уртын-дуу, индийская рага, японский гагаку, передают принадлежность конкретной этнокультурной системы. В Казахстане тематика танцев, навеянных эпическими, героическими сказаниями, рождалась благодаря обращению к казахскому музыкальному наследию, народным и авторским кюям, таким, как Даулеткерей Шигаев «Сал күрен», «Айда былпып», «Женгем сүйер», Қызыл Мойын Қуандыка «Жезтырнақ». Благодаря современной оркестровке музыкального материала, сценический танец выходит на качественно новый уровень. Балетмейстер «балансирует технические находки в сценографическом оформлении», учитывая «участие живых людей в спектакле, привнеся новаторские элементы и сохраняя устоявшиеся традиционные элементы», создает целостное, гармоничное произведение [6].

В наше время благодаря сложности инструментального музыкального материала перед режиссерами-постановщиками открываются широкие возможности для новых интерпретаций хореографических творений. Развитие «профессиональной музыки устной традиции Ближнего и Среднего Востока, как мугам/ маком/ мукам ... стало национальным для ряда тюркских народов, наверное, потому, что она также связан с отражением эмоциональных переживаний, особого мироощущения» [13, с.71,72].

Большинство авторов-сочинителей хореографического искусства, осуществляют свои художественные замыслы, внося современные методы и новшества. Режиссеры-хореографы смогли найти новые отрасли творческого поиска, сохраняя культуру и традиции танцевальных традиций центральноазиатских народов, народов Ближнего Востока, создают новые хореографические шедевры. Синтез музыки и хореографического наследия помог эволюционировать танцу в профессиональных национальных театрах. Государственный Республиканский Академический Уйгурский театр музыкальной комедии им. К. Кужамьярова, Государственные ансамбли танца «Салтанат», «Алтынай», театр танца «Наз» успешно доказывают развитие хореографического искусства в Республике Казахстан.

Многие хореографы, сохраняя самобытность танцевальной культуры каждого из народов, используя инновационные подходы и

синтезируя искусства, сумели расширить диапазон творческого поиска, осуществить свои художественные замыслы. Хотелось бы отметить, что особенности пластики тюркских народов являются одним из ресурсов развития современной национальной хореографии на территории Казахстана.

Таким образом, музыкально-циклический жанр макалат – феномен духовной культуры тюркских народов: узбеков, азербайджан, уйгуров, таджиков, туркмен.

В связи с развитием мукама в танцевальном искусстве Кавказа (Азербайджан) и народов Востока, в частности, узбеков, уйгуров, таджиков, произошли значительные изменения, а именно:

- обогатилась новая танцевальная форма;
- передаваясь из поколения в поколение путем традиции «устоз-шогирид» (мастер-ученик), сохранились музыкально-танцевальные традиции, исполняемые в танцевальном наследии рассматриваемых народов;
- макомные танцы, сгруппированные в формы, являются системой, но никак не свободной импровизацией;
- танцы макамов, мукамов, мугамов – это определенная ритмическая, ритмомелодическая часть, имеющая, так называемую «танцевальную сюиту», ритмо-танцевальную форму;
- мукамы вошли в список шедевров нематериального культурного наследия «ЮНЕСКО».

В настоящее время мукамы выходят за рамки своего региона, независимых Республик, и оказывают влияние на мировой музыкальный процесс. Например, в Нью-Йорке существует школа шашмакистов, в которой ежегодно проводятся отчетные концерты мукакистов. В 2012 году в Карнеги-холле, благодаря Конгрессу бухарских евреев США и Канады, прошел первый фестиваль Shashmaqam Forever. В 2013 – второй, а в конце 2016-го в Нью-Йорке. На такие мероприятия традиционно приглашают артистов из Узбекистана и Таджикистана.

Для мукакистов Таджикистана стал знаменательным 2000-й год, так как президент страны Эмомали Рахмон подписал Указ «О дальнейшем развитии жанра шашмаком в Таджикистане» и объявил 12 мая Днем этой музыки.

Традиционные конкурсы мукакистов проводятся в Узбекистане в городе Самарканде и в столице Азербайджана. На этих конкурсах показывают свое мастерство не только мукакисты-вокалисты, но и танцоры.

Развитие образных возможностей сценического танца народов Востока и его трансформация в мукамах претворяется многими хореографами Европы и Азии. Хореографы сохраняют лучшие танцевальные образцы в мукамах и в то же время претворяют в постановках

принцип контраста, национальные лексические элементы движений синтезируют с движениями европейского классического танца.

Такой опыт свидетельствует о переплетении народного творчества с профессиональным искусством, что неизбежно приводит к эклектике творческих традиций разных народов.

Именно музыкальное мышление, звук отдельного инструмента зарождает и диктует хореографическое мышление, отсюда импровизация в народном танце, полифония в сценических произведениях. Так, например, под звуки смычковых инструментов, таких, как казахский кыл-кобуз, узбекский, уйгурский, азербайджанский, туркменский гиджаки, рождаются мягкие, плавные движения кистей рук, передающие полет птиц (движение «Канат»), «взмаха крыльев бабочки» («developing butterfly wings») («Кепинэк», «Кобелек», «Күбэлә») [14, с. 47].

В культуре тюркских народов, как и в культуре многих народов, птицы, животные, растения имеют значительное место, обладают и символическим, религиозным, эстетическим смыслом. Так, журавль, олень, дракон, бамбук, сосна являются символами долговечности; лебедь – символом чистоты, благородства и красоты, конь – силы и выносливости. «Так, цокот копыт или крики кукушки воспроизводятся на хомусе. У туркмен на данном инструменте «подражают крику гусей, лаю собак и топоту лошадей» [15, с.16]. В народно-сценических танцах можно часто встретить точность образной передачи движений коня и характера наездника, например, в «Атшабыс» (скач коня) и «Тебинге»: передача движения наездника, который прищипоривает лошадь, сопровождается под музыкальный размер $2/4$ или $4/4$, а характер цоканья копыт передает инструмент туюк.

Мелкие движения кистей рук, плеч, которые сопровождаются тремоло струнно-плектрных инструментов (саз, тамбур, сатар, тар, рубаб) используются в танцах-подражаниях веткам деревьев. Органическое единство пластики и ритма подчеркивается выделением сильных долей такта в сочетании с танцевальными движениями, что порой «один и тот же усуль при живом темпе обретает большую моторность и зачастую танцевальность, а при замедленном темпе, наоборот, становится «ступенным», несколько величавым по характеру» [16, с.25].

В танцевальной культуре многих народов большую роль играет ритм. «Магия ритма, его сложная и утонченная жизнь служили своеобразным выражением философии, запечатленной в синкретическом единстве пластических и звуковых образов...» [17, с.59].

Основные формы, ритмы, пластические «формулы» танцевального наследия тюркских народов передавалось от Устоз (учитель) к Шогирд (ученик). Выработанные каноны, танцевальные композиции

исполнялись под аккомпанемент ударного инструмента «дойра, дайра – у узбеков, таджиков; дап – уйгуров; дяф – азербайджан» [18, с.178]. Музыкальное сопровождение танца было насыщено богатейшими ритмоформулами усули (вариации ритмов) в сочетании с разнообразными синкопированными ритмами ударных инструментов, как сапая (сафаиль, сафай). Танцы больших форм «Ката-уйин» (узбекский танец) исполняются на мелодии и ритмы народно-профессиональной музыки «Нагора-уйин», «Кари-наво»; у таджиков – «Нагорабазм», у уйгуров – «Нейт-награ уссули», «Дап-награ уссули», которые танцуются во время мусульманских праздников. Наряду с профессиональными музыкальными инструментами в танцевальном искусстве рассматриваемых народов своеобразными ударными инструментами служат предметы – блюда, ложки, кайраки, кош-таш.

Танцевальная музыка макомов, мугамов, мукамов ее образность и эмоциональность, позволила балетмейстерам М.Тургунбаевой, К. Миркаримовой, Валамат-Заде, Алиевой, М.Азизову, Г.Саитовой преобразовать фольклорный танец. Используя ресурсы музыкальной гармонии, они сумели органически, связать традиционные движения с новыми элементами, заимствованными из других танцевальных жанров, обеспечить при этом единство музыкальной и пластической интонации. Под воздействием симфонизма новой музыки (оркестровая музыка некоторых частей мукамов, авторские сочинения в жанре макама) появились хореографические сочинения: одноактные национальные балеты, театрализованные концерты. Танцевальные номера в них объединялись сквозной сюжетной линией, а в танцевальных номерах превалировали движения, имеющие обобщенно-поэтический и образно-символический характер.

Заканчивая статью, приведем цитату ведущего хореографа конца XIX - начала XX веков Михаила Фокина. Обращаясь к тематике Востока, он писал: «Я знаю, что не так танцуют на Востоке, не так живут. После постановки балета («Шехерезада») я изучал настоящие восточные танцы. Но я ни за что не согласился бы переставить мои танцы на настоящие. Для них нужен был бы настоящий восточный оркестр, под симфонический оркестр Римского-Корсакова они бы не пошли...» [19, с.243]. Несмотря на высказывание М. Фокина, мы можем утверждать, что именно он и великие русские композиторы М.И. Глинка, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Глазунов, «не стремившиеся к фольклорной идентичности, нашли уникальный способ ориентального иносказания, позволивший им создать не этнографический достоверные, а метаморфически преображенные образы сказочного Востока» [20, с.60].

И существует закономерность в том, что шедевры народного профессионального макама, «... творения прошлого по-прежнему

вызывают в нас глубочайший интерес и симпатию потому и лишь постольку, поскольку мы можем распознать в них выражения человеческого духа, волнующе сходного, несмотря на внешние различия с нашим собственным» [21, с.485].

Список использованных источников:

1. Мамаджанова Э.У. О роли импровизации в композиторском творчестве // Сборник статей «Вопросы музыкального исполнительства и педагогики» / ред. О.Ю. Юсупова. – Ташкент, 2011. – Вып. 7. – 286 с.
2. Кароматли Ф. Музыкальное наследие тюркских народов в наши дни // Материалы Первого Международного симпозиума «Музыка тюркского народа». – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – 320 с.
3. Макам // Интернет ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (Дата обращения 18.12.18)
4. Авдеева Л. Танцевальное Искусство Узбекистана. – Ташкент: Гос. Издательство художественной литературы Узбекской ССР, 1963. – 192 с.
5. Шашмаком // Интернет ресурс: <http://mytashkent.uz/2017/06/27/shashmakom-unylaya-muzyka-pokorivshaya-i-musulman-i-iudeev/>. (Дата обращения 25.12.18)
6. Клычева Н.А. О развитии традиций фольклорного танца таджиков // Интернет ресурс: <http://pitfi.tj/node/229> (Дата обращения 13.12.18)
7. Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. Кн. первая «Узбекское традиционное танцевальное искусство с древнейших времен до 2000 года». – Ташкент, 2001. – 283 с.
8. Кирина К.Ф. Куддус Кужамьяров и уйгурская музыкальная культура. – Алматы: Казахстан, 1994. – 192 с.
9. Беляев В. Азербайджанская народная песня // О музыкальном фольклоре и древней письменности. – Москва: Советский композитор, 1971. – С.108-162.
10. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. – Баку, 1985. – 151 с.
11. Амиров Г.А. Художественное творчество в контексте взаимодействия культур: На материале хореографического искусства Азербайджана. – Москва: ГИТИС, 2002. – 277 с.
12. Уразымбетов Д.Д. К вопросу о понятиях пластических кодов «исполнитель» и «сцениграфия» // Материалы международной научно-практической конференции «Вопросы искусствоведения XX – начала XXI века». – Алматы: КазНАИ им. Т.Жургенова, 2016. – 462 с.
13. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – Москва: Композитор, 2013. – 528 с.
14. Kenzikeyev R. National dance as a factor of conservation and continuation of traditions. Наука и жизнь Казахстана. – Алматы, 2017. – №6(50). – 150 с.
15. Беляев В. Музыкальные инструменты Узбекистана. – М.: Композитор, 2013. – С. 35.
16. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. – Ташкент, 1972. – 360 с.
17. Аристотель. Поэтика // Соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4. – 651 с.
18. Жорницкая М.Я. Традиционные танцы долган и связь их с народной хореографией северных якутов и эвенков // Полевые исследования ИЭ. 1980-1981. – Москва, 1984. – 147 с.
19. Фокин М.М. Против течения. – Л.; М.: Искусство, 1962. – 640 с.
20. Абдоков Ю.А. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. – М.: МГАХ; РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.

21. Сепи Э. Культура подлинная и мнимая // Избранные труды по языкознанию и культурологии / пер. с англ. - 2-е изд. - Москва: Прогресс, 2001. - 485 с.

References:

1. Mamadzhanova Je.U. *O roli improvizacii v kompozitorskom tvorchestve* // Sbornik statej «Voprosy muzykal'nogo ispolnitel'stva i pedagogiki» / red. O.Ju. Jusupova. - Tashkent, **2011**. - Vyp. 7. - 286 s. (In Russ.).
2. Karomatli F. *Muzykal'noe nasledie tjurkskih narodov v nashi dni* // Materialy Pervogo Mezhdunarodnogo simpoziuma «Muzyka tjurkskogo naroda». - Almaty: Dajk-Press, **2009**. - 320 s. (In Russ.).
3. *Makam* // Internet resources: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (Data obrashhenija 18.12.2018) (In Russ.).
4. Avdeeva L. *Tanceval'noe Iskustvo Uzbekistana*. - Tashkent: Gos. Izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury Uzbekskoj SSR, **1963**. - 192 s. (In Russ.).
5. *Shashmakom* // Internet resources: <http://mytashkent.uz/2017/06/27/shashmakom-unylaya-muzyka-pokorivshaya-i-musulman-i-iudeev/>. (Data obrashhenija 25.12.2018) (In Russ.).
6. Klycheva N.A. *O razvitii tradicij fol'klornogo tanca tadjikov* // Internet resources: <http://pitfi.tj/node/229> (Data obrashhenija 13.12.18) (In Russ.).
7. Avdeeva L. *Iz istorii uzbekskoj nacional'noj horeografii*. Kn. pervaja «Uzbekskoe tradicionnoe tanceval'noe iskustvo s drevnejshih vremen do 2000 goda». - Tashkent, **2001**. - 283 s. (In Russ.).
8. Kirina K.F. *Kuddus Kuzham'jarov i ujugurskaja muzykal'naja kul'tura*. - Almaty: Kazahstan, **1994**. - 192 s. (In Russ.).
9. Beljaev V. *Azerbajdzhanskaja narodnaja pesnja* // O muzykal'nom fol'klоре i drevnej pis'mennosti. - Moskva: Sovetskij kompozitor, 1971. - S.108-162. (In Russ.).
10. Gadzhibekov U. *Osnovy azerbajdzhanskoj narodnoj muzyki*. - Baku, **1985**. - 151 s. (In Russ.).
11. Amirov G.A. *Hudozhestvennoe tvorchestvo v kontekste vzaimodejstviya kul'tur: Na materiale horeograficheskogo iskustva Azerbajdzhana*. - Moskva: GITIS, **2002**. - 277 s. (In Russ.).
12. Urazymbetov D.D. *K voprosu o ponjatijah plasticheskikh kodov «iskolnitel'» i «scenografija»* // Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii «Voprosy iskustvovedenija XX – nachala XXI veka». - Almaty: KazNAI im. T. Zhurgenova, **2016**. - 462 s. (In Russ.).
13. Utegalieva S.I. *Zvukovoj mir muzyki tjurkskih narodov: teorija, istorija, praktika (na materiale instrumental'nyh tradicij Central'noj Azii)*. - Moskva: Kompozitor, **2013**. - 528 s. (In Russ.).
14. Kenzikeyev R. *National dance as a factor of conservation and continuation of traditions. Nauka i zhizn' Kazahstana*. - Almaty, 2017. - №6(50). - 150 s. (In Russ.).
15. Beljaev V. *Muzykal'nye instrumenty Uzbekistana*. - M.: Kompozitor, **2013**. - S. 35. (In Russ.).
16. Karomatov F. *Uzbekskaja instrumental'naja muzyka*. - Tashkent, 1972. - 360 s. (In Russ.).
17. *Aristotel'. Pojetika* // Soch.: v 4 t. - M.: Mysl', **1984**. - T. 4. - 651 s. (In Russ.).
18. Zhornickaja M.Ja. *Tradicionnye tancy dolgan i svjaz' ih s narodnoj horeografiej severnyh jakutov i jevenkov* // Polevye issledovanija IJe. 1980-1981. - Moskva, **1984**. - 147 s. (In Russ.).
19. Fokin M.M. *Protiv techenija*. - L.; M.: Iskustvo, **1962**. - 640 s. (In Russ.).
20. Abdokov Ju.A. *Muzykal'naja pojetika horeografii: plasticheskaja interpretacija muzyki v horeograficheskom iskustve. Vzglyad kompozitora*. - M.: MGAH; RATI-GITIS, **2009**. - 272 s. (In Russ.).
21. Сепи Je. *Kul'tura podlinnaja i mnimaja* // Izbrannye trudy po jazykoznaniju i kul'turologi / per. s angl. - 2-е изд. - Moskva: Progress, **2001**. - 485 s. (In Russ.).

A.M. Kulumzhanova¹

*¹The Kazakh National Academy of Choreography
(Nur-Sultan, Kazakhstan)*

SHARA ZHIENKULOVA CONTEST AS ONE OF THE WAYS TO REMAINING THE NATIONAL HERITAGE

Annotation

The remaining and accumulation of dancing national heritage is one of the most important issues of Kazakh society in this moment. The article gives the information about V Republican competition of Kazakh dance named after Shara Zhienkulova as a genius way for creation of high civil position among young generation, a highly requested model of transition of traditions from generation to generation.

Key words: competition, Kazakh dance, Shara Zhienkulova, traditions, national heritage.

A.M. Кулумжанова¹

*¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)*

ШАРА ЖИЕНҚҰЛОВАНЫҢ БАЙҚАУЫ – ҰЛТТЫҚ МҰРАЛАРДЫ САҚТАУДЫҢ БІР ЖОЛЫ

Аннотация

Ұлттық би мұрасын сақтау және көбейту қазақстандық қоғамның қазіргі кезеңде маңызды міндеттерінің бірі болып табылады. Мақалада Шара Жиенқұлова атындағы V Республикалық қазақ би байқауы туралы және жастар арасында жоғары азаматтық ұстанымды қалыптастыру, дәстүрлерді ұрпақтан ұрпаққа жалғастыру моделі ретіндегі мәселелер қарастырылған.

Түйінді сөздер: байқау, қазақ биі, Шара Жиенқұлова, дәстүр, ұлттық мұра.

A.M. Кулумжанова¹

*¹Казахская национальная академия хореографии
(Нур-Султан, Казахстан)*

КОНКУРС ШАРЫ ЖИЕНКУЛОВОЙ КАК ОДИН ИЗ ПУТЕЙ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ

Аннотация

Сохранение и приумножение танцевального национального наследия является одной из важных задач казахстанского общества на данном этапе. В статье изложена информация о V Республиканском конкурсе казахского танца имени Шары Жиенкуловой как о действенном пути формирования высокой

гражданской позиции среди молодежи, о востребованной модели передачи традиций от поколения к поколению.

Ключевые слова: конкурс, казахский танец, Шара Жиенкулова, традиции, национальное наследие.

Kazakh dance is the heritage of national culture. Our task is to keep its best traditions and create the conditions for its further development.

National fluent language was formed for centuries and has deep traditions, and its professional scenic formation and development are connected with specific people that left us a magnificent heritage. The role of the first professional dancer, teacher, choreographer Shara Zhienkulova in the history is crucial. She approved herself as bright skilled, talented Kazakh dancer and founded her own school.

The honored artist of the Kazakh SSR, the winner of state awards of the Kazakh SSR, Shara Zhienkulov (1912 - 1991) played a key role in formation and development of national dance in our country. The outstanding dancer, the actress, the teacher, the director - Shara Zhienkulova almost throughout of all her life faithfully served to her country. The creative heritage left by her is the base for national choreography, national culture in general. Being a bright, original, hardworking, sincere, purposeful person she managed to defend the national dance during the period of Soviet totalitarianism. She advanced the coloration of the Kazakh dance and brought up to the highest standards. She founded a school of the Kazakh dance, kept its rich dancing culture of nomadic Kazakh dance heritage and shared to a new generation.

It was very crucial for the initiators of the V Republican competition of Kazakh dance named after Shara Zhienkulova to keep Kazakh dance developing and have its continuation, be the place for experience exchange, sustainable creative partnership, evolving new talents, new dancing troops that work in promoting the image of the national dance.

The first competition of Shara Zhienkulova was implemented in 1992 on the base of Almaty choreographic college named after A. V. Seleznev [1, p.6]. The II and III competitions were held in West-Kazakhstan higher educational institution named after M. Otemissov [1, p.7], and in 2012 the competition dedicated to Shara Zhienkulova's 100th birthday anniversary was arranged by Kazakh national university of arts [1, p.9]. The founding chair and the facilitator of the Vth anniversary competition was Kazakh national academy of choreography. The competition was held on the stage of "Astana Ballet" theatre from March 27 to 29, 2019.

There were more than 150 participants for the dance forum from different regions of Kazakhstan. The competition was carried out among professional dancing teams, ensembles of the choreographic faculties and chairs of the leading educational institutions.

The competition program let the possibility to acknowledge with the repertoire of regional ensembles, new search of choreographers, evolving outstanding artists, exchange of creative achievements, professional experience and knowledge in the sphere of Kazakh dance.

The honorary guests were People's artists, laureates of international competitions Talpakova Gulzhan Izimqyzy; Honorary worker of general education of the Republic of Kazakhstan, honorary of culture, leading pedagogy of Kazakh dance of Almaty choreographic college named after A.V. Seleznev Beisenova Gainikamal Nigmatzhanova; Qazaqstan enbek sinirgen artisti, candidate of art criticism, professor of Kazakh national academy of choreography Izim Toigan Ospanova; PhD of pedagogic science, professor of art criticism, artist of the Republic of Kazakhstan, professor of Kazakh national academy of choreography, initiator of the II, III, IV competitions named after Shara Zhienkulova Kulbekova Aigul Kenesovna; Qazaqstan Respublikasynin enbek qairatkeri, artistic director of "NAZ" theatre of dance, leading ballet master Agymbaeva Qadisha Ermekbaiqyzy; Qazaqstan madeniyet qairatkeri, the awardee of "Eren enbegi ushin" medal, teacher of Kazakh national pedagogic university named after Abai Kylyshpaev Talant Zhambululy.

The jury consisted of ballet master of "Astana ballet" theatre, choreographer of Kazakh national academy of choreography, assistant professor, honorary artist of Kazakhstan Tati Aigul Abikenovna; artistic director of Kazakh dance ensamble "Shalqyma", artist of culture of the Republic of Kazakhstan, awardee of "Qurmet" medal Esekeev Abdurassil Nazhimadinuly; Pedagogy of classic dance of the State academic ensemble of folk dance named after Faizy Gaskarova, People's artist of the republic of Bashkortostan Gainetdinova Aisulu Nasihovna; ballet master and stage director, coordinator of Turkish cultural and international organization (TURKSOY) Arman Nurmuhamatuly. The jury chancellor was the artistic director of Kazakh national academy of choreography and "Astana ballet" theatre Kurmanbaeva Asel Tlektesqyzy.

The participants of the competition in the category of "Ensemble" were:

- "Aqqu" ensemble of regional philharmony named after G. Zhubanova (Aqtobe city);
- "ASD" by Kazakh national academy of art named after T.Q. Zhurgenova (Almaty city);
- "Tomiris" ensemble of dance, Kazakh national women's teacher training university (Almaty city);
- "DaRa" dancing ensemble, Kazakh national pedagogic university named after Abai (Almaty city);
- Kazakh national academy of choreography (Nur-Sultan city);
- "Aqqu" folk choreographic ensemble, concert association named

after Q. Baizhanova (Qaraganda city);

- “Gakku” Ensemble of dance by Akmolinsk regional philharmony named after Ukili Ybyrai (Kokshetau city);

- “Nur” dancing ensemble (Pavlodar city);

- “Aqquerbez” ensemble of dance of Zhambyl regional philharmony named after Kenen Azerbayev (Taraz city);

- “Arna” ensemble of West Kazakhstan state university named after M. Otemissov (Oral city).

The participants in the category of solo were Eskendir Karimbaev and Svetlana Balashkina, Mangystau regional philharmony named after M. Uskenbayev (Aqtau city); Ulbolsyn Sagynbaeva, Mangystau regional philharmony named after M. Uskenbayev (Aqtau city); Azamat Makeev and Erkanat Ermagambet, Almaty choreographic college named after A.V. Seleznev (Almaty city); Togzhan Moldalim, Anna Tsoy, Diana Bayet, Kazakh national academy of art (Almaty city); Nurbek Botabae and Tomiris Kenzhegalieva, «DaRa» dance ensemble of Kazakh national pedagogic university named after Abai (Almaty city); Aqqanat Smagulova, Kazakh national academy of choreography (Nur-Sultan city), Korkem Sholosheva, Aqbilek Nurmanova, State academic philharmony under the authority of Nur-Sultan akimat; Asel Alibekova, President orchestra of State elite troops of the Republic of Kazakhstan (Nur-Sultan city); Omar Mukhametalliev and Abat Qystaubayev, «Qazaqconcert» state concert organization; Madina Turan, Gulnur Qasymbek, dance ensemble «Aqquerbez» of Zhambyl regional philharmony named after Kenen Azerbayev; Sultan Dautov and Kamilla Khalelova, regional philharmony named after Kurmangalieva (Uralsk city); Aqzhol Namazov and Mira Esentemirova, Miramgul Tanatova, Ensemble folk dance «Nazerke» regional philharmony named after Kurmangaliyev G. (Uralsk city).

There were workshops of the leading masters of Kazakh dance, exhibition of onstage dress from the personal collection of the honorary artist of Kazakh SSR, professor Toigan Izim, presentation of the laboratory of Kazakh dance of Kazakh national academy of choreography, photoexhibition of kazakhstani artist Anar Aubakir; and workshops of the leading choreographers of kazakh dance; presentation of documentary film «Kazakh dance» within the competition.

The highly topical program was aimed for a full immersion into Kazakh culture, history of the development of Kazakh dance, acknowledgment with the repertoire of regional ensembles, professional experience exchange and knowledge in the sphere of Kazakh dance. This outstanding event was broadcast in all mass media and TV programs [2-6].

The winners were selected with the elective resolution of the jury. The awardee of Grand Prix in the nomination of “Ensemble” was the dancing troop of Kazakh national academy of choreography.

1 level award – “ASD” dancing troop of the Kazakh national academy of arts named after T. Zhurgenova (Almaty city);

2 level award – “Gaqqu” ensemble of Akmolinsk regional philharmony named after Ukily Ybyrai (Kokshetau city);

3 level award – “Nur” dancing ensemble (Pavlodar city).

In the category of solo/duet the following places have been defined:

1 level award – Anna Tsoy, the Kazakh national academy of arts named after T. Zhurgenova (Almaty city);

2 level award – Korkem Sholosheva, State academic philharmony of Nur-Sultan akimat;

3 level award – Gulnur Qasymbek, “Aqquerbez” ensemble of dance of Zhambyl regional philharmony named after Kenen Azerbaev (Taraz city);

3 level award – Aqqanat Smagulova, Kazakh national academy of choreography (Nur-Sultan city);

3 level award – Togzhan Moldalim, the Kazakh national academy of arts named after T. Zhurgenova (Almaty city).

In the category of the ballet master art the following list have been defined:

1 level award – Anvara Sadykova, head of dancing troop of Kazakh national academy of choreography (Nur-Sultan city);

2 level award – Anna Tsoy, the Kazakh national academy of arts named after T. Zhurgenova (Almaty city);

3 level award – Gulmira Ordabaeva, head of “Gaqqu” ensemble of dance, Akmolinsk regional philharmony named after Ukily Ybyrai (Kokshetau city);

3 level award – Damir Urazymbetov, the Kazakh national academy of arts named after T. Zhurgenova (Almaty city).

It is thought that the arrangement of such festivals dedicated to the maintenance and increase of national heritage is the most genuine method of high and sincere civic consciousness development, patriotism and love towards art. The nation that respect, honor, value history has a great future. The pride for the past, pragmatic assessment of present and positive view for a future are the cornerstone for success of the country that able to treasure his own culture.

References:

1. T.O. Izim. Features of the republican contest of kazakh dance named after Shara Zhienkulova. // «ARTS ACADEMY» Scientific journal. – №4(1) 2017. – p.145

2. *Competition of kazakh dance named after Shara Zhienkulova* // Internet resource: <https://baq.kz/news/othernews/zhienkulova/> (Date of issue 08.04.2019)

3. *The start of kazakh dance competition named after Shara Zhienkulova* // Internet resource: <https://www.egemen.kz/article/186394-elordada-shara-zhienkulova-atyndaghy-qazaq-bii-bayqauly-bastaldy> (Date of issue 08.04.2019)

4. *All the colours of Kazakh dance.* // Qazaqstanskaya pravda. – 2019. – 28 mart. – №59 (28936).

5. *New facets of Kazakh dance* // Internet resource: <http://vechastana.kz/novye-grani-kazahskogo-tanca/> (Date of issue 08.04.2019)

6. *Who is the best in performing Kazakh dance in Kazakhstan* // Internet resource: <https://ru.sputniknews.kz/theaters/20190329/9698151/narodnyj-tanec-kazakhstan-konkurs.html> (Date of issue 08.04.2019)

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

IRSTI 18.45.07

M.S. Tenev¹

¹*The Academy of Music, Dance and Fine Arts
(Plovdiv, Bulgaria)*

MODERN DAY OPERA AND THE OPERA GOPLANA

Annotation

This article presents the application of modern technologies in the field of opera. Every form of art reflects society - its development, views, and progress. Man has used and uses as a means of expression all the available materials of a given time to express himself. Twenty-first century is the age of new technologies, they are part of our everyday life and they do not stop developing. They have become a language that artists use more and more naturally and their presence in art is no longer a surprise and futurism. The article presents an example with the Tetr Wielki Gplana of the Polish composer Vladislav Zhelenski.

Key words: opera, art, modern technologies, Tetr Wielki Gplana, composer Vladislav Zhelenski.

М.С. Тенев¹

¹*Академия музыки, танца и изобразительного искусства
(Пловдив, Болгария)*

СОВРЕМЕННЫЙ ДЕНЬ ОПЕРЫ И ОПЕРЫ ГОПЛАНА

Аннотация

В данной статье представлено применение современных технологий в области оперы. Каждая форма искусства отражает общество – его развитие, взгляды и прогресс. Человек использовал и использует в качестве средства выражения все доступные материалы определенного времени, чтобы выразить себя. Двадцать первый век – это век новых технологий, они являются частью нашей повседневной жизни и не перестают развиваться. Они стали языком, который художники используют все более и более естественно, и их присутствие в искусстве больше не является сюрпризом и футуризмом. В статье представлен пример с Театром Вельки Гопланой польского композитора Владислава Желеньского.

Ключевые слова: опера, искусство, современные технологии, Театр Вельки Гоплана, Владислав Желеньский.

М. С. Тенев¹

¹Музыка, би және бейнелеу өнері академиясы
(Пловдив, Болгария)

ГОПЛАНА ОПЕРАСЫ ЖӘНЕ ЗАМАНАУИ ОПЕРАНЫҢ ҚАЗІРГІ КҮНІ

Аннотация

Бұл мақалада опера саласында заманауи технологияларды қолдану туралы ақпарат ұсынылған. Өнердің әрбір түрі қоғамды – оның дамуын, көзқарасын және прогресін бейнелейді. Адам өзін «таныту, көрсету» үшін белгілі бір уақыттың барлық қолжетімді материалдарын пайдаланады. Жиырма бірінші ғасыр – бұл жаңа технологиялар ғасыры, олар біздің күнделікті өміріміздің бір бөлігі болып табылады және технологиялар дамуы тоқтатылмайды. Олар суретшілер қауымы күн өткен сайын табиғи түрде көп қолданатын тілге айналуға, оларды өнерде қолдану бүгінгі таңда тосынсыз және футуризм болудан қалып барады. Мақалада поляк композиторы Владислав Желеньскийдің Велька Гоплана театры мысал ретінде келтірілген.

Түйінді сөздер: опера, өнер, заманауи технологиялар, Вельки Гоплана театры, Владислав Желенский.

At the International Scientific Conference in 2017 in Plovdiv, “Science, Education and Innovation in Arts” Professor Toni Shekerdzieva-Novak accentuates that art: “consists of practical knowledge but also of individual abilities which, despite the same theoretical preparation of the artist, give different results, depending on his personal talent and inclination. Creativity, in turn, is a combination of intelligence and imagination, properties that allow a creator to leave his trail and direction of movement. The perfection of each artist, through constant practice, helps to realize the custom commonly sought after artwork” [1].

Opportunities for upgrading the skills of professionals are opened on a project basis. Vassil Kolev, in his report «Project Principles of Funding and Management of Projects in the Field of Art – Past and Present» gives an example with sub-program “MEDIA”, which provides support for a variety of activities related to both the creation of audiovisual works and the acquisition and the development of skills and competences by audiovisual experts, knowledge sharing and networking [2].

In article „The Live Skills” project – possibility for improving digital and management skills in the professions of subjects of audiovisual sector (AV) and life performance (LP)” Vesela Kazashka present: „People working in this area of AV and LP need constant flexibility and ability to adapt to the use of new technologies and professional software. The 21st century skills are a set of abilities that professionals need to develop to succeed in the information age. The new skills needed are: flexibility,

initiative, social skills, productivity, leadership, critical thinking, creative thinking, collaboration and communication” [3].

Opera Theatre, although it has retained its main features for its 400 years of existence, is constantly evolving. Nowadays, it often provokes us with original stage productions, scenography, choreography, and uses new technologies in its performances.

An example of this is the performance of *Goplana* by Tetr Wielki by the Polish composer Władysław Żeleński, which received an Award for a rediscovered work at the International Opera Awards in 2017 [4-6].

The life and creative work of Władysław Żeleński are the subject of my research as a PhD student at the Academy of Music, Dance and Fine Arts in Plovdiv. He was a composer, pianist, organist, orchestra conductor, lecturer, music critic, and active public figure during the second half of the 19th century and the first two decades of the 20th century. He is best known for his vocal lyrics and his four operas, but his work also includes symphonic and chamber music. Here, we mainly find features of Polish life, folklore and literature. The libretto of operas and the texts of his vocal creations he borrowed from the work of Polish poets and writers, thus helping to preserve national self-consciousness in the hard times during which Poland was under the rule of its neighbours. His work *Goplana* is a romantic opera with libretto by Lubomil German, based on stories from the fairy-tale fantastic tragedy “*Balladina*” by Juliusz Slowacki. It is the second opera of the composer, completed in 1894. The premiere of *Goplana* was on 23rd June 1896 in Krakow. Staged at the Lviv Opera Theatre. In 1949 in Warsaw was the final performance of *Goplana* before its resumption by Teatr Wielki on 5.11.2016. Before receiving the international award in 2017, it was a great success in front of the native audience.

Two plot lines intertwine in the opera’s act. One of the water nymph named *Goplana* and the other of *Balladina*, one of the two daughters of a poor widow. The nymph and her water spirits with the help of their magical powers introduce prince Kirkor into *Balladina*’s life in order to separate her more easily from her beloved - the young *Grabets* whom they want to lure to themselves. They use the typical human features like greed and desire for power that gives effect. The village girl, fascinated by the thought of becoming the prince’s wife, defends this opportunity by killing her sister *Alina*, who is in love with him, and tells her mother that she saw her run away with another. *Balladina* marries the prince, but the terrible sin leads others. The mother says she sees *Alina* in her dreams as a crime victim, and she casts her out of the palace. The former beloved of *Balladina*, *Grebets*, the only and involuntary witness to the murder, is poisoned when he reveals to her what he has seen. Finally, *Balladina* is exposed in front of everyone for her acts and is stricken by a thunder.

Since 2012, the International Opera Awards, held in London, have gained increasing popularity. They annually show, celebrate and reward high performances in opera art around the world, generate financial funds for scholarships of promising young talents, and thus help further the development of this type of art. Awards are given in over 20 categories, and everyone of the general public can vote for their favourites over the Internet.

Since 2013, the “Rediscovered Work of the Year” category has been featured in these awards. In 2017 this category, as we have already mentioned, was won by the Polish composer’s three-act opera *Goplana*. Among the finalists nominated in this category are also the names of composers Gaetano Donizetti, Umberto Giordano, Antonio Cesti, Oscar Strauss, and Alfredo Casella. The opera theatres, performing their works, are known for their traditions in demanding high quality in their productions, including La Scala, Torino’s Royal Opera House, Komische Oper Berlin. Awarding of the production of *Theatr Wielki* among these names shows undoubtedly that the team of professionals and musicians gathered for it managed to achieve its goals and create a competitive performance. Behind the conductor’s board is Grzegorz Nowak - the first orchestra conductor of the Royal Philharmonic Orchestra of London since 2014. The soloists include Polish artists such as Arnold Rutkowski, Mariusz Godlewski, Malgorzata Walewska, Violeta Hodowicz and others. Director, stage designer and costume designer is Janusz Vishnevsky - winner of a number of awards from international theatre festivals in France, Germany, Ireland, Bulgaria, and others. Choreography and stage moves are entrusted to Bartosz Zysk, a ballet-dancer at *Teatr Wielki* since 2007, a winner of a number of awards, including the first prize at the National Ballet Competition in Gdansk 2007. He has been involved with choreography since 2016 and in his first steps he has reached the finals of two serious choreography competitions - 31st International Competition in Hanover, 2016 and the 10th International Choreography Competition in Copenhagen, 2017. For both competitions, he created individual choreographies in less than a year.

In the production of *Goplana*, the director Janusz Vishnevsky deals not only with directing, but also with scenography and costume design, which more often are performed by individual professionals, and on which the overall appearance of the performance depends. Scenography is contemporary and filled with many signs and messages, each detail being considered and interrelated with others. One of the main ideas provoking the spectators is the use in the mass choral scenes of artistic images of different styles and epochs of fine arts, among which the *Los Caprichos* of Francisco Goya from the late 19th century, *American Gothic* of Grant Wood 1930, *The Yellow Christ* of Paul Gauguin, etc. They seem to be the living incarnation of human supremacy, culture, values, and morality,

watching how their lack is the root cause of the dramaturgical development of the action.

In 1893 with the ballet music of the third act, Żeleński won first place at the composer's contest in the name of Uzeir Kurierov. We can assume that in the previous productions of 19th and 20th century in its background classic ballet choreographies were performed. This is how dance breaks had taken place in the dramaturgical action that were modern in their time. In the last performance of Teatr Wielki, classical choreography on ballet music was not used. The director decides to focus on artistic images, thus emphasizing the importance of their role. They perform an original, varied and easily danced choreography, which testifies to the choreographer's quickness of mind and ability to select appropriate movements for both their abilities and to help for the implementation of the director's ideas. According to Aletta Collins, a choreographer at London's Royal Opera House, the aim of such choreographies is to have the whole ensemble move as a whole [7]. Bartosz Zysk achieves this, not only during ballet music but also during the rest of the play. The integrity of the chorus impresses with its appearance before the introduction sounds. Everybody moves tightly together and with small steps, a technique whereby even without synchronicity the effect of unity is obtained. Speaking in a loud voice simultaneously also contributes to this effect in separate parts of the action. The classical ballet choreography is not overlooked and takes its place in the performance. The ballerina, dressed in white and with white make-up, recreates the spirit of the murdered Alina at the moments when her image appears in the text of her mother's and her sister's vocal parts.



Pic.1. Photo from the staging of *Goplana* Act 3, Scene VI

New technologies, as we have already mentioned, are increasingly a natural component in the performance of opera theatres in the 21st century

[8-10]. Thus, opera productions become more innovative, accessible and understandable to the general public. The producer of the Royal Shakespeare Theatre Company in London, Sara Ellis, who is also the Director of Digital Development, after Shakespeare's play *The Storm* says: "Audiences that came in through the Shakespeare walked away with the technology, and audiences that came in through the technology walked away with the Shakespeare" [10].

Some of the technological scenography solutions used in the opera *Goplana* are a mechanized boat powered by a remote control and "floating" on a smoke-filled stage, as well as robotized mutes with light bulbs used for heads - another artistic image recreated technologically inspired by the work of René Magritte, and in particular his painting – *Portrait of Edward James*. The set of different technologies fits naturally into the play and contributes to its clarity, complexity and achievement of stage diversity.

The increasingly popular video design is also part of the production. Specially designed animated videos of flying fairy-tale creatures are projected at different moments of the action, enhancing it and giving it fairy-tale impression and fantasy. It is a fact that the use of projections, slides and films has begun at the beginning of the 20th century in theatrical productions of great directors such as Brecht, Meyerhold, Piscator and others. The difference between then and now is in the technology and style of presentation that undergoes change, naturally related to the technological capabilities of the time in which it arises.

For opera scenography, video design is a relatively new introduction that is becoming ever more universal. Its frequent appearance among scenographic solutions in recent years is perfectly logical in view of the turbulent technological time we live in and the desire of people to keep pace with new technologies. This introduction modernizes the theatrical production of *Teatr Wielki* and naturally combines with the simple, almost deprived scenery. An interesting fact is that in 2007 the Association of American Artists officially added the specialty of video designer to the list of job-positions that could benefit from its protection.

The introduction of streaming technology, which allows direct online broadcasts, is also part of today's opportunities to promote opera art. For several years, the major opera theatres have enabled the general public around the world to watch their live performances on certain channels, websites and internet platforms or in cinemas. All this allows opera art to reach a wider audience and win new admirers. The result of the efforts made by *Teatr Wielki*'s team to create a modern and original performance of *Goplana* is also widely available through streaming technology. The premiere is broadcasted live and free on the high-resolution website of *Teatr Wielki* and is viewed by people all over the world.

We can say that the production of Teatr Wielki is one of the many examples in which Opera Theatre has managed to meet the challenge of developing and being creative and interesting in the turbulent technological times of the 21st century. The view that the opera is an elite art that is intended for a limited group of selected visitors and lovers is increasingly losing its ground thanks to modern productions, choreography, scenography, and the use of modern technological means. The rediscovery of Żeleński's opera *Goplana* is supported by both world-class professionalism and interesting contemporary solutions combined in such a way that it is not accidental that it was nominated and awarded a prestigious award.

References:

1. Toni Shekerdzieva-Novak. *Innovations in the Application of Art and New Forms for Financial Support of Cultural and Scientific Projects*. // International Scientific Conference "Science, Art Education and Innovation". – Plovdiv: AMDFA, **2017**. – PP.3-7. (In Bulgarian).
2. Vasil Kolev. *Project Principles of Funding and Management of Projects in the Field of Art – Past and Present*. // International Scientific Conference "Science, Art Education and Innovation". – Plovdiv: AMDFA, **2017**. – PP.310-316. (In Bulgarian).
3. Vesela Kazashka. *The "Live Skills" project – possibility for improving digital and management skills in the professions of subjects of audiovisual sector (AV) and life performance (LP)*. // VI International Scientific Conference "Management and Marketing Problems in Art". – Plovdiv: AMDFA, **2019**. – PP. 94-100 (In Bulgarian).
4. Zdzisław Jachimecki. *Żeleński*. – Krakow: PWM, 1987. (In Poland.).
5. Agnieszka Zwizycka. *Piesni solowe Władysława Żeleńskiego*. – Wrocław, **2016**. (In Poland.).
6. Zbigniew Sroczyński. *The Żeleński Family*. – Warsaw, **1928**. (In Poland.).
7. Aletta Collins. *In an interview for the premiere of the opera Anna Nicole of composer Mark-Anthony Turnage in New York in 2013*. (In Engl.).
8. Chayka Petrusheva Klimentova. *Scenography – part of the "information polyphony" of the theatre*. *Essay p.19*. – Sofia, **2012**. (In Engl.).
9. Kaoime Malloy. *The Art of Theatrical Design: Elements of Visual Composition, Methods, and Practice*. – London: Routledge, **2014**. – P. 340 (In Engl.).
10. Internet resource: <https://www.thestage.co.uk/features/2018/how-immersive-technologies-have-sparked-a-theatrical-revolution/> (date of treatment 01.03.2019) (In Engl.).

Р.К. Досжан¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

ҚАЗІРГІ ЖАҢА ДАНУ ЖАҒДАЙЫНДАҒЫ КӨПВЕКТОРЛЫ МӘДЕНИ БАЙЛАНЫС

Аннотация

Мақалада көпвекторлы мәдени байланыс орнатудың әлемдік тәжірибелері зерттеледі. Жаһандану термині түсіндіріледі және жаһандану тұсында тауарлар, ақша шексіз алмасқан тұста ұлт туралы көзқарастарға тоқталады. Қазақстан Республикасы өзінің тәуелсіздігін жариялаған уақыттан бастап халықтың мәдени өмірінде болған сапалы өзгерістер қарастырылады. Қазіргі Қазақстанның әлемдегі өз орнын қайта қарауға мәжбүрлейтін, әлемде сапалық жағынан жаңа геосаяси және геоэкономикалық жағдайдың туындауы туралы айтылады.

Түйінді сөздер: мәдениет, мәдени байланыс, көпвекторлы, жаһандану, саясат.

R.K. Doszhan¹

¹The Kazakh National Academy of Choreography
(Nur-Sultan, Kazakhstan)

MULTI-VECTOR CULTURAL CONNECTION IN THE MODERN GLOBAL WORLD

Annotation

The article explores the global practice of creating multi-vector cultural bonds. The meaning of the term globalization is explained, a view is revealed about the role and place of a nation in the period of exchanging money and goods in new conditions. Also discusses the qualitative changes in the cultural life of the Kazakhs since the declaration of independence of the Republic of Kazakhstan. It tells about the emergence of a new geopolitical and geo-economic situation from a qualitative point of view in the world, forcing to reconsider the role of Kazakhstan in the modern world.

Key words: culture, cultural connection, multi-vector, globalization, politics.

Р.К. Досжан¹

¹Казахская национальная академия хореографии
(Нур-Султан, Казахстан)

МНОГОВЕКТОРНАЯ КУЛЬТУРНАЯ СВЯЗЬ В СОВРЕМЕННОМ ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ

Аннотация

В статье исследуется мировая практика создания многовекторных

культурных связей. Разъясняется значение термина глобализация, раскрывается взгляд о роли и месте нации в период обмена денег и товаров в новых условиях. Также рассматриваются качественные изменения в культурной жизни казахов со времени объявления о независимости Республики Казахстан. Рассказывается о возникновении нового геополитического и геоэкономического положения с качественной точки зрения в мире, вынуждающем пересмотреть роль Казахстана в современном мире.

Ключевые слова: культура, культурная связь, многовекторный, глобализация, политика.

Көпвекторлы мәдени байланыс туралы сөз қозғамас бұрын, біз алдымен мәдениет туралы, жалпы адамзатқа ортақ мәдени құндылықтар туралы айтқанымыз жөн.

Мәдениет тек қана жекелеген халықтар мен аз санды этностардың ғана емес, сонымен қатар мемлекеттердің де өмір сүруінің басты мәні мен басты құндылығы болып табылады. Олардың мәдениеттен тыс өмір сүруі ақылға қонымсыз.

Әлемнің мәдени бірлігі деген ұғым бар. Яғни, халықтар ғасырлар бойы жинақтаған мәдени құндылықтардың бір белгілі әкімшілікке, мұражайға, мекемеге немесе тіптен жекелеген бір елге ғана тиесілі еместігін саналы түрде ұғыну қажет. Олар барлық адамзатқа ортақ.

Міне, дәл осы себепті, жалпы әлемде көпвекторлы мәдени байланыс орнату үшін, алғашқы қадам осы мәдениеттің барлық адамдарды біріктіруден басталуы керек. Оларды біріктірудегі басты мақсат жалпы осы адамзат баласына ортақ алуан түрлі мәдени құндылықтарымызды, рухани болсын, материалды болсын, сақтап қалудың жолдарын іздеу мақсатында өзара сұхбаттаса алу, оны қорғаудың заңды кодексін жасау.

Бүгінде ақпараттық немесе әлеуметтік желілерді ашып қарасақ, әртүрлі «кеңістіктер» мен «өрістер» туралы сөз қозғалып жатады. Ондаған газеттер мен журналдардағы мақалаларда, теле және радио бағдарламаларда экономикалық, саяси, ақпараттық және т.б. кеңістіктерге қатысты мәселелер қызу талқыға салынып жатады. Осы орайда мені қызықтыратыны мәдени кеңістік мәселесі. Кеңістік ретінде мен бұл жағдайда тек жай ғана белгілі бір географиялық территорияны ғана емес, ең алдымен, тереңдігі мен ауқымы кең ортаның кеңістігін ұғынамын.

«Жаһандану» жаңа термин болып табылғанымен, бірақ оны көбіне Батыстың ұстанымымен қарастырамыз. Бұл тұрғыдан Питер Бейер жаһандануды «бір мәдениеттің басқа мәдениеттер есебінен таралуынан да күшті өзгеше бір құбылыс» ретінде бағалайды. Яғни, ол жаһандануды «өзіндік бір әлеуметтік құрылымдарға ие» ғаламдық мәдениетке әкеп ұластырады. Соған сәйкес жаһандану,

бір жағынан, әртүрлі әлеуметтік және мәдени құбылыстар арасындағы қайшылықтарды тудырса, ал екінші жағынан, түрлі мәдени құбылыстар арасындағы айырмашылықтарды азайта түспек. Жаһандану барысында капиталдар, тауарлар, қызметтер мен кейде тіпті жұмыс күші де шекара асып, трансұлттық сипатқа ие болады. Діни идеялар мен мәдени құндылықтардың ағыны осы үдіріспен сүйемелденіп, әлемнің бейнесін өзгертуі де мүмкін, яғни, оны біртіндеп біртұтас ғаламдық жүйеге айналдырмақ.

Көпвекторлы мәдени байланыс ең алдымен бұрынғы дайын парадигмаларға сүйенуге мәжбүр болды. Ол парадигмалар негізінде бүкіл әлемде «Батыс – Шығыс» антиномиялары арқылы жүзеге асатын. Бүгінгі өте қарқынды жүргізіліп отырған жаһандану үдерісі бұл ескі парадигманы шайқалтып, тұғырынан қозғап та жіберді. Қазірдің өзінде Абай айтқан «батысым – шығыс, шығысым – батыс» болып кетті деген қанатты сөзі бүгінгі күннің шындығына айналды. Алайда, жаһандану үдерісіне бірінші ұшыраған батыс мемлекеттері қайтсек ұлттық ерекшеліктерімізді сақтап қаламыз деп бас ауыртуда. Бүгінгі батыс социологиясы мен философиясы саяси-экономикалық жаһандануды мойындағанмен, мәдениетте оқшау болуға тырысуда. Сондықтан американ философтары осы құбылысты дәл бейнелеу үшін «локальды мәдениет» терминін ойлап тапты. Осы тұрғыда Франция секілді алып елдердің өзі ұлттық дәстүрін, мәдениетін, тілін сақтап қалуға, қорғауға, әсіресе, АҚШ-тың экспансиясынан аман алып қалуға бар күшін жұмсап жатыр. Бұл тұрғыдан келгенде қазақ мәдениетін, қазақ өркениетін қолдау, қорғау біздің мемлекетіміздің ұлт саясатындағы ең басты мәселесі болуы керек.

Жаһандану тұсында тауарлар, ақша шексіз алмасқан тұста ұлт туралы көзқарас та өзгеруде, жаңа теориялар пайда болуда. Ұлт дегеніміз бүгін тілдік, мәдени, діни қауымдастық қана емес, ол бренд, оның бәсекелестікке сай өндіретін тауары. Ұлттық мемлекет сол тауарды өндіретін корпорация ғана. Бұл теориямен келісейік не келіспейік, мәселе онда емес, ұлттың беделі, жақсы аты (имиджі) оның өндіретін тауарларымен де өлшенетіні анық, ал ол өлшем ұлттың халықтар арасындағы орнын, беделін анықтайтын ақиқат. Бір ұлт бірнеше брендтің иесі болуы ықтимал. Бренд тауар шығарған мемлекеттің тауарлары мен бірге оның тарихы, дәстүрі, ұлттық мәдениеті бірге тарайды.

Ел аумағында тұратын жүзден аса этностық топтың өкілдері азиялық және еуропалық компоненттерді үлестіретін бірегей мәдени нақышты құрайды. Сондықтан жаһандық мәдени стандарттар мен үлгілерді жаппай тарату жағдайларында мәдени сан алуандық пен өзіндік ерекшелігі бар мәдени дәстүрді сақтау, әсіресе, өзекті мәселеге айналып отыр. Өз мәдениетін қорғау үлгілерін әр ел өз қолымен

жасайтыны кездейсоқ емес.

Осы түйткілдің маңыздылығын ұғынған Қазақстанда мемлекеттік деңгейде басым бағыт – мәдени саясат саналы түрде жасала бастады. «Мәдени мұра» бірегей бағдарламасы соның негізін қалайды, осы бағдарламаның елдегі мәдени тектік қорды сақтауға, дамыту мен таратуға қатысты жүйелі тәсілі нақты практикалық іс-шаралардың жемісі арқылы іске асырылады [1, 47 б.].

Мәдени бірлік ХХІ ғасырда бұрынғы ғасырларға қарағанда тығызырақ әрі алуан түрлі болып отыр. Оны біз қазіргі таңда жасалып жатқан көпвекторлы саяси байланыстың орнап, нығаюының арқасында көріп те, сезіп те, соның бір қатысушысы болып та жүрміз.

Сонда жалпы көпвекторлылық дегеніміз не?

Бұл анықтаманы қазіргі заманғы саясаттану сөздігінен таба алмайтынымыз айқын көрініп тұр. Дегенмен, егер де «вектор» сөзінің этимологиясына көңіл аударатын болсақ, онда бұл сөзді «тасымалдаушы, бағыттаушы» деп аударуға болады және бұл белгілі бір ұзындық пен бағыттың кесіндісі дегенді білдіреді.

Алайда, бұл ұғым тек сыртқы саясатта ғана емес, қазіргі таңда мәдени байланыстарды орнатуды да маңызды болып отыр. Себебі осы сыртқы саясаттағы байланыстарды орнатудың өзі ішкі рухани байланыстарды бір халық өкілдерінің екінші халық өкілдеріне паш етуінен, оны өнер арқылы жеткізулерінен бастау алады емес пе?

Қазақстан, 1991 жылы тәуелсіздікке қол жеткізгеннен кейін, көптеген объективті және субъективті факторлардың әсерінен халықаралық аренада өте қысқа мерзім ішінде айтарлықтай нық орын ала алды. Өзге ТМД елдеріне қарағанда Қазақстан Республикасы ірі конфессияаралық және этносаралық шиеленістердің орын алуына жол бермеді. Полиэтностық және поликонфессиялық қоғам қазақ елі үшін кемшілік емес, басымдылық ретінде қабылданды.

Қазақстан Республикасы Халықаралық сауда ұйымына мүше болып кірді. Бұл тек біздің еліміздің экономикасын ғана емес, сонымен қатар мәдениетін де жан-жақты байланыстар орнату арқылы одан әрі дамытуға, ұлттық құндылықтарымызды әлемдік жаһандану процесіне интеграциялауға үлкен жол ашады. ЭКСПО-2017 Халықаралық көрмесі де қазақ халқының төл мәдениетін, әдебиетін, ұлттық құндылықтарын, өнерін жер жаһанға паш етуге бағытталған ауқымды мәдени экономикалық іс-шара болып табылады.

Осы орайда, Қазақстан тәуелсіздік жылдары бойын түп негізінде көпвекторлылық жатқан айтарлықтай салмақты және салиқалы саясат жүргізіп келе жатқанын атап көрсеткен жөн. Әрине, бұл біздің Елбасымыздың көрегенді саясатының арқасы.

Қазақстан Республикасы әлемдік интеграция арқылы адамдардың бір- бірімен етене жақын араласып, мәдени сұхбат

орнатып, бір-бірінен үйреніп жатқан ХХІ ғасырда өз бетінше жеке әлем болып қалмауы керек. Себебі, біздің территориямыз үлкен, халқымыз да әртүрлі этнос өкілдерінен құралған, табиғи ресурстарымыз бай, Еуразияның жүрегінде елордамыз бар, экономикалық тұрғыдан ешбір теңізге тікелей шығатын жол жоқ. Осы фактілерді ескере отырып, табиғи географиялық кемшін тұстарымызды «түзету» және белгілі бір басымдылықтарды алуға осындай көпвекторлы мәдени байланыстарды нығайтудың маңызы зор.

Көпвекторлықты Президент Н.А. Назарбаев төмендегідей анықтады: «біздің елдің практикалық мүддесіне сай және әлемдік істерде айтарлықтай рөл атқаратын барлық мемлекеттермен достық және болжамды қарым- қатынастарды дамыту арқылы жүзеге асады. Қазақстан өзінің геосаяси және экономикалық әлеуетіне байланысты тар шенберлі аймақтық мәселелерге тұйықталып қалмауы тиіс. Бұл тек біздің көп ұлтты халқымызға ғана емес, сонымен қатар бүкіл әлемдік қауымдастыққа да түсініксіз болар еді» [2, 89 б.]. Кейінірек, 1996 жылғы 11 қыркүйекте ҚР СІМ кеңейтілген коллегиясында сөйлеген сөзінде ол «өз кезінде елдің халықаралық саясатының көпвекторлы сипатының дұрыс анықталғанын» растады.

Қазақстан Республикасы өзінің тәуелсіздігін жариялаған уақыттан бастап мәдени өмірде үлкен, сапалы өзгерістер басталды. Біріншіден, тарихи мәдени мұраларымыздың өзіндік орны мен қажеттілігі айқындалды, халықаралық қатынастар дами бастады. Бұл саланың күрделі мақсаттарының бірі – мәдениетті ұлттың рухани байлығы ретінде дамыту және жандандыру.

Тоқсаныншы жылдардың басында Қазақстанның мәдени даму барысында ерекше серпіліс пайда болды. Мәдениет, өнер қайраткерлері өз шабыттары мен ұмтылыстарының тек өз шығармашылық табыстары ғана емес, сонымен бірге бүкіл мәдениетіміздің даму жағдайы сол табыстармен байланысты екендігін түсінді. Көптеген қайраткерлер өздерінің жеке мектептерін аша бастады. Соның ішінде Қазақстан Республикасының халық әртісі Жәния Әубәкірованың музыкалық колледжі, өнертанушы Евгений Гуцалюктің көркемсурет мектебі, суреткер Бақыт Талқамбаевтың «Арттерапия» мектебі», «Қызғылт жал» атты халықаралық би фестивалінің қарамағындағы осы аттас би мектебі т. б. Сонымен бірге бірнеше жаңа шығармашылық одақтар құрылды.

Жалпы алғанда, Қазақстанның кәсіби өнері еуропалық және жергілікті қазақи қалып пен тақырыптарды біріктіре білді, сондықтан ХХ ғасырда ол өнердің барлық саласында дамып, ойлау үстанымында еуразиялық болып табылады. Бұның негізінде біздің ұлттық қалып пен мәдени мұраларға толығымен сүйенген орыстың академиялық білімді кәсіби мектебі жатыр.

Еліміздің мәдени өмірінің дамуына өз үлесін қосып келе жатқан көптеген мұражайлар мен галереялар бар. Бүгінгі таңда республикамызда 103 мемлекеттік әр бағыттағы, яғни, тарихи-өлкетану, көркемсурет, әдеби мемориалдық, музыкалық мұражайлар бар.

Астанада халықаралық фестивальдар мен конкурстар өткізу әдетке айналды. Атап айтсақ, Қазақстан халықтарының достығы фестивалі, талантты жастардың республикалық «Шабыт» фестивалі, Қазақстанның ән конкурсы «Астана жұлдызы», қазақ әндерінің конкурсы т.б.

Барлық шығармашылық ұйымдардың материалдық негізі-мәдени құрылыстар сақталып, қайта қалпына келтірілуде. Мәдениет саласында мемлекетаралық қатынастар байланысы қайта жандана түсті. Бүгін Қазақстан өнердің әр бағытында жоғары дәрежедегі халықаралық аренаға көтерілді.

Осы тақырыпты зерттеп жүрген саясаттанушылар, сарапшылар мен зерттеушілердің жекелеген ескертулеріне сүйене отырып, ең алдымен, мемлекеттердің сыртқы саяси қызметінің реалийлерін талдай отырып, көпвекторлы мәдени байланыс орнату саясаты дегеніміз бұл негізгі сипаты әлемдік және аймақтық ойыншылармен және әртүрлі маңызды күштер орталықтарымен бір мезгілде теңгерімді және біртекті қатынас орнату болып табылатыны туралы түйін жасауға болады.

Сонымен қатар көпвекторлы мәдени байланыс орнатудағы әр халықтың, оның ішінде қазақ халқының басты мақсаты ұлттық мүдделерді барынша қорғау мен тәуелділікті барынша азайтуға бағытталған. Бұл орайда қазіргі замандағы әлемнің әртүрлі геосаяси орталықтарымен теңгерімді әрі терезесі тең болатындай сындарлы геосаяси бағытты алып жүре білудің маңызы зор.

Қазіргі кезде Қазақстанның көпвекторлы мәдени байланыс орнату саясатының мысалы ретінде мыналарды: Ресеймен одақтық қатынастар, Қытаймен ынтымақтастық және көршілік қарым-қатынас орнату, АҚШ пен стратегиялық әріптестік орнату, Орталық Азия елдерімен интеграциялық қарым-қатынас, Еуропалық Одақпен және Азия елдерімен өзара тиімді байланыстар орнатуды айтып өткен жөн.

Орталық Азия мемлекеттеріне қатысты көпвекторлы мәдени байланыс туралы сөз қозғағанда, осы елдердің өзара мәдени байланыстарының жағдайы жаһандану дәуірінің өтпелі кезеңінде тұрғанын болжауға болады.

Отандық сарапшылардың пікірінше Қазақстан Республикасының сыртқы саясаты аясында көпвекторлы мәдени байланыстарды дамытудың қажеттілігін түсіндіретін бірқатар факторлар бар:

1. Қазақстан Республикасының ҚХР мен РФ секілді ірі

державалар арасындағы кең территорияда орналасуы;

2. Қорғалмаған шекаралар мен шешімін таппаған шекаралық мәселелер;

3. Әлемдік теңіз коммуникацияларына тікелей шығудың тек шекаралас мемлекеттер арқылы жүзеге асырылуы;

4. Күштердің әлемдік орталықтары мен аймақтық державалардың қысымы;

5. Алыс және жақын көршілес елдер көз тігіп отырған аса бай пайдалы қазбалардың болуы;

6. Қазақстан экономикасы көлемінің оның территориясымен салыстырғанда кіші болуы;

7. Әскери әлсіздігі;

8. Тұрғындардың шашыраңқы орналасуы.

Осы факторларды ескере отырып, сыртқы саясатта көпвекторлы мәдени байланыстарды дамытудың нағыз Қазақстанның басым тұстарын пайдаланып, табиғи кемшін тұстарын түзетуге мүмкіндік беретін құрал екені туралы қорытынды жасауға болады.

Қазіргі таңда Қазақстанның әлемдегі өз орнын қайта қарауға мәжбүрлейтін, әлемде әлемде сапалық жағынан жаңа геосаяси және геοэкономикалық жағдайдың туындауы туралы айтуға болады. «Жаңа» жағдайды анықтайтын факторлар ретінде мыналарды атауға болады: Қазақстандағы трансформациялық кезеңнің аяқталуы; Қазақстанның аймақтық ықпалының артуы; ТМД мен Орталық Азиядағы интеграциялық процестердің белгісіздігі мен аяқталмауы; әлемдегі геосаяси жағдайдың, күштердің халықаралық орталықтарының теңгерімінің өзгеруі; жаңа қауіп қатерлер ошақтарының пайда болуы; әлемдік экономикадағы дағдарыстың аса қатты ушығуы – Қазақстан Республикасы саясатының басты басымдылықтарының бірі елдің мәдени саласында басқа дамыған елдермен тең деңгейге жаһандану жағдайында өз ұлттық құндылықтарымызды жоғалтпай, керісінше осы екеуінің синтезі арқылы дамуы болып табылады.

Қазақстан Республикасы қазіргі таңда өзін жаһандық ойыншы ретінде қарастырмайды. Қазақстанның негізгі мүдделері аймақтық деңгейге шоғырланған. Алайда, бұл Қазақстанды заманауи жаһандық мәселелерді шешуге қатысудан шет қалдырмайды. Өзінің еуразиялық кеңістікте орналасуы себебінен, алға қойған стратегиялық мақсаттарының айқын болуы себепті Қазақстан Республикасы ғасырлар бойы келе жатқан мәдениетті көпвекторлы бағытта дамытуын өзге елдермен ынтамақтастық әрі достық қарым-қатынастар арқылы жалғастыра бермек. Осы бағытта жұмыс жасай отырып, біздің еліміз аймақтағы өзара әрекеттестік пен ашық мәдени байланыстар, сұхбаттар жүргізуге, тұрақтылық орнатуға мықты негіз құруда [3, 119 б.].

Жақын арада Қазақстанда мәдениетті дамытуға бағытталған «Мәдениет туралы», «Кино туралы» заң жобалары қабылданды. Сонымен бірге осыған байланысты заңды актілер де іске қосылмақ. Елімізде білімді, терең ойлайтын мамандар даярлауға көп көңіл бөлінген.

Мәдени дамуымыздың басты мақсаты – көп ұлтты Қазақстанда бірыңғай мәдени ақпарат кеңістігін құру. Бұл кеңістіктің ұлтымызды әлемдік деңгейде танытуда, оның рухани байлығын көтеруде, әлемдік қоғамдастықпен тең дәрежеде болуға қосатын үлесі зор.

Қазақстан Республикасы Мәдениет және спорт министрлігі отандық мәдениет пен өнерді жандандырумен, дамытумен бірге халықаралық мәдени қатынастарды жақсартуға да көп көңіл бөлуде. Қазақстанның мәдени саясатының басты бағыты – елімізді жалпыәлемдік кеңістікте дұрыс дәрежеде таныту, әлемдік даму тенденциясына шығару. Жалпы әлемдік процеске қатысу, еліміздің жеке хабарлама кеңістігінің болуын қамтамасыз ету Қазақстанның, оның жалпы мәдениетінің қоғамда дұрыс пікірде болуына өте қажет.

Сонымен бірге «достықты нығайту» мәдени өмірде тек фестивальдар мен концерттер өткізумен ғана шектелмейді, сондай-ақ, еліміздің халқын мәдени білімін жетілдіруге де көңіл бөлінген. Қазақстан Республикасының Білім және ғылым министрлігімен бірлесе мәдени, білім алу жұмыстарын кеңейту мақсатында көптеген мемлекеттермен қарым-қатынастар жүргізілуде. Шетелдерде білім алуға бағытталған президенттік бағдарлама бойынша өнер, мәдениет саласы бойынша сұраныс көп мамандар дайындау ісі қолға алынған. Қазіргі кезде Германиядағы, Ресейдегі (Сургут қаласы), Башқортстандағы, Қырғызстандағы және т.б. мемлекеттердегі қандастарымызбен мәдени, ғылыми байланыстар жүргізу ісі де жақсартыла бастады.

Отандық музыка өнерін шетелдерге насихаттау мақсатында да жұмыстар жүргізілуде. Аталған фестивальдар мен концерттерден өзге халықаралық конкурстарға, ғылыми конференцияларға, шығармашылық жобаларға және бұрынғы Кеңестік одақ кеңістігіндегі ұрпақ пен мәдениет арасындағы өзара байланыс орнату туралы жобаға қатысу көзделуде. Қазақстан мемлекетін толық дәрежеде таныту барысында компакт дискілер жаздыру, бағалы музыкалық аспаптар сатып алу, шетелдерден белгілі өнер шеберлерін шақырту және өз өнер қайраткерлерімізбен тәжірибе алмастыру жұмыстары жолға қойылған.

Қазіргі таңда Еуропалық және Азиялық мәдениет деңгейінің қайсысы дұрыс-бұрыстығын тереңінен талдауымыз керек. Мысалы, Еуропа елдерінде бала санын шектеу қарт санының басым түсуіне, жұмыссыздықтың өсуіне, жалдамалы әскер жалдауға және қатігездікке

соқтыруда. Сонымен қатар адамзат қауымына жат біржынысты некені қолдау сияқты, көптеген елдерде қазіргі таңда үйреншікті құбылысқа айналған процеске тосқауыл қоюымыз керек. Бұл шаралардың алдын алу үшін ата-баба салт-дәстүрін (көпәйелділікке жол беру, жесірін далаға тастамау, жетім мен жесір ақысын жемеу) кеңінен насихаттау жүзеге асырылуда. Әрине, жаһандану дәуірінде көпвекторлы мәдени байланыстың жағымды және жағымсыз тұстары болуы заңдылық. Оны саралап, әрбір халық өз салт-дәстүрлерімен ұштастыра отырып, тек тиімді жақтарын ұрпақ тәрбиесіне қолдануы керек. Бұл жерде қазақ халқының «ұлға отыз үйден тыю, қызға қырық үйден тыю» деген аталы сөзімен айтылған, астарында көп мағына жатқан өзіндік қағидасы бар [4, 3 б.]. Көпвекторлы мәдени байланыстың дамуына көршілес мемлекеттердің де әсері зор. Мысалы, әлеуметтік қарым қатынас негізінде кез келген елмен қарым-қатынас жасау үшін алдымен ол елдің тілін, мәдениетін танып білу керек. Қазіргі таңдағы ғаламтор байланысы арқылы әртүрлі көзқарастың дамуы жүзеге асуда. Кезінде Ресейде француз тілінде сөйлеу, француз мәдениеті насихатталса, қазіргі таңда Азия елдерінің әдет-ғұрпы, корей, жапон елдерінің мәдениеті кеңінен зерттелуде. Тіпті Азия елдерінің ішінде қазақ халқының өте мәдениетті болғанын, үлкенге ізет, кішіге құрмет көрсеткендігін біз әлем алдында мақтанышпен айта аламыз. Ұрпағымызға көпвекторлы мәдениетті ұғындыра отырып, әлем елдерінің мәдениетін зерттей келе, сол елдердің мәдениетінің жақсы жақтарын бойларына сіңіріп, өзіміздің ата-баба салт-дәстүрлерін дәріптеп, әлемдік мәдениетті меңгерген жаңа қоғамға сай тұлға қалыптастыру көпвекторлы мәдениеттің басты мақсаты деп айта аламыз. Сондықтан да біздің елімізде қолданбалы қолөнер, құсбегілік, ат баптау, айтыс, ұлттық тағам өнімдерінің технологиясын зерттеу, тіпті қазақтың қонақ күту өнері, қымыз баптау істері туралы көптеген зерттеу насихаттау жұмыстары жүргізілуде.

Сонымен қатар, отбасы құндылығы, «ата көрген оқ жонар, ана көрген тон пішер» қағидасы, көпбалалы отбасы болуды дәріптеу бүгінгі таңдағы ауқымды шаралардың маңыздысы саналады. Бұдан басқа табиғи ортаны қорғау, аң-құстарды сақтау біздің қазақ халқында «обал» деген жалғыз сөзге сыйғызылған. Табиғи ортаға жанашырлықпен қарау, қорғау, ғаламдық экология, демографиялық саясат қазіргі таңдағы жаһандану кезеңіндегі ең ауқымды мәселелер. Олар да көпвекторлы мәдени байланыстың белгілі бір салалары әрі маңызды тармақтары болып табылады.

Осылайша, көпвекторлы мәдени байланыс Қазақстан Республикасының тәуелсіздік алғанынан бастап, әлемдік қауымдастыққа біртіндеп интеграциялануы жолында көптеген позитив әкелген объективті қажеттілік екені туралы да қорытынды

жасауға болады. Оның нәтижелерінің бірі ретінде Қазақстанның табысты аймақтық мемлекет, аймақтағы бастамашыл интеграциялық процестердің бастаушысы, сонымен бірге жаһандық және аймақтық құрылымдардың белсенді қатысушысы болып табылатынын атауға болады.

Қорыта келе, көпвекторлы мәдени байланыстың ауқымы кең, зерттелетін бағыты өте алуан түрлі және ұрпақ тағылымында рөлі де ерекше орын алады.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Әбуов Ә.Е. Мәдениет және оның қазіргі жаһандану кезеңіндегі орны // Қазақстан Республикасының ұлттық ғылыми академиясының хабарлары. - 2010. - №5. - 47-48 бб.
2. Лаумулин М.Т. Внешнеполитическая стратегия Казахстана в современной геополитической обстановке // Казахстан в глобальных процессах. – Алматы, 2006. - №1. - С. 88-101.
3. Современный Казахстан: общественное мнение / отв. ред. К.К.Султанов. – Алматы: КИСИ при Президенте РК, 2011. – С.156.
4. Абсаттаров Р.Б., Мен Д.В., Мукажанова А.Ж. Культура межэтнического общения: казахстанский опыт. – Алматы: «ИП Уатханов А.Ф.», 2012. – С.240.

References:

1. Abuov A.E. *Madeniet zhane onyn qazirgi zhahandanu kezenindegi orny* // Kazakhstan Respublikasynyn ulttyq gylymi akademijasynyn habarlary. – **2010**. – №5. – 47-48 bb. (*In Kazakh.*).
2. Laumulin M.T. *Vneshnepoliticheskaja strategija Kazahstana v sovremennoj geopoliticheskoy obstanovke* // Kazakhstan v global'nyh processah. – Almaty, **2006**. - №1. - S. 88-101. (*In Russ.*).
3. *Sovremennyyj Kazahstan: obshhestvennoe mnenie* / отв. red. K.K. Sultanov. – Almaty: KISI pri Prezidente RK, **2011**. – S. 156. (*In Russ.*).
4. Absattarov R.B., Men D.V., Mukazhanova A.Zh. *Kul'tura mezhetnicheskogo obshhenija: kazahstanskij opyt*. – Almaty: «IP Uathanov A.F.», **2012**. – 240 s. (*In Russ.*).

A.T. Moldakhmetova¹

*¹T.K. Zhurgenov Kazakh National Art Academy,
(Almaty, Kazakhstan)*

G.Y. Saitova²

*²The Kazakh National Academy of Choreography
(Nur-sultan, Kazakhstan)*

THE ANCIENT KIPCHAK GAME “ALKA KOTAN” IN STAGE INTERPRETATION

Annotation

The article discusses the ancient Kipchak game “Alka Kotan” in stage interpretation of O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich. Being a graduate of the Leningrad higher choreographic school of the class of A. Ya. Vaganova, and now a teacher, an associate professor, an honored worker of culture of the Russian Federation she has devoted about 20 years to the study of Kazakh dance folklore. In her work the choreographer has managed to use folk melodies, kui, songs, games considered as a source for the benefit of the national art development.

Key words: *choreographer, interpretation, Kazakh dance, choreographic art, cultural heritage*

А.Т. Молдахметова¹

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

Г.Ю. Саитова²

*²Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Нұр-сұлтан, Қазақстан)*

САХНАЛЫҚ ИНТЕПРЕТАЦИЯДА ЕЖЕЛГІ ҚЫПШАҚ ОЙЫНЫ «АЛҚА ҚОТАН»

Аннотация

Мақалада О.В. Всеволодская-Голушкевичтің сахналық интерпретациясындағы ежелгі қыпшақ ойыны «Алқа қотан» қарастырылды. О.В. Всеволодская-Голушкевич А.Я. Ваганова класы бойынша Ленинград жоғары хореографиялық училищесінің түлегі, педагог, доцент, Ресей Федерациясының еңбек сіңірген мәдениет қызметкері, қазақ би фольклорын зерттеуге өзінің 20 жылдай уақытын арнаған. Балетмейстер өзінің шығармашылығында халық әуендерін, күйлерін, әндерін, ойындарын ұлттық өнерді дамытудың қайнар көзі ретінде қолданған.

Түйінді сөздер: *балетмейстер, интерпретация, қазақ биі, хореография өнері, мәдени мұра.*

А.Т. Молдахметова¹

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

Г.Ю. Саитова²

²*Казахская национальная академия хореографии
(Нур-Султан, Казахстан)*

ДРЕВНЕКИПЧАКСКАЯ ИГРА «АЛҚА ҚОТАН» В СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация

В статье рассматривается древнекипчакская игра «Алқа қотан» в сценической интерпретации О.В. Всеволодской-Голушкевич. Выпускница Ленинградского Высшего хореографического училища по классу А.Я. Вагановой, педагог, доцент, Заслуженный работник культуры Российской Федерации около 20 лет посвятила исследованию казахского танцевального фольклора. Балетмейстер в своём творчестве сумела использовать народные мелодии, кюи, песни, игры – как источник, во благо развития национального искусства.

Ключевые слова: балетмейстер, интерпретация, казахский танец, хореографическое искусство, культурное наследие.

Due to the influence of modern cultural trends on the development of Kazakh dance art, which is a unique manifestation of national culture, the dance is undergoing a certain evolution today. Against the background of the synthesis of national and all kinds of choreographic art (classical dance, folk dance, modern dance) it raises the problem of preservation from pseudo-scientific patterns of the Kazakh dance in all its splendor. In order to solve the above-mentioned problems, the conditions have been created to preserve basics which is connecting the past, present and future of the national choreography.

Dance is a huge layer of culture which absorbs and transfers to with its own methods and means of knowledge, belief, art, morality, laws, customs of activity and convictions” [1, p.33]. One of the main tasks of the choreographer is to create a national image in the dance, to convey the character and the manner of performance, while he needs to remember the cultural heritage of the people.

The concept of “cultural heritage” includes “phenomena that have gradually become traditional. In the beginning it was the process of initiation of rituals, rites, customs, which are a constituent part of myths, images, plots, motives of which at a certain stage became the tradition and embodied in family and calendar rites, in fairy tales, legends, ballads” [2, p. 15-16], as well as in dances and dance vocabularies. The above-mentioned statement once again confirms that the dance as the phenomenon

of “cultural heritage”, which has incorporated traditions at the same time represents as the tradition.

The name Olga Vsevolodovna Vsevolodskaya – Golushkevich is associated with the significant stratum of the Kazakh dance development. In the preface of the book of O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich named “Baksy oiyni” Uzbekali Dzhanibekov writes the following “It is happily combining in one person a connoisseur of dance folklore, who had her own point of view on the dance art of the Kazakhs; tireless researcher, who made a great effort to recreate unique samples of Kazakh dances which had been lost in time, looking deeper into their origins, the specifics of the origin and the formation, making the pace of an art for our people wider and more confident; and finally, a teacher-choreographer who involved the audience into the freshness of the plastic view of modern solutions having preserved the brilliant traits of the Kazakh folk dance” [3, p.5].

Indeed, it is invaluable contribution of Olga Vsevolodovna Vsevolodskaya – Golushkevich in the development of the Kazakh dance. In her books she is talking about the origins of the Kazakh dance and masterly leads to the research discussing about the specifics of its formation and development, engages into the conversation about the problems of this popular art genre. In her research O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich by referring to rock art monuments and their transcripts studied and recreated its unique patterns of dance and dance vocabularies to be lost in time. The books “Five Kazakh dances” (1988), “School of Kazakh dance” (1994), “Baksy oiyni” (1999) are evidenced her great work.

One of her students who is now an honoured artist of Kazakhstan, a candidate of art history, professor T.O. Izim in her book “Uakyt zhane and bi oneri” writes: “O. B. Всеволодская-Голушкевич халықтық этнографиялық билерді сахналауда қазақ халқының салт-дәстүріне, әдет-ғұрпына ерекше көңіл бөлді. Қазақ халқының өткен тарихына зер сала отырып, өлең жырларынан нәр алған балетмейстер соның барлығын ұлттық би өнеріне келелі үлес қосуда өз шығармашылығына қайнар көз, құнарлы өріс ретінде пайдалана білді” [4, p.117] (*O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich highlights folk ethnographic dances among which she focused on the traditions and customs, the history of the Kazakh people. By paying attention to the history of the Kazakh people, being inspired by folk songs, musical works, in her works the choreographer managed to use all those as a source and as fertile field to benefit the national art development. - Translation of the authors*).

O. V. Vsevolodskaya – Golushkevich is a graduate of the Leningrad choreographic school of the class of A. Ya. Vaganova, and now a teacher, an associate professor, an honored worker of culture of the Russian Federation she devoted about 20 years to the study of the Kazakh folk dance. It is the field work, collecting materials, meeting with old experts

in dance folklore which have been made over the years during her work in ensemble “Altynai” allowed her to create such dances as the “Kiiz Basu”, “Aikosak”, “Bastau”, “Saiys”, “Zheztyrnak”, “Alka kotan”, etc.

Remembering the first years of work in the ensemble “Altynai”, Klyshbayev T. D., a famous expert of the Kazakh dance art says “The first performers who were at the origins of the ensemble were lucky to work under the guidance of O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich. She was a kind of “encyclopedia” who made a revolution in the Kazakh dance and contributed to the development of national dance”.

At the present stage the remaining photos and some videos with dances performed by O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich are the evidences of her diverse studies of the Kazakh folk dance.



Pic.1. *Dance «Alka-kotan»*



Pic.2. *Dance «Alka-kotan»*

In this picture the mass dance form “Alka-kotan” performed by the ensemble Altynai was firstly staged in 1989. In translation “Alka-kotan” means “side by side”. “Alka-kotan” takes origins from the cultural heritage of the ancient Kipchaks. According to Uzbekali Dzhanibekov, the basis of this dance is the “ancient kipchak game”. The hypothesis confirms to be right, according to the shared by many practitioners and theorists of choreography as well as art historians and philosophers the Heizing’s game concept in which the birth of dance comes from its game.

The word “Alka-kotan” (“side by side”), can be synonymous with “Arka suyer” which is meaning friendly support. On the one hand, the mass dance is a form of dance expresses a certain number of people involved in the game, but on the other hand, is the likelihood of the most powerful tools for organizing large numbers of people who contribute to the formation of an emotional lift to encourage each other before the upcoming battle. U. Dzhanibekov states “She showed herself as a true innovator in the use of the bi-kuys melody, which is so rich in musical art of the Kazakhs, and the national drums as part of accompanying ensembles” [3, p.7].

The peculiarity of O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich’s choice is in the musical accompaniment of drums creating a clear rhythm, for the rhythm is the fundamental phenomenon of dance in ancient times, which was originally more important than the form. Moreover, the accompaniment

of dauylpases characterizes “the rhythm-thinking” of the ancients [5, p.52] as the ability to know “the formula of the divine orderliness of the cosmos” [6, p.59]. In addition, for the formation of emotional lift before the upcoming battle the sound of drums is like nothing else but forcing a person to move in rhythm that “leads to an almost mystical feeling of unity with each other ... a huge human energy arises that can make everyone stronger” [7, p.16].

The affirmation of U. Dzhaniybekov about the origin of dance “Alka-kotan” from ancient kypchak game has the right to exist. In its turn, in the works of a number of scientists the origins of the game come from the ancient rituals. The argument in favor of the ritual origin of games A. K. Baiburin believes the fact “the game can be successfully used as a material for the reconstruction of the archaic ritual” [8, p.21]. Based on this statement we assume that the dance “Alka-kotan” can be a prototype of a round dance and also express the ritual of worship to the sun. We are building this statement on the basis of cave paintings to which the dancer has addressed a considerable number of times. The elements of the solar sign are shown in the image of a ritual dance in the petroglyph Jalisa.

The elements of the solar sign are shown in the image of a ritual dance in the Zhylyysai petroglyph.



Pic.3. *Zhylyysai – 14* [9].

In the upper of Picture 3 there is a figure of a man with widely spaced legs is clearly visible, both hands touch shoulders with his fingertips and thus, are forming a rounded circle. This pose of the ritual dance is similar to the specific position of the hands of mass dance called “Dongelek” (circle). As you can see in Figure 1, in the “Alka-kotan” mass dance, the performers are standing next to each other with crossing their arms at the shoulder level, touching their fingers and moving clockwise as if they are dancing. This interweaving of hands visually displays the “solar circle” or position “Dongelek” (Picture.2). Such an interlacing of hands visually displays the “solar circle” or the position of “dongelek” (Picture. 2).

This provision plastically reproduces the cosmogonic motive, personifies the sun as a symbol of life, symbolizes the analogue “The ritual dance of natural forms, eternal life. Thus, the similarity of the positions of the hands imprinted on the rock drawing and in the dance “Alka-kotan” gives us the right to assume that the positions of the arms of “dongelek” have deep roots from the ancient times and embody the symbol of the sun in the language of plasticity. O.V. Vsevolodskaya-Golushkevich who managed to embody the traditions of the past in innovative reading, is a vivid example of a choreographer, first of all, an expert on the traditional culture of the people. The composition of the Kazakh dance “Alka-kotan” created by her conveys the text of culture to the modern audience about customs, traditions and lifestyle of his ancestors.

References:

1. Romm V.V. *Dance as a factor in the evolution of human culture*. Dissertation for the degree of doctor of cultural sciences. – Barnaul, **2006**. – 403 p. (In Russ.).
2. Solodovnikova N.V. *Traditions and innovations in folk art culture*. Dissertation for the degree of candidate of philological sciences. – Belgorod, **2006**. – 152 pp. (In Russ.).
3. O.V. Vsevolodskaya-Golushkevich. *Baksy oyni*. – Almaty, **1996**. – 144 p. (In Kazakh.).
4. Izim T.O. *Uakyt zhane bi oneri*. – Almaty, **2008**. – 190 p. (In Kazakh.).
5. Gerasimova I.A. *Philosophical understanding of dance*. // Questions of Philosophy. – Almaty, **1998**. – No 4. – P.50–63. (In Russ.).
6. Dyakonov I.M. *Archaic myths of East and West, the 2nd issue, stereotypical*. – Moscow: Editorial URSS, **2004**. (In Russ.).
7. Eremina M.Yu. *Romance with dance*. – S.Pb.: Constellation, 1998. – 252 p. (In Russ.).
8. Baiburin A.K. *Ritual in traditional culture*. – S.Pb., **1993**. (In Russ.).
9. Margulan A.Kh. *Petroglyphs of Saryarka. Engravings with the image of a wolf totem*. – T.4. Stone sculptures of Ulytau. – Almaty: Atamura, **2003**. – 246 p. (In Russ.).

АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТ:

1. **Васенина Екатерина Викторовна** – аспирант, Өнертану мемлекеттік институты, Мәскеу, Ресей;

2. **Весела Казашка** – оқытушы, Музыка, би және бейнелеу өнері академиясы, Пловдив, Болгария;

3. **Полякова Анна Сергеевна** – аға оқытушы, Гуманитарлық университет, Екатеринбург, Ресей;

4. **Силле Каппер** – PhD докторы, оқытушы, Таллин университеті, Таллин қ., Эстония;

5. **Чурашов Андрей Геннадьевич** – педагогика ғылымдарының кандидаты, доцент, Оңтүстік Орал мемлекеттік гуманитарлық-педагогикалық университеті, Челябинск қ., Ресей;

6. **Саитова Гульнара Юсуповна** – Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі, өнертану кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-сұлтан, Қазақстан;

7. **Кулумжанова Айтжан Муратовна** – әлеуметтік ғылымдар магистрі, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-сұлтан, Қазақстан;

8. **Тенев Матеуш Стефанов** - докторант, Музыка, би және бейнелеу өнері академиясы, Пловдив, Болгария.

Ғылыми жетекшісі – **Тони Шекердзиева-Новак** – PhD докторы, профессор, Музыка, би және бейнелеу өнері академиясы, Пловдив, Болгария;

9. **Досжан Райхан Казбековна** – PhD докторы, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-сұлтан, Қазақстан;

10. **Молдахметова Алима Талғатқызы** – докторант, оқытушы, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан.

Ғылыми жетекшісі – **Саитова Гульнара Юсуповна** – Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі, өнертану кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-сұлтан, Қазақстан.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS:

1. **Vasenina Ekaterina Viktorovna** – Postgraduate Student, State Institute of Art Studies, Moscow, Russia;
2. **Vesela Kazashka** – Lecturer, Academy of Music, Dance and Fine Arts, Plovdiv, Bulgaria;
3. **Polyakova Anna Sergeyevna** – Senior Lecturer, Humanitarian University, Yekaterinburg, Russia;
4. **Siller Kapper** – PhD, Lecturer, Tallinn University, Tallinn, Estonia;
5. **Churashov Andrey Gennadyevich** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, South Ural State Humanitarian-Pedagogical University, Chelyabinsk, Russia;
6. **Saitova Gulnara Yusupovna** – Honored Artist of the Republic of Kazakhstan, Candidate of Art History, Professor, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;
7. **Kulumzhanova Aitzhhan Muratovna** – Master of Social Sciences, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;
8. **Tenev Mateush Stefanov** – PhD Student, Academy of Music, Dance and Fine Arts, Plovdiv, Bulgaria.
Supervisor – **Toni Shekerdzieva-Novak** – PhD, Professor, Academy of Music, Dance and Fine Arts, Plovdiv, Bulgaria;
9. **Doszhan Rayzhan Kazbekovna** – PhD, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;
10. **Moldakhmetova Alima Talgatovna** – Doctoral Student, teacher, Kazakh National Academy of Arts. T. Zhurgenova, Almaty, Kazakhstan.
Supervisor – **Saitova Gulnara Yusupovna** – Honored Artist of the Republic of Kazakhstan, Candidate of Art History, Professor, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

1. **Васенина Екатерина Викторовна** – аспирант, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия;

2. **Весела Казашка** – преподаватель, Академия музыки, танцев и изобразительного искусства, Пловдив, Болгария;

3. **Полякова Анна Сергеевна** – старший преподаватель, Гуманитарный университет, Екатеринбург, Россия;

4. **Силле Каппер** - доктор PhD, преподаватель, Таллиннский университет, г.Таллин, Эстония;

5. **Чурашов Андрей Геннадьевич** – кандидат педагогических наук, доцент, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Челябинск, Россия;

6. **Саитова Гульнара Юсуповна** – Заслуженная артистка Республики Казахстан, кандидат искусствоведения, профессор, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

7. **Кулумжанова Айтжан Муратовна** – магистр социальных наук, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

8. **Тенев Матеуш Стефанов** – докторант, Академия музыки, танца и изобразительных искусств, Пловдив, Болгария.

Научный руководитель – **Тони Шекердзиева-Новак** – доктор PhD, профессор, Академия музыки, танца и изобразительных искусств, Пловдив, Болгария;

9. **Досжан Райхан Казбековна** – доктор PhD, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

10. **Молдахметова Алима Талгатовна** – докторант, преподаватель, Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова, Алматы, Казахстан.

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

«ARTS ACADEMY» ҒЫЛЫМИ ЖУРНАЛЫНЫҢ РЕДАКЦИЯЛЫҚ САЯСАТЫ

«Arts Academy» журналының редакциялық саясаты ғылыми қызметтің этикасына тікелей байланысты. Редакциялық саясатта ғалымдар өз жұмыстарына дайындық жасау барысында редакциялық саясатта басшылыққа алатын қағидаттар мен ұйғарымдар жиынтығы баяндалады.

«Arts Academy» журналының жоспары – рецензияланатын, дәйексөз алынатын журналдардың қатарына ену. Бұл өз кезегінде редакция алқасын маңызды өнегелі-этикалық қағидаттарды және ұйымдастыру нормаларын сақтауға міндеттейді.

«Arts Academy» журналының редакциялық саясатының жалпы ережелері

Журналдың тақырыптық бағыты бар. Журнал беттерінде ғылыми мақалалар, шолулар, қысқаша хабарландырулар мен дискуссиялық мақалалар жарияланады.

Басылым өзекті мәселелерге:

- хореографиялық өнердің тарихына,
- хореография педагогикасына,
- өнертануға,
- қазіргі мәдениетке,
- өнер және білім беру саласындағы менеджментке,
- әлеуметтік-гуманитарлық ғылымдарға арналған.

Журналдың шығу мерзімділігі – тоқсан сайын.

Журналдың редакция алқасы – Қазақстан Республикасындағы, ТМД елдеріндегі және алыс шетелдегі білім беру және ғылыми-зерттеу ұйымдарының жетекші ғалымдары мен мамандары.

Ғылыми журналдың редакция алқасы түпнұсқаны, бұрын ешбір жерде жарияланбаған және бірмезгілде басқа басылымдарда басылуға арналмаған мақалаларды ғана қабылдап, қарастырады.

Журнал редакциясына келіп түскен барлық ғылыми мақалалар қатаң түрде рецензиялаудан өтеді.

Ғылыми журналдың редакциялық саясатының негізгі қағидаттары

Журнал редакциясы төмендегі заңдармен қорғалатын өз жұмыстарын басылымға жіберген авторлардың құқықтарына құрметпен қарайды:

1. *Қазақстан Республикасының Конституциясымен (1995 жылғы 30 тамыздағы республикалық референдумда қабылданған) (10.03.2017 жылғы жағдай бойынша барлық өзгертулермен және толықтырулармен);*

2. *Қазақстан Республикасының 2011 жылғы 18 ақпандағы № 407-IV «Ғылым туралы» Заңымен;*

3. *Қазақстан Республикасының 1999 жылғы 23 шілдедегі № 451-I «Бұқаралық ақпарат құралдары туралы» Заңымен;*

4. *Қазақстан Республикасының 1996 жылғы 10 маусымдағы № 6-I «Авторлық құқық және аралас құқықтар туралы» Заңымен (24.11.2015 жылғы жағдай бойынша барлық өзгертулермен және толықтырулармен);*

5. *Қазақстан Республикасының 2007 жылғы 27 шілдедегі № 319-III «Білім туралы» Заңымен (09.04.2016 жылғы жағдай бойынша барлық өзгертулермен және толықтырулармен).*

«Arts Academy» журналының редакция алқасына басылымға ұсынылған авторлық құқық міндетті түрде келесі шарттарды орындауға негізделеді:

- зерттеудің құрылымына және концепциясына немесе мәліметтерді талдауға және түсіндіруге айтарлықтай үлес қосуға;
- мақаланың мәтінін жазуға немесе оған түбегейлі өзгерістер енгізуге;
- баспаға берілетін соңғы нұсқаны мақұлдауға.

«Arts Academy» журналына өз жұмыстарын ұсынатын авторлар өз тарапынан мақаланың келесі талаптарға сай болуына кепілдік беруі тиіс:

✓ түпнұсқалық болуы (басқа басылымдарда бұрын соңды осы формада немесе мазмұны жағынан ұқсас формада жарияланбаған);

✓ басқа баспалардың редакциясында қаралымда жатпаған және авторлық құқыққа және қарастырылып жатқан мақаланың жариялануына қатысты мүдделер жанжалы реттелген;

✓ қандай да бір авторлық құқықтар бұзылмаған, соған орай осыған ұқсас бұзушылықтар анықталған жағдайда баспагерге шығындарды өтеуге кепілдік береді;

✓ материалдарды қолдану саясатын жүзеге асыруға және материалдарды таратуға жағдай жасау үшін авторлар баспагерге, егер басқа да жағдайлар қарастырылмаған жағдайда, меншік құқығын береді.

Келесілер ғылыми этиканы бұзушылық ретінде қарастырылады:

- мәліметтерді жасырын түрде іріктеу арқылы оларды бұрмалау, фабрикациялау және суреттермен бұрмалау арқылы қажетсіз нәтижелерден бас тарту;

- қолдау алу үшін жазылған өтінім хаттағы немесе өтінімдегі қате мәлімдемелер (соның ішінде басылымға қатысты, сондай-ақ басылымға қабылданған жұмыстарға қатысты жалған өтініштер);

- өзге автордың авторлық құқықпен қорғалатын жұмыстарына, ғылыми жаңалықтарына, болжамдарына, зерттеу теориясына немесе әдістеріне қатысты интеллектуалдық меншік құқығын бұзушылық:

- a) рұқсатсыз пайдалану, соның ішінде плагиат;

- b) сарапшылардың пікірі бойынша біреудің зерттеу әдістерін және ойын заңсыз иемдену (ойын ұрлау);

- c) ғылыми авторлықты немесе бірлескен авторлықты иемдену немесе оларды негізсіз иемдену;

- d) мазмұнын өзгерту (бұрмалау);

- e) әлі жарияланбаған жұмыстармен, жаңалықтармен, болжамдармен, теориялармен немесе ғылыми әдістермен танысуға бөгде адамдарға рұқсат беру және оларды рұқсатсыз жариялау;

- автордың келісімінсіз өзге адаммен бірлесіп автор болуға талпыну;

- зерттеу жұмысына кедергі келтіру (зерттеуге қажетті құралдарға нұқсан келтіру, бұзу, көшірмесін жасау);

- бірлескен жауапкершілік келесілердің нәтижесі болуы мүмкін:

- 1) ғылыми этиканы бөтен адамдардың бұзушылыққа белсенді қатысу;

- 2) өзгелер жасаған бұрмалаушылық туралы хабардар болу;

- 3) бұрмаланған басылымдарға бірлесіп автор болу;

- 4) бақылау міндеттерін ескермеу.

«Arts Academy» журналының редакциялық саясатына сәйкес келесілерге жол берілмейді:

- өзге автордың жұмысын, оның автор екенін көрсетпей, мәлімет алынған жерге сілтеме жасамай және жақшаға алмай, сөзбе-сөз көшіруге;

- өзге автордың шығармасын өзгертіп жазу, бір параграфта немесе мәтін бөлігінде бір сөйлемнен артық өзгертілсе немесе сөйлемдер алынған жерге сілтеме жасалмай олардың тәртібі ауыстырылып жазылса. Сөйлемдер алынған жерге сілтеме жасалмай, олар едәуір өзгертіліп жазылған болса онда ол сөзбе-сөз көшірілген болады;

- біреудің шығармашылық элементтерін авторын көрсетпей қолдану, мысалы, суреттің, кестенің немесе абзацтың қай жерден

алынғанына, дереккөзіне сілтеме жасалмаса, жақшаға алынбаса. Авторлар шығарманың авторлық құқығы бар иесінен оның шығармалық элементтерін қолдану үшін рұқсат алуы тиіс;

- авторлар өз жұмыстарын алғаш рет жарияланып жатқанын көрсетуі тиіс.

Егер қолжазба элементтері бұрын басқа мақалада жарияланған болса, онда сол жарияланымға сілтеме жасалуы тиіс. Сондай-ақ оның алдыңғы жұмыстан қандай айырмашылығы барын көрсете отырып, оның зерттеу нәтижелерімен және қорытындыларымен байланысын анықтау. Өз жұмыстарын сөзбе-сөз көшіріп жазуға және оны өзгертіп жазуға болмайды.

Ғылыми зерттеулерде зерттеу барысында кеткен бұрмаланбаған қателіктер, даулы мәліметтер, алынған нәтижелерді әртүрлі түсіндіру және оларды эксперименттік өңдеу секілді зерттеу процестеріне тән әрекеттер этиканы бұзушылық болып саналмайды.

Рецензия берушінің қызметіне кіретін этикалық қағидаттар

Рецензент авторлық материалдарға ғылыми сараптама жасайды, сонымен қатар келесі қағидаттарды орындауы тиіс:

- Рецензия алуға қабылданған қолжазба құпия құжат ретінде қарастырылуы тиіс, және оны редакциядан рұқсат алмаған бөгде адамдарға оқып танысу үшін беруге болмайды.

- Рецензент зерттеу нәтижелеріне объективті және дәлелді баға беруі тиіс. Автордың жеке сыны қабылданбайды.

- Қарастырылымға ұсынылған қолжазбалардан алынған жарыққа шықпаған мәліметтерді рецензент өз мақсатында пайдаланбауы тиіс.

- Рецензент жұмысты бағалауға өзінің біліктілігі жетпейтіндігіне көзі жетсе немесе автор мен ұйым арасында даулы мәселелер туындаған жағдайда әділ шешім қабылдай алмайтын болса, онда ол рецензия беруден бас тарту үшін алдын ала редакторға ол туралы хабар беруі тиіс.

Журнал редакциясы авторлардың беделін қорғай отырып, ғылыми этика стандарттарын ұстанады және шығармашылық ұрлық болған жағдайда оған жауапты қарайды, себебі шығармашылық ұрлық жасады деген айып зерттеушінің мансабына нұқсан келтіреді. Мұндай жағдайда шығармашылық ұрлық туралы айыптауларға әсер етуге мүмкіндік беретін тәртіптер жүйесі қолданылады.

Объективтілікті қамтамасыз ету мақсатында редакция әрбір орын алған жағдайды мұқият зерттейді және барлық мүдделі тараптардың дәлелдерін қарастырады. Ары қарай әрекет жасамас бұрын, редакция даулы басылымдардың авторларынан немесе

авторлық құқығы бар иелерінен нақты ақпарат алуға тырысады және оны зерттейді.

Егер айыптаушы шындыққа жанаспайтын ақпарат берсе (мысалы, жалған атпен ұсынса) немесе этикаға жатпайтын, сес көрсету формасында әрекет етсе, онда мұндай жағдайда редакция шығармашылық ұрлық жасалды деген айыпқа жауап қатпауға құқылы болады. Редакция шығармашылық ұрлық жағдайларын оған қатысы жоқ тараптармен талқылауға міндетті емес.

THE EDITORIAL POLICY OF THE SCIENTIFIC JOURNAL “ARTS ACADEMY”

The editorial policy of the journal “Arts Academy” is connected with the ethics of scientific activity. The editorial policy sets out a set of principles and prescriptions that scientists should follow when preparing their work.

“Arts Academy” plans to enter the list of peer-reviewed, quoted journals, which obliges the editorial board to observe a number of important moral and ethical principles and organizational norms.

General provisions of the editorial policy of the journal “Arts Academy”

The journal has a thematic focus. Scientific articles, reviews, short communications and discussion articles and others are published on the pages of the journal.

The publication is devoted to topical problems:

- history of choreographic art,
- Pedagogy of choreography,
- art criticism,
- modern culture,
- management in art and education,
- Social and human sciences.

The periodicity of the issue is quarterly.

The editorial board of the journal are leading scientists and specialists of educational and research organizations of the Republic of Kazakhstan, CIS countries and foreign countries.

The editorial board of the scientific journal “accepts only original, previously unpublished articles that are not intended for simultaneous publication in other publications.

All scientific articles submitted to the editorial office of the journal undergo a rigorous review procedure.

Basic principles of the editorial policy of the scientific journal

The editors of the journal respect the rights of authors of works sent for publication, protected by laws:

1. *The Constitution of the Republic of Kazakhstan (adopted at the republican referendum on August 30, 1995) (with amendments and additions as of March 10, 2017);*

2. *Law of the Republic of Kazakhstan of February 18, 2011 No. 407-IV “On Science” (with amendments and additions as of November 13, 2015);*

3. *Law of the Republic of Kazakhstan No. 451-I of July 23, 1999 On Mass Media;*

4. *Law of the Republic of Kazakhstan of 10 June 1996 No. 6-I On Copyright and Related Rights (with amendments and additions as of 24.11.2015).*

5. *Law of the Republic of Kazakhstan of July 27, 2007 No. 319-III "On Education" (with amendments and additions as of April 9, 2016);*

For the editorial board of the journal "Arts Academy", the authorship of the submitted to the publication is based on the mandatory observance of the following conditions:

- *significant contribution to the concept and structure of the study or to the analysis and interpretation of data;*
- *writing the text of the article or making fundamental changes to it;*
- *endorsement of the final version, which is submitted for printing.*

For their part, authors who provide their work for publication in the journal "Arts Academy" should ensure that the articles:

- ✓ are original (they were not published earlier in other publications in their current or similar form);
- ✓ are not under consideration in the editorial offices of other publications and all possible conflicts of interest related to copyrights and the publication of the articles are settled;
- ✓ do not violate any of the existing copyrights, and in this connection they guarantee the publisher damages in case of revealing such violations;
- ✓ for the convenience of dissemination and enforcement of the material use policy, authors transfer exclusive title to the work to the publisher, unless otherwise provided.

As a violation of scientific ethics, the following can be considered:

- fabrication, falsification of data by secretly selecting them and avoiding undesirable results, by manipulating images or illustrations;
- incorrect statements in the application letter or application for support (including false statements regarding the publications in which the work appeared, as well as the works accepted for publication);
- violation of intellectual property rights in respect of the work of another author protected by copyright, significant scientific discoveries, hypotheses, theories or research methods:
 - a) unauthorized use, including plagiarism;
 - b) misappropriation of research methods and ideas (theft of ideas) according to experts;
 - c) the attribution of scientific authorship or co-authorship, or their unjustified appropriation;
 - d) substitution (falsification) of the content;

e) unauthorized publication and provision to third parties of access to unpublished works, findings, hypotheses, theories or scientific methods;

- claiming to (co) authorship with another person without his / her consent;

- disruption of research work (including damage, destruction, forgery of other items necessary for the research);

- joint responsibility may result from:

- 1) active participation in the violation of scientific ethics committed by other persons;

- 2) awareness of falsification committed by others;

- 3) co-authorship in falsified publications;

- 4) obvious neglect of control responsibilities.

In accordance with the editorial policy of the magazine “Arts Academy” is unacceptable:

- verbatim copying of the work of another person without specifying his authorship, references to the source and use of quotes;

- incorrect rephrasing of the work of another person, in which more than one sentence was changed within one paragraph or section of the text, or the proposals were arranged in a different order without an appropriate reference to the source. Substantial incorrect paraphrasing without reference to the source is equated to verbatim copying;

- use of the elements of the work of another person without attribution, for example, a drawing, a table or paragraph without expression of gratitude, a reference to the source or the use of quotes. Authors must obtain the permission of the copyright owner to use the elements of his work;

- self-plagiarism: authors should indicate that their work is published for the first time.

If the elements of the manuscript were previously published in another article, then the authors are obliged to refer to earlier work. They should indicate the essential difference between the new work and the previous one and at the same time to reveal its connection with the results of the studies and conclusions presented in the previous work. Verbatim copying of own works and their paraphrasing are unacceptable.

The actions inherent in research processes, as well as falsified (unconscious) research mistakes, data conflicts, different interpretations and interpretation of the results and experimental developments are not considered as violations of ethics in scientific research.

Ethical principles in the activity of the reviewer

The reviewer carries out a scientific examination of the author's materials, as a result of which his actions should be impartial in nature, consisting in the following principles:

- The manuscript received for review should be considered as a confidential document, which can not be passed on for review or discussion to third parties without authorization from the editorial office.
- The reviewer is obliged to give an objective and reasoned assessment of the results of the research. Personal criticism of the author is unacceptable.
- Unpublished data obtained from submitted manuscripts should not be used by the reviewer for personal purposes.
- A reviewer who does not, in his opinion, possess sufficient qualifications to evaluate the work, or can not be objective, for example, in case of a conflict of interest with the author or organization, should notify the editor of his request to exclude him from the process of reviewing this work.

The editorial staff of the journal adheres to the standards of scientific ethics, protecting the reputation of authors and taking seriously individual cases of plagiarism, proceeding from the fact that accusations of plagiarism always negatively affect the career of the researcher. When such situations arise, a system of procedures is used to respond to possible accusations of plagiarism.

In order to ensure objectivity, the editors carefully examine each case and consider the arguments of all interested parties. Before taking any further actions, the editors seek to obtain the most accurate information from the authors of the disputed publication or copyright owners and study it.

However, the editors reserve the right not to react to accusations of plagiarism, if the prosecutor provides inaccurate personal information (for example, appears to be a fictitious name) or acts in an unethical or menacing form. The editorial board is not obliged to discuss cases of alleged plagiarism with persons who do not have a direct relationship to it.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА НАУЧНОГО ЖУРНАЛА «ARTS ACADEMY»

Редакционная политика журнала «Arts Academy» связана с этикой научной деятельности. В редакционной политике излагается комплекс принципов и предписаний, которыми должны руководствоваться ученые при подготовке своей работы.

В планах журнала «Arts Academy» вхождение в число рецензируемых, цитируемых журналов, что обязывает редакционную коллегию соблюдать ряд важных нравственно-этических принципов и организационных норм.

Общие положения редакционной политики журнала «Arts Academy»

Журнал имеет тематическую направленность. На страницах журнала публикуются научные статьи, обзоры, краткие сообщения, дискуссионные статьи и другое.

Издание посвящено актуальным проблемам:

- история хореографического искусства,
- педагогика хореографии,
- искусствоведение,
- современная культура,
- менеджмент в искусстве и образовании,
- социально-гуманитарные науки.

Периодичность выпуска журнала — ежеквартальная.

Редакционная коллегия журнала — ведущие ученые и специалисты образовательных и научно-исследовательских организаций Республики Казахстан, стран СНГ и дальнего зарубежья.

Редакционной коллегией научного журнала «принимаются к рассмотрению только оригинальные, ранее нигде не публиковавшиеся статьи и не предназначенные к одновременной публикации в других изданиях.

Все научные статьи, поступившие в редакцию журнала, проходят строгую процедуру рецензирования.

Основные принципы редакционной политики научного журнала

Редакция журнала с уважением относится к правам авторов, присылающих для публикации работы. Все авторские материалы защищены законами:

1. Конституция Республики Казахстан (принята на республиканском референдуме 30 августа 1995 года) (с изменениями и дополнениями по состоянию на 10.03.2017 г.);

2. Закон Республики Казахстан от 18 февраля 2011 года № 407-IV «О науке» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 13.11.2015 г.);

3. Закон Республики Казахстан от 23 июля 1999 года № 451-I «О средствах массовой информации»;

4. Закон Республики Казахстан от 10 июня 1996 года № 6-I «Об авторском праве и смежных правах» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 24.11.2015 г.).

5. Закон Республики Казахстан от 27 июля 2007 года № 319-III «Об образовании» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 09.04.2016 г.);

Для редколлегии журнала «Arts Academy» право авторства представленных к изданию работ основывается на обязательном соблюдении следующих условий:

- значительном вкладе в концепцию и структуру исследования или в анализ и интерпретацию данных;
- написании текста статьи или внесении в него принципиальных изменений;
- одобрения окончательной версии, которая сдается в печать.

Со своей стороны, авторы, предоставляющие свои работы для опубликования в журнале «Arts Academy», должны гарантировать, что статьи:

- ✓ являются оригинальными (не публиковались ранее в других изданиях в их нынешней или близкой по содержанию форме);
- ✓ не находятся на рассмотрении в редакциях других изданий и все возможные конфликты интересов, связанные с авторскими правами и опубликованием рассматриваемых статей, урегулированы;
- ✓ не нарушают ни одно из существующих авторских прав, в связи с чем гарантируют издателю возмещение убытков в случае выявления подобных нарушений;
- ✓ для удобства распространения и обеспечения реализации политики использования материалов авторы передают издателю исключительное право собственности на работу, если не предусмотрено иное.

Как нарушение научной этики может рассматриваться следующее:

- фабрикация, фальсификация данных путем их тайного отбора и отказа от нежелательных результатов, путем манипуляции изображениями или иллюстрациями;

- некорректные заявления в письме-заявке или заявке на получение поддержки (в том числе ложные заявления относительно публикаций, в которых появилась работа, а также работ, принятых к публикации);

- нарушение прав интеллектуальной собственности в отношении работ другого автора, охраняемых авторским правом, значительных научных открытий, гипотез, теорий или методов исследования:

- а) несанкционированное использование, в том числе плагиат;

- б) незаконное присвоение, по мнению экспертов, методов исследования и идей (кража идей);

- с) присвоение научного авторства или соавторства, или необоснованное их присвоение;

- д) подмена (фальсификация) содержания;

- е) несанкционированная публикация и предоставление третьим лицам доступа к еще не опубликованным работам, находкам, гипотезам, теориям или научным методам;

- притязание на (со) авторство с другим лицом без его/ее согласия;

- срыв исследовательской работы (в том числе нанесение ущерба, разрушение, подделка других предметов, необходимых для проведения исследования);

- совместная ответственность может являться результатом:

- 1) активного участия в нарушении научной этики, совершаемом другими лицами;

- 2) осведомленности о фальсификации, совершаемой другими;

- 3) соавторства в фальсифицированных публикациях;

- 4) явного пренебрежения обязанностями контроля.

В соответствии с редакционной политикой журнала «Arts Academy» недопустимо:

- дословное копирование работы другого лица без указания его авторства, ссылки на источник и использования кавычек;

- некорректное перефразирование произведения другого лица, при котором было изменено более одного предложения в рамках одного параграфа или раздела текста, либо предложения были расположены в ином порядке без соответствующей ссылки на источник. Существенное некорректное перефразирование без ссылки

на источник приравнивается к дословному копированию;

- использование элементов произведения другого лица без указания авторства, например, рисунка, таблицы или абзаца без выражения признательности, ссылки на источник или использования кавычек. Авторы должны получить разрешение владельца авторских прав на использование элементов его произведения;

- самоплагиат: авторы должны указывать, что их работа публикуется впервые.

Если элементы рукописи ранее были опубликованы в другой статье, то авторы обязаны сослаться на более раннюю работу. Указать, в чем существенное отличие новой работы от предшествовавшей и вместе с тем выявить ее связь с результатами исследований и выводами, представленными в предыдущей работе. Дословное копирование собственных работ и их перефразирование неприемлемы.

Не считаются нарушениями этики в научных исследованиях действия, свойственные исследовательским процессам, а также не сфальсифицированные (неосознаваемые) исследовательские ошибки, конфликт данных, разные толкования и интерпретация полученных результатов и экспериментальных разработок.

Этические принципы в деятельности рецензента

Рецензент осуществляет научную экспертизу авторских материалов, вследствие чего его действия должны носить непредвзятый характер, заключающийся в выполнении следующих принципов:

- Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ, который нельзя передавать для ознакомления или обсуждения третьим лицам, не имеющим на то полномочий от редакции.

- Рецензент обязан давать объективную и аргументированную оценку изложенным результатам исследования. Персональная критика автора неприемлема.

- Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться рецензентом для личных целей.

- Рецензент, который не обладает, по его мнению, достаточной квалификацией для оценки работы, либо не может быть объективным, например, в случае конфликта интересов с автором или организацией, должен сообщить об этом редактору с просьбой исключить его из процесса рецензирования данной работы.

Редакция журнала придерживается стандартов научной этики, защищая репутацию авторов и серьезно относясь к отдельным случаям плагиата, исходя из того, что обвинения в плагиате всегда

негативно отражаются на карьере исследователя. При возникновении подобных ситуаций используется система процедур, позволяющих реагировать на возможные обвинения в плагиате.

В целях обеспечения объективности редакция тщательно исследует каждый случай и рассматривает аргументы всех заинтересованных сторон. Прежде чем предпринимать дальнейшие действия, редакция стремится получить максимально точную информацию у авторов спорной публикации или владельцев авторских прав и изучает ее.

Вместе с тем редакция оставляет за собой право не реагировать на обвинения в плагиате, если обвинитель предоставляет недостоверную персональную информацию (например, представляется вымышленным именем) либо действует в неэтичной или угрожающей форме. Редакция не обязана обсуждать случаи предполагаемого плагиата с лицами, не имеющими к нему прямого отношения.

ЖУРНАЛҒА ЖАРИЯЛАУ ҮШІН ҰСЫНЫЛАТЫН МАТЕРИАЛДАРҒА ҚОЙЫЛАТЫН ТАЛАПТАР ТІЗІМІ

Басылым келесі өзекті мәселелерге арналады:

- *би өнері тарихы,*
- *хореография педагогикасы,*
- *өнертану,*
- *заманауи мәдениет,*
- *өнер және білім менеджменті,*
- *әлеуметтік-гуманитарлық ғылымдар.*

Басылымға ғалымдар, жоғарғы оқу орындары мен орта білім беру мекемелерінің оқытушылары, ғылыми-зерттеу мекемелерінің қызметкерлері, докторанттар мен магистранттар, сонымен қатар, жоғарыда көрсетілген мәселелер бойынша жұмыс жасап жүрген жоғары оқу орнының жоғарғы курс студенттері шақырылады.

Мақала мәтіні электронды түрде және қағаз бетінде мына мекен-жай бойынша қабылданады: 010000, Нұр-Сұлтан қ., Ұлы дала даңғылы 9, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Редакциялық-басылым бөлімі немесе e-mail: artsballet01@gmail.com

Мақалаға қойылатын талаптар

Мақала көлемі – **10-20 мыңға дейін таңба**. Пішімі: компьютермен Microsoft Word (*.doc, *.docx, *.rtf кеңейтілімдерімен) пішімімен басылған; қаріп — Times New Roman немесе Times Kaz, негізгі мәтінде 14 кегль, ескертулерде, резюмелерде, суреттер мен кестелердің астындағы жазуларда — 12. Әр беттегі сілтемедегі ескертулер «Word» бағдарламасында «сілтеме» қызметін (ctrl+alt+f) қолдану арқылы қойылады. Жұмыс соңындағы ескертулер қолданбау. Жоларалық интервал — дара, барлық жағының жиегі — 2 см, ені бойынша түзету.

Мақалада төмендегі мәліметтер болуы тиіс:

1. FTAXP¹ индексі – бірінші беттің жоғарғы жағындағы сол жақ бұрышында.

2. Бірінші бетте тақырыптың үстіңгі оң жағында – барлық авторлардың тегі мен аты-жөнінің бірінші әріптері (1 қосымшаны қараңыз).

3. Тақырып беттің ортасында. Мақаланың атауы қысқа (10 сөзден артық емес), бірақ мағыналы болуы тиіс. Сондай-ақ, зерттеудің негізгі нәтижесін көрсетуі керек. Тақырып қаралау бас әріппен жазылады, қаріп көлемі 14, мақұлданған қысқартулардан басқа қысқартуларға жол берілмейді.

¹Ғылыми-техникалық ақпараттың халықаралық рубрикаторы: <http://grnti.ru/>

Мысалы: FTAXP 13.07.25

4. Аннотация (10 сөйлемнен артық емес). Мақаланың тақырыптамасын, практикалық құндылығын, жаңалығын, негізгі қағидалары мен зерттеу қорытындыларын көрсетеді.

5. Түйін сөздер: (5-7 сөз).

6. Авторлар жайлы қысқаша мағлұмат (2 қосымшаны қараңыз).

Мақала тақырыбы, авторлар жайлы мағлұматтар, аннотация және түйін сөздер 3 тілде ұсынылады: қазақ, ағылшын, орыс.

Мақаланы автоматты түрде нөмірленген пайдаланылған әдебиеттер тізімі аяқтайды («Әдебиеттер» атауымен). Әдебиеттер дәйексөздерді келтіру ретімен жасалады. Мақала мәтінінде қолданылған әдебиеттің реттік нөмірі және беттің нөмірі үтір арқылы квадрат жақшада беріледі (Мысалы: [17, 25 б.], [3, 36 б.]). Библиографиялық жазба түпнұсқа тілінде жазылады (3 қосымшаны қараңыз).

Пайдаланылған әдебиеттер тізімінен кейін роман әріптерімен жазылған әдебиеттер тізімінің (References) жеке топтамасы беріледі, шетелдік дереккөздердің бар-жоғына қарамастан пайдаланылған әдебиеттер тізімі орыс тілді бөлімге қайталанады. Егер тізімде шетелдік басылымдарға сілтеме болса, олар латын әліпбиімен жазылған тізімде толығымен қайталанады. <http://www.translit.ru/> сайтында әр түрлі жүйелерді қолданып, орысша жазылған мәтінді латын әліпбиіне транслитерация жасайтын бағдарламаны тегін қолдануға болады.

Кестелер мен суреттер негізгі мәтінге енгізілуі тиіс, сонымен қатар кез келген графикалық пішімде жеке файлмен қоса жіберілуі керек (JPEG, TIFF, BMP және т.б.). Барлық кестелер мен суреттердің астында жазуы мен нөмірі болуы керек (4 қосымшаны қараңыз).

Азат жол 1,25 см бос жермен басталады (бірақ табуляция мен бос орын (пробел) көмегімен емес); азат жолдар аралығы – қалыпты, қаріптегі өзгерістер *курсивпен* ерекшеленеді. Мақала тақырыбы – **БАС ӘРІППЕН** қаралау қаріппен (ортаға тураланған). Тақырыптың алдында – автордың аты-жөнінің бірінші әріптері мен тегі *курсивпен*, қалыпты кіші әріптермен: оң жаққа тураланған. Тақырыпшалар – **қаралау қаріппен**, тырнақшалар – типографиялық «», дәйексөз ішінде – қалыпты тырнақшалар “”. Балет терминдері французша жазылады (En dedans, Tendue, Leve). Даталар цифрмен белгіленеді: ғасырлар – рим цифрларымен, жылдар мен онжылдықтар – араб цифрларымен.

Мақала авторлары мағлұматтың, дәйексөздердің, сілтемелердің және әдебиеттердің нақтылығы мен дәлдігіне толығымен жауапты.

Редакциялық кеңес журналдың мәселелеріне және жоғарыда сипатталған талаптарға сәйкес келмейтін мақалаларды қарастырмайды.

Мақала файлы бірінші автордың тегі мен аты-жөнінің бірінші әріптерімен аталуы тиіс (мысалы, Жуматов А.И.doc немесе Zhumatov A.I.doc). Мақала қолжазбасын мұқият салыстыра тексеріп, негізгі мәтіннің соңғы бетінде барлық авторлар қол қоюы керек. Мақалалар жалпы редакцияланудан өтеді. Өткізілген мақалалар авторларға қайтарылып берілмейді.

Барлық мақалаларды «Arts Academy» журналының редакциялық кеңесінің мүшелері немесе ғылым саласының сарапшылары рецензиялайды. Рецензиялаушыны редакция алқасы анықтайды. Рецензия авторлардың қолына берілмейді.

Мақала авторларынан барлық мәліметтерді бір құжатпен (бір файлмен) жіберу және мақаланы рәсімдеу ережелерін сақтау сұралады.

Қосымша 1.

Мақаланың бірінші бетін рәсімдеу мысалы

FTAXP 18.49.01

Г.Ю. Саитова¹

*¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)*

ҰЛТТЫҚ БИ ДӘСТҮРДІ САҚТАУ ЖӘНЕ ЖАЛҒАСТЫРУ ФАКТОРЫ РЕТІНДЕ

Аннотация

Мақала ұлттық би мен халықтық көркем шығармашылығы мәселесі сөз болады. Автор би фольклорының рөлі мен маңызын, би мұрасын сақтау мәселесін зерттейді. Салыстырмалы талдау арқылы Шығыс пен Батыстың елдерін байланыстыратын трансұрлықтық бағытта (Ұлы Жібек жолында) өмір сүрген халықтардың би дәстүрлерін салыстырады.

Түйінді сөздер: фольклор, ұлттық би, этномәдениет, дәстүрлер, ритмдік формула балетмейстері.

Аты-жөні (толық)	
Мақала тақырыбы	
Ғылыми дәрежесі	
Ғылыми атағы	
Жұмыс немесе оқу орны	
Ғылыми жетекшісі	
Ғылыми жетекші атағы, дәрежесі	
Телефоны	
E-mail	

*Қосымша 3.
Әдебиеттер.
Рәсімдеу мысалдары*

Журнал

1. Пак Н.С. Социологические проблемы языковых контактов // Вестник КазУМОиМЯ. Серия Филология. – 2007. – № 2(10). – С. 270-278.

Кітаптар

1. Назарбаев Н.А. В потоке истории. – Алматы: Атамұра, 1999. – 296 с.

2. Павлов Б.П. Батуев С.П. Подготовка водомазутных эмульсий для сжигания в топочных устройствах // В кн.: Повышение эффективности использования газообразного и жидкого топлива в печах и отопительных котлах. – Л.: Недра, 1983. – 216 с.

Жинақтар

1. Абусейтова М.Х. История Центральной Азии: концепции, методология и новые подходы // Матер. междунар. науч. конф. «К новым стандартам в развитии общественных наук в Центральной Азии». – Алматы: Дайк-Пресс, 2006. – С. 10- 17.

Заңнамалар

1. Постановление Правительства Республики Казахстан. Об утверждении Плана первоочередных действий по обеспечению стабильности социально-экономического развития Республики Казахстан: утв. 6 ноября 2007 года, № 1039 // ИС ПАРАГРАФ. – 2009, октябрь – 20.

2. Указ Президента Республики Казахстан. «О государственных премиях Республики Казахстан в области науки и техники имени Аль-Фараби, литературы и искусства»: утв. 21 января 2015 года, № 993 (с изменениями от 10.10.2016 г.)

Газеттер

1. Байтова А. Инновационно-технологическое развитие – ключевой фактор повышения конкурентоспособности // Казахстанская правда. – 2009. – № 269.

Стандарттар

1. ГОСТ 7.1–2003. Библиографическая запись. Библиографическое описание. – Взамен ГОСТ 7.1–84, ГОСТ 7.16–79, ГОСТ 7.18–79, ГОСТ 7.34–

81, ГОСТ 7.40–82; введ. 2004–07–01. – М.: Изд-во стандартов, 2004. – III, 48 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).

Электрондық дереккөздер

1. Российская государственная библиотека/ Центр информ. технологий РГБ; ред. Власенко Т. В.; Web-мастер Козлова Н. В. – М.: Рос. гос. б-ка, 1977. <http://www.rsl.ru>. (Интернет ресурсы: қараған күні 14.12.17 уақыты 18:40)

ЖАРИЯЛАНБАҒАН ҚҰЖАТТАР

Ғылыми-зерттеу жұмыс есебі

1. Формирование и анализ фондов непубликуемых документов, отражающих состояние науки Республики Казахстан: отчет о НИР (заключительный) / НЦ НТИ: рук. Сулейменов Е.З.; исполн. Кульевская Ю.Г. – Алматы, 2008. – 166 с. – № ГР 0107РК00472. – Инв. № 0208РК01670.

Диссертациялар

2. Избаиров А.К. Нетрадиционные исламские направления в независимых государствах Центральной Азии: дис. ... д. и. н.: 07.00.03 / Институт востоковедения им. Р.Б. Сулейменова. – Алматы, 2009. – 270 с. – Инв. № 0509РК00125.

Транслитерация (лат.):

1. Gromov S.P., Fedorova O.A., Ushakov E.N., Stanislavskii O.B., Lednev I.K., Alfimov M.V. *Dokl. Akad. Nauk SSSR*, **1991**, 317, 1134-1139 (*in Russ.*).

Қосымша 4.

Суреттер мен кестелерді ресімдеу.



Сурет 1. Сурет атауы. Сурет дереккөзі.

REQUIREMENTS TO MATERIALS SUBMITTED FOR PUBLICATION IN JOURNALS

The publication is devoted to topical problems such as:

- *History of choreographic art,*
- *Pedagogy of Choreography,*
- *Art history,*
- *Modern culture,*
- *Management in the arts and education,*
- *Social and Human Sciences.*

Scientists, teachers of higher and secondary educational institutions, employees of research institutions, doctoral students and undergraduates as well as senior students of higher educational institutions, working on above – mentioned issues will be invited to the publication

The text of the article is submitted **in electronic and paper forms** to the address: 010000, Nur-Sultan, st. Uly Dala 9, Kazakh National Academy of Choreography, Editing and Publishing Department or to the e-mail: artsballet01@gmail.com

The volume of articles — **10 - 20 thousand characters**. Format: computer typesetting in the format of Microsoft Word (with the extension *.doc, *.docx, *.rtf); font — Times New Roman and Times KAZ, 14 PT in the main text, 12 notes, summary, captions and tables. Notes (footnotes) are paginal, using the function of footnote (ctrl+alt+f) in the program “Word”. Do not use endnotes. Line spacing — single, all margins — 2 cm, alignment on width.

The article must include the following information:

1. IRSTI² (International Rubricator of Scientific and Technical Information) – on the first page in the upper left corner.

2. On the first page right above the headline, initials and surnames of all authors (see Appendix 1).

3. The title on the center of page. The article title should be brief (no more than 10 words), but informative, it should reflect the main results of the research. The title is typed in bold capital letters, font size 14, any abbreviations, except generally accepted must not be used the title.

4. Annotation (no more than 10 sentences). It reflects the theme of the article, the practical value, the novelty, the main provisions and conclusions of the research.

5. Key words (up to 5-7).

6. Brief information about the authors (see Appendix 2).

²State rubricator of scientific and technical information: <http://grnti.ru/>

For example:IRSTI 13.07.25

Title of the article, information about the authors, annotation and key words must be given in three languages: Kazakh, Russian and English.

The article ends with automatically numbered references (with the heading “references”). References are listed in the order of citation in the article. A serial number of the source in the article text is given from the list of references in square brackets through comma i.e. the page number in the source (Examples: [17, p. 25], [3, p. 36]). Bibliographic recording is performed in the original language. (see Appendix 3).

A list of references in the Roman alphabet must go after the list of references (References) completely separate unit, repeating the list of references to the Russian language part, irrelevant of the presence of foreign sources. If the list has links to foreign publications, they are repeated in the list prepared in the Roman alphabet (Latin). On the website <http://www.translit.ru/> you can have a free access to the transliteration of the Russian text into Latin, using different systems.

Diagrams and figures should be inserted in the main text and also attached as separate files in any graphic formats (JPEG, TIFF, BMP, etc.). All illustrations must be signed and numbered below the figure (see Appendix 4).

Paragraphs are marked by indentation of 1.25 cm (but not with tabs or spaces); the spacing between paragraphs – regular, font typewriter - *italic*. The article title must be written in bold with **CAPITAL LETTERS** (Center alignment). Before heading – the initials and surname of the author should be given *in italics*, in usual lower case letters: alignment to the right. Subheadings – **in bold**, quotation marks – typographical “”, inside quotes – “normal”. Ballet terms must be written in French (En dedans, Tendue, Leve). Dates are denoted by numbers: ages – in Roman, years and decades – in Arabic.

The authors are solely responsible for the accuracy and reliability of the information, citations, references and bibliographies.

Articles that are not relevant to the issues of the magazine and to the above-mentioned requirements will not be considered by the editorial Board.

The article file should be named with the surname and initials of the first author (e.g. Zhumatov A.И.doc or Zhumatov A.I.doc). The manuscript should be proofread and signed by the author on the last page of the main text. Articles are subject to general editing. Submitted articles will not be returned to authors.

All articles are reviewed by members of the editorial Board of the journal “Arts Academy” or by experts in the relevant field. The reviewer is chosen by the editorial Board. The review will not be given to authors.

Request to authors of articles is to submit all material in one document (single file) and to follow the Rules in preparing the article.

Appendix 1

Example of the first page of an article

IRSTI 18.49.01

G.Y. Saitova¹

*¹Kazakh national academy of choreography
(Nur-Sultan, Kazakhstan)*

**NATIONAL DANCE AS A FACTOR OF CONSERVATION
AND CONTINUATION OF TRADITIONS**

Annotation

The article touches the problem of national dance and folk art. The author studies the role and importance of dance folklore, the problem of preserving dance heritage. Comparative analysis examines the dance traditions of the people who lived on the transcontinental road (the Great Silk Road), connecting the countries of the East and the West.

Key words: *folklore, national dance, ethnic culture, traditions, choreography of rhymo formula.*

Appendix 2.

Brief information about the authors

Name Last Name Middle Name	
Topic of the research	
Scientific or Academic degree	
Academic status	
Place of work or study, position	
Scientific advisor / advisor (for master students)	
His degree, academic status, position (of a scientific advisor)	
Contact information (phone)	
E-mail	

Journal

1. Pak N. With. *Sociological problems of language contacts* // Vestnik of KazUIR & WL. Series Philology. – **2007**. – № 2(10). – P. 270-278.

Books

1. Nazarbayev N. *In the stream of history*. – Almaty: Atamura, **1999**. – 296 p.
2. Pavlov B. P. Batuev S. P. *Preparation of water-black oil emulsions for combustion in the combustion device* // In kN.: Improving the efficiency of the use of gaseous and liquid fuels in furnaces and heating boilers. – Leningrad: Nedra, **1983**. – 216 p.

Collections

1. Abuseitova M. H. *a History of Central Asia: concepts, methodology and new approaches* // Mater. Intern. scientific. Conf. “To the new standards in the development of social Sciences in Central Asia”. – Almaty: Dyke-Press, **2006**. – S. 10 - 17.

Legislative materials

1. *Resolution of the Government of the Republic of Kazakhstan. Approval of the Plan of priority actions to ensure stability of the socio-economic development of the Republic of Kazakhstan: approved. On 6 November 2007*, No. 1039 // is PARAGRAPH. – October, 2009 – 20.
2. *The Decree of the President of the Republic of Kazakhstan. “On state awards of the Republic of Kazakhstan in the field of science and technology named after al-Farabi, literature and art”*: approved. **21 January 2015**, No. 993 (amended 10.10.2016)

Newspapers

1. Baitova A. *Innovation and technological development is a key factor of competitiveness* // Kazakhstanskaya Pravda. – **2009**. – No. 269.

Standard(GOST)

1. GOST 7.1–2003. Bibliographic record. Bibliographic description. – Instead of GOST 7.1–84 and GOST 7.16–79, GOST 7.18–79, GOST 7.34–81, GOST 7.40–82;]. 2004– 07-01. – M.: Publishing house of standards, 2004. III, 48 p. – (the System of standards on information, librarianship and publishing).

Electronic resources

1. *Russian state library/* Centre for info. technologies RSL; ed Vlasenko, T.V.; Web master Kozlova N.V. – M.: ROS. state library, **1977**. Mode of access: <http://www.rsl.EN>. (Internet resource: view date 14.12.17 time 18:44)

UNPUBLISHED DOCUMENTS

Reports on research work

1. *Generation and analysis of funds of unpublished documents, reflecting the state of science of the Republic of Kazakhstan: research reports (final)* / NC STI: hands. Suleymenov E. Z.; Executive. Kolevska YG – Almaty, **2008**. – 166 p. – № GR 0107PK00472. – Inv. No. 0208PK01670.

Thesis

2. Izbaïrov A.K. *Unconventional Islamic directions in the independent States of Central Asia*: dis. ... doctor of historical Sciences: 07.00.03 / Institute of Oriental studies. R.B. Suleimenov. – Almaty, **2009**. – 270 p. – inv. No. 0509PK00125.

Transliteration (lat.):

1. S. P. Gromov, O.A. Fedorova, E.N. Ushakov, O.B. Stanislavskii, Lednev I.K., Alfimov M.V. *Dokl. Akad. Nauk SSSR*, **1991**, 317, 1134-1139 (in Russ.).

*Appendix 4.
Illustrations design*



Pic 1. *Name of the picture.* Source of the picture

ПЕРЕЧЕНЬ ТРЕБОВАНИЙ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫХ К МАТЕРИАЛАМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

Издание посвящено актуальным проблемам:

- *история хореографического искусства,*
- *педагогика хореографии,*
- *искусствоведение,*
- *современная культура,*
- *менеджмент в искусстве и образовании,*
- *социально-гуманитарные науки.*

К публикации приглашаются ученые, педагоги высших и средних учебных заведений, сотрудники научно-исследовательских организаций, докторанты и магистранты, а также студенты старших курсов высших учебных заведений, работающие над вышеобозначенными проблемами.

Текст статьи предоставляется *в электронном и бумажном варианте* по адресу: 010000, г. Нур-Султан, ул. Ылы дала 9, Казахская национальная академия хореографии, офис №471 или на e-mail: artsballet01@gmail.com

Объем статьи — **10 - 20 тыс. знаков**. Формат: компьютерный набор в формате Microsoft Word (с расширением *.doc, *.docx, *.rtf); шрифт — Times New Roman и Times Kaz, 14 кегль в основном тексте, 12 — в примечаниях, резюме, подписях к рисункам и таблицам. Примечания (сноски) постраничные, ставятся с использованием функции «сноска» (ctrl+alt+f) в программе «Word». Концевые сноски не использовать. Межстрочный интервал — одинарный, все поля — 2 см, выравнивание по ширине.

Статью должна сопровождать следующая информация:

1. Индекс МРНТИ³ – на первой странице в левом верхнем углу.
2. На первой странице справа над заголовком – инициалы и фамилии всех авторов (см. приложение 1).
3. Заголовок по центру страницы. Название статьи должно быть кратким (не более 10 слов), но информативным, отражать основной результат исследования. Заголовок набирается полужирными прописными буквами, размер шрифта 14, в заглавии не допускается употребление сокращений, кроме общепризнанных.
4. Аннотация (не более 10 предложений). Отражает тематику

³Международный рубрикатор научно-технической информации: <http://grnti.ru/>

Например:

МРНТИ 13.07.25

статьи, практическую ценность, новизну, основные положения и выводы исследований.

5. Ключевые слова (не более 5-7).

6. Краткие сведения об авторах (см. приложение 2).

Название статьи, сведения об авторах, аннотация и ключевые слова предоставляются на трех языках: казахском, русском и английском.

Статью завершает автоматически нумерованный библиографический список (с заголовком «Список литературы»). Список литературы приводится в порядке цитирования работ в тексте. В тексте статьи дается порядковый номер источника из списка цитируемой литературы в квадратных скобках, через запятую – номер страницы в источнике (Примеры: [17, с. 25], [3, с. 36]). Библиографическая запись выполняется на языке оригинала. (см. приложение 3).

После списка литературы приводится список литературы в романском алфавите (References) полностью отдельным блоком, повторяя список литературы к русскоязычной части, независимо от того, имеются в нем иностранные источники или нет. Если в списке есть ссылки на иностранные публикации, они полностью повторяются в списке, готовящемся в романском алфавите (латиница). На сайте <http://www.translit.ru/> можно бесплатно воспользоваться программой транслитерации русского текста в латиницу, используя различные системы.

Схемы и рисунки должны быть вставлены в основной текст, а также приложены отдельными файлами в любых графических форматах (JPEG, TIFF, BMP и др.). Все иллюстрации должны быть подписаны и пронумерованы под рисунком (см. приложение 4).

Абзацы отмечаются отступом в 1,25 см (но не с помощью табуляции или пробелов); интервал между абзацами – обычный, шрифтовые выделения – *курсив*. Заголовки статей – **ПРОПИСНЫЕ** полужирные буквы (выравнивание по центру). Перед заголовком – инициалы и фамилия автора *курсивом*, обычными строчными буквами: выравнивание справа. Подзаголовки – **полужирный шрифт**, кавычки – типографские «», внутри цитат – обычные “”. Балетные термины пишутся по-французски (En dedans, Tendue, Leve). Даты обозначаются цифрами: века – римскими, годы и десятилетия – арабскими.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списков литературы.

Статьи, не соответствующие проблематике журнала и вышеописанным требованиям, редакционным советом не рассматриваются.

Файл статьи следует назвать по фамилии и инициалам первого автора (например, Жуматов А.И.doc либо Zhumatov A.I.doc). Рукопись статьи следует тщательно выверить и подписать всем авторам на последней странице основного текста. Статьи подлежат общему редактированию. Представленные статьи авторам не возвращаются.

Все статьи рецензируются членами редакционного совета журнала «Arts Academy» или экспертами в соответствующей области. Рецензента определяет редколлегия. Рецензии авторам на руки не выдаются.

Просьба к авторам статей представлять весь материал в одном документе (одном файле) и точно следовать Правилам при оформлении статьи.

Приложение 1.

Пример оформления первой страницы статьи

МРНТИ 18.49.01

Г.Ю. Саитова¹

*¹Казахская национальная академия хореографии
(Нур-Султан, Казахстан)*

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ И ПРОДОЛЖЕНИЯ ТРАДИЦИЙ

Аннотация

В статье поднимается проблема национального танца и народного художественного творчества. Автор изучает роль и значение танцевального фольклора, проблему сохранения танцевального наследия. В сравнительно-сопоставительном анализе рассматриваются танцевальные традиции народов, проживавших на трансконтинентальном пути (Великий Шелковый путь), соединявшем страны Востока и Запада.

Ключевые слова: *фольклор, национальный танец, этнокультура, традиции, балетмейстер ритмоформулы.*

Приложение 2.

Краткие сведения об авторах

ФИО (полностью)	
Тема статьи	
Ученая или академическая степень	
Ученое звание	
Место работы или учебы, должность	
Научный руководитель/консультант (для магистрантов)	
Его (научного руководителя) степень, ученое звание, должность	
Контактный телефон	
E-mail	

Приложение 3.

Список литературы. Примеры оформления

Журнал

1. Пак Н.С. Социологические проблемы языковых контактов // Вестник КазУМОиМЯ. Серия Филология. – 2007. – № 2(10). – С. 270-278.

Книги

1. Назарбаев Н.А. В потоке истории. – Алматы: Атамұра, 1999. – 296 с.

2. Павлов Б.П. Батуев С.П. Подготовка водомазутных эмульсий для сжигания в топочных устройствах // В кн.: Повышение эффективности использования газообразного и жидкого топлива в печах и отопительных котлах. – Л.: Недра, 1983. – 216 с.

Сборники

1. Абусейтова М.Х. История Центральной Азии: концепции, методология и новые подходы // Матер. междунар. науч. конф. «К новым стандартам в развитии общественных наук в Центральной Азии». – Алматы: Дайк-Пресс, 2006. – С. 10- 17.

Законодательные материалы

1. Постановление Правительства Республики Казахстан. Об утверждении Плана первоочередных действий по обеспечению стабильности социально-экономического развития Республики Казахстан: утв. 6 ноября 2007 года, № 1039 // ИС ПАРАГРАФ. – 2009, октябрь – 20.

2. Указ Президента Республики Казахстан. «О государственных премиях Республики Казахстан в области науки и техники имени Аль-Фараби, литературы и искусства»: утв. 21 января 2015 года, № 993 (с изменениями от 10.10.2016 г.)

Газеты

1. Байтова А. Инновационно-технологическое развитие – ключевой фактор повышения конкурентоспособности // Казахстанская правда. – 2009. – № 269.

Стандарт (ГОСТы)

1. ГОСТ 7.1–2003. Библиографическая запись. Библиографическое описание. – Взамен ГОСТ 7.1–84, ГОСТ 7.16–79, ГОСТ 7.18–79, ГОСТ 7.34–81, ГОСТ 7.40–82; введ. 2004 – 07–01. – М.: Изд-во стандартов, 2004. – III, 48 с. – (Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу).

Электронные ресурсы

1. Российская государственная библиотека/ Центр информ. технологий РГБ; ред. Власенко Т. В.; Web-мастер Козлова Н. В. – М.: Рос. гос. б-ка, 1977. Режим доступа: <http://www.rsl.ru>. (Интернет ресурс: дата обращения 14.12.17 время 18:44)]

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ

Отчеты о научно-исследовательской работе

1. Формирование и анализ фондов непубликуемых документов, отражающих состояние науки Республики Казахстан: отчет о НИР (заключительный) / НЦ НТИ: рук. Сулейменов Е.З.; исполн. Кульевская Ю.Г. – Алматы, 2008. – 166 с. – № ГР 0107РК00472. – Инв. № 0208РК01670.

Диссертации

1. Избаиров А.К. Нетрадиционные исламские направления в независимых государствах Центральной Азии: дис. ... д. и. н.: 07.00.03 / Институт востоковедения им. Р.Б. Сулейменова. – Алматы, 2009. – 270 с. – Инв. № 0509РК00125.

Транслитерация (лат.):

1. Gromov S.P., Fedorova O.A., Ushakov E.N., Stanislavskii O.B., Lednev I.K., Alfimov M.V. *Dokl. Akad. Nauk SSSR*, **1991**, 317, 1134-1139 (in Russ.).

Приложение 4.
Оформление иллюстраций



Рис 1. Название рисунка. Источник рисунка

ЖАЗЫЛУШЫЛАР НАЗАРЫНА

«Arts Academy» журналына 2019 жылына жазылуды Қазақстанның кез келген пошталық байланыс бөлімдерінде Қазпошта каталогы бойынша рәсімдей аласыз.

Журналдың Қазпошта каталогы бойынша жазылу индексі – **74863**

Редакция туралы ақпарат:

Редакцияның пошталық мекенжайы:

010000, Нұр-Сұлтан қ., Ұлы Дала даңғылы, 9.

Қазақ ұлттық хореография академиясы

Тел.: 8 (7172) 790-832

[http:// www. http://artsacademy.kz](http://www.artsacademy.kz)

e-mail: artsballet01@gmail.com

NOTICE TO SUBSCRIBERS

Subscription to the magazine “Arts Academy” journal for 2019 can be done at any post office in Kazakhstan through the Kazpost catalog.

Index of the journal by Kazpost catalog – **74863**

Editorial information:

The mailing address of the editorial board:

010000, Nur-Sultan city, Uly Dala avenue, 9.

Kazakh National Academy of Choreography

tel.: 8 (7172) 790-832

[http:// www. http://artsacademy.kz](http://www.artsacademy.kz)

e-mail: artsballet01@gmail.com

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Arts Academy» на 2019 год можно в любом отделении почтовой связи Казахстана по каталогу Казпочты.

Индекс журнала по каталогу Казпочты - **74863**

Сведения о редакции:

Почтовый адрес редакции:

010000, г. Нур-Султан, пр. Ұлы Дала, 9.

Казахская национальная академия хореографии

Тел.: 8 (7172) 790-832

[http:// www. http://artsacademy.kz](http://www.artsacademy.kz)

e-mail: artsballet01@gmail.com

МАЗМҰНЫ /CONTENTS/ СОДЕРЖАНИЕ

Алғы сөз/ Preface/ Предисловие

ХАЛЫҚ БИІ
FOLK DANCE
НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ

- | | | | |
|---|--|---|----|
| 1 | <i>E. Vasenina</i>
<i>E. Vasenina</i> | К ВОПРОСУ СИНТЕЗА АУТЕНТИЧНЫХ
И СОВРЕМЕННЫХ ФОРМ ТАНЦА

ABOUT THE QUESTION OF SYNTHESIS
OF AUTHENTIC DANCE AND
CONTEMPORARY DANCE FORMS

БИДІҢ АУТЕНТТІ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ
ЗАМАНҒЫ ФОРМАЛАРЫНЫҢ
СИНТЕЗІ | 8 |
| 2 | <i>B. Kazashka</i>
<i>V. Kazashka</i> | THE BULGARIAN FOLK DANCE IN
THE CONTEXT OF THE NATIONAL
IDENTITY IN THE GLOBAL WORLD

ӘЛЕМДІК КЕҢІСТІКТЕГІ ҰЛТТЫҚ
БІРЕГЕЙЛІКТІҢ КОНТЕКСТІНДЕГІ
БОЛГАР ХАЛЫҚ БИІ

БОЛГАРСКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ
В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ В МИРОВОМ
ПРОСТРАНСТВЕ | 18 |
| 3 | <i>A.S. Polyakova</i>
<i>A.S. Polyakova</i> | ТАНЕЦ ПОСТФОЛК КАК СПОСОБ
АКТУАЛИЗАЦИИ НАРОДНОГО
ТАНЦА В СОВРЕМЕННОЙ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

DANCE POSTFOLK AS A METHOD OF
ACTUALIZATION OF PEOPLE'S DANCE
IN MODERN CHOREOGRAPHIC
CULTURE

ПОСТФОЛК БИІ – ЗАМАНАУИ
ХОРЕОГРАФИЯ МӘДЕНИЕТІНДЕ
ХАЛЫҚ БИІН ЖАНДАНДЫРУ ТӘСІЛІ
РЕТІНДЕ | 25 |
| 4 | <i>C. Kapper</i>
<i>S. Kapper</i> | ПОСТКОЛОНИАЛИСТСКИЙ ВЗГЛЯД
НА НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ
ТАНЕЦ В ЭСТОНСКОЙ ССР И В
ПОСЛЕДУЮЩИЙ ПЕРИОД

ҚАЗІРГІ КЕЗЕҢ ЖӘНЕ ЭСТОН КСР
КЕЗЕҢІНДЕГІ ХАЛЫҚ-САХНАЛЫҚ
БИІНЕ ПОСТКОЛОНИАЛИСТІК
КӨЗҚАРАС

A POSTCOLONIALIST VIEW ON STAGE
FOLK DANCE IN ESTONIAN SSR AND
BEYOND | 32 |

- | | | | |
|--|---|--|----|
| 5 | <i>А.Г. Чурашов</i>
<i>A.G. Churashov</i> | АДАПТАЦИЯ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ К СОВРЕМЕННЫМ УСЛОВИЯМ КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ФАКТОР РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ТАНЦА

ADAPTATION OF TRADITIONS OF FOLK ARTISTIC CULTURE TO MODERN CONDITIONS AS A DETERMINING FACTOR OF DEVELOPMENT OF NATIONAL DANCE

ХАЛЫҚ БИІН ДАМЫТУДЫҢ АНЫҚТАУШЫ ФАКТОРЫ РЕТІНДЕ ХАЛЫҚТЫҚ КӨРКЕМ МӘДЕНИЕТ ДӘСТҮРЛЕРІН ЗАМАНАУИ ЖАҒДАЙЛАРҒА БЕЙІМДЕУ | 48 |
| 6 | <i>Г. Ю. Саитова</i>
<i>G. Yu. Saitova</i> | ЖАНР МАКАМАТ: МУЗЫКАЛЬНО-ТАНЦЕВАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ В РЕАЛИЗАЦИИ РЕЖИССЕРА-ХОРЕОГРАФА

МАКАМАТ ЖАНРЫ: МУЗЫКАЛЫҚ-БИ МҰРАСЫ РЕТІНДЕГІ РЕЖИССЕР-ХОРЕОГРАФТЫҢ ІСКЕ АСЫРУЫ

GENRE MAKAMAT: MUSIC AND DANCE HERITAGE IN THE IMPLEMENTATION OF THE DIRECTOR-CHOREOGRAPHER | 54 |
| 7 | <i>А.М. Кулумжанова</i>
<i>A.M. Kulumzhanova</i> | SHARA ZHIENKULOVA CONTEST AS ONE OF THE WAYS TO REMAINING THE NATIONAL HERITAGE

ҰЛТТЫҚ МҰРАЛАРДЫ САҚТАУДЫҢ БІР ЖОЛЫ-ШАРА ЖИЕНҚҰЛОВАНЫҢ БАЙҚАУЫ

КОНКУРС ШАРЫ ЖИЕНКУЛОВОЙ КАК ОДИН ИЗ ПУТЕЙ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ | 66 |
| ӘЛЕУМЕТТІК-ГУМАНИТАРЛЫҚ ҒЫЛЫМДАР
SOCIAL AND HUMAN SCIENCES
СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ | | | |
| 8 | <i>М.С. Тенев</i>
<i>M.S. Tenev</i> | MODERN DAY OPERA AND THE OPERA GOPLANA

СОВРЕМЕННЫЙ ДЕНЬ ОПЕРЫ И ОПЕРЫ ГОПЛАНА

ГОПЛАНА ОПЕРАСЫ ЖӘНЕ ЗАМАНАУИ ОПЕРАНЫҢ ҚАЗІРГІ КҮНІ | 72 |

9	<i>Р.К. Досжан</i> <i>R.K. Doszhan</i>	ҚАЗІРГІ ЖАҒДАЙЫНДАҒЫ ЖАҒАНДАНУ МӘДЕНИ БАЙЛАНЫС КӨПВЕКТОРЛЫ	79
		MULTI-VECTOR CULTURAL CONNECTION IN THE MODERN GLOBAL WORLD	
		МНОГОВЕКТОРНАЯ КУЛЬТУРНАЯ СВЯЗЬ В СОВРЕМЕННОМ ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ	
10	<i>А.Т. Молдахметова</i> <i>Г.Ю. Саитова</i> <i>A.T. Moldakhmetova</i> <i>G.Y. Saitova</i>	ДРЕВНЕКИПЧАКСКАЯ ИГРА «АЛҚА ҚОТАН» В СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	89
		САХНАЛЫҚ ИНТЕПРЕТАЦИЯДА ЕЖЕЛГІҚЫПШАҚ ОЙЫНЫ «АЛҚА ҚОТАН»	
		THE ANCIENT KIPCHAK GAME "ALKA KOTAN" IN STAGE INTERPRETATION	
	Авторлар туралы мәлімет Information about the authors Сведения об авторах		96
	«ARTS ACADEMY» ғылыми журналының редакциялық саясаты Редакционная политика научного журнала «ARTS ACADEMY» The editorial policy of the scientific journal "ARTS ACADEMY"		99
	Журналға жариялау үшін ұсынылатын материалдарға қойылатын талаптар тізімі Перечень требований, предъявляемых к материалам для публикации в журнале Requirements to materials submitted for publication in journals		113
	Жазылушылар назарына Notice to subscribers К сведению подписчиков		128
	Мазмұны/Contents/ Содержание		129

«ARTS ACADEMY»

scientific journal
маусым/ june /июнь
2019

Басуға қол қойылды/ Signed in print/Подписано в печать 05.06.2019.

Пішім/Format/Формат 170x260.

Офсетті қағаз/Offset paper/Бумага офсетная.

Көлемі/Score/Объем – 8.25 п.л.

Таралымы/Edition/Тираж 300.

«Қазақ ұлттық хореография академиясы» КАҚ
NJSC «Kazakh National Academy of Choreography»
НАО «Казахская национальная академия хореографии»

010000, Нұр-Сұлтан/ Nur-Sultan/ Нур-Султан

Ұлы Дала/Uly Dala, 9, офис/office/офис - 471

8 (7172) 790832

artsballet01@gmail.com

<http://artsacademy.kz/>