

ISSN 2523-4684

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ
ХОРЕОГРАФИЯ АКАДЕМИЯСЫ

KAZAKH NATIONAL
ACADEMY OF CHOREOGRAPHY

КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ
АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

«ARTS ACADEMY»

ғылыми журнал
scientific journal
научный журнал

3 (12)

Қыркүйек 2019

September 2019

Сентябрь 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

Райымқұлова А.Р. - **Редакциялық кеңес**
- іскерлік-әкімшілік докторы, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт министрі

Мұхамедиұлы А. - өнертану докторы, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Республикасының Ұлттық музейі директоры

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
Сайтова 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

Толысбаева Ж.Ж. - **Бас редактор**
- филология ғылымдарының докторы, профессор

Кульбекова А.К. - педагогика ғылымдарының докторы, профессоры (Қазақстан)
Жумасейтова 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)
Дзаганя И.. - филология ғылымдарының докторы, профессор (Грузия)
Эйнасто Х. - PhD (Эстония)

Жауапты редактор: Жунусов С.К.

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

Беттеген: Грекина Евгения

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 куәлік.

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

Asylmuratova 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

Raimkulova A.R. - Doctor of Business Administration, Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Minister of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan

Mukhamediuly A. - Doctor of Philosophy in Art History, Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Director of the National Museum of the Republic of Kazakhstan

Nusipzhanova 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)

Aimbetova 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)

Tuliakhodzhayeva M.T. - PhD in History of Arts, Professor (Uzbekistan)

Rozanova O.I. - PhD in History of Arts, Associate Professor (Russia)

Dzagania 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.

Page proofs: Grekina Yevgeniya

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

Раимкулова А.Р.

- доктор делового администрирования, профессор, Заслуженный деятель Республики Казахстан, Министр культуры и спорта Республики Казахстан

Мұхамедиұлы А.

- доктор искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель Республики Казахстан, директор Национального музея 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)

Жумасенотова 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)

Дзаганя И.

- доктор филологических наук, профессор (Грузия)

Эйнасто Х.

- PhD (Эстония)

Ответственный редактор: Жунусов С.К.

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

Вёрстка: Грекина Евгения

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. Байсеитовой, 72

**БАЛЕТ ӨНЕРІ
BALLET ART
БАЛЕТНОЕ ИСКУССТВО**

МРНТИ 18.49.07

Г.Ж. Капанова¹

¹*Алматинское хореографическое училище им. А. Селезнева
(Алматы, Казахстан)*

Н.И. Канетов²

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

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ И РАСКРЫТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В БАЛЕТЕ**

Аннотация

Главной целью артиста балета в его профессиональной деятельности является создание и раскрытие художественного образа с помощью музыки, хореографии и литературно-драматического сюжета. При этом критерии технической оснащенности, танцевальной выразительности и актерского мастерства должны рассматриваться в неразрывной связи друг с другом. Такие требования к балетному исполнителю, как артистичность и способность к перевоплощению на сцене во многом зависят не только от понимания танцовщиком хореографических и драматургических задач, но и от уровня развития его личности, интеллектуальных, эмоциональных и морально-волевых качеств.

***Ключевые слова:** хореография, художественный образ, техническая оснащенность, артистизм, пластическая выразительность, харизма, эмпатия, актерское мастерство.*

G.Zh. Kapanova¹

¹*Almaty Choreographic College Named After A.V. Seleznev
(Almaty, Kazakhstan)*

N.I. Kanetov²

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

**SOME ASPECTS OF CREATION AND
DEPLOYMENT ARTISTIC IMAGES IN THE BALLET**

Annotation

The main goal of a ballet dancer in his professional activity is to create and reveal an artistic ballet image through music, choreography, literary and dramatic plot. At the same time, the criteria of technical equipment, dance expressiveness and acting skills

should be considered in inseparable connection with each other. Such requirements for the ballet dancer as artistry and the ability to transform on stage largely depend not only on the dancer's understanding of choreographic and dramatic tasks, but also on the level of development of his personality, intellectual, emotional and moral-volitional qualities.

Key words: choreography, artistic image, technical equipment, musical and plastic expressiveness, charisma, empathy, acting.

Г.Ж. Қапанова¹

¹А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесі
(Алматы, Қазақстан)

Н.И. Канетов²

²Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

БАЛЕТТЕГІ КӨРКЕМ БЕЙНЕНІ ЖАСАУ МЕН АШУДЫҢ КЕЙБІР АСПЕКТІЛЕРІ

Аннотация

Балет әртісінің кәсіби қызметіндегі басты мақсаты – музыка, хореография және әдеби-драмалық сюжеттің көмегімен көркем бейнені ашу және жасау болып табылады. Бұл ретте техникалық жабдықталу, би мәнерлілігі және актерлік шеберлік критерийлері бір-бірімен тығыз байланыста қарастырылуы тиіс. Әртістік және сахнаға қайта сіңіру қабілеті сияқты балет орындаушысына қойылатын талаптар көбінесе бишінің хореографиялық және драматургиялық міндеттерді түсінуіне ғана емес, сонымен қатар оның жеке басының даму деңгейіне, интеллектуалды, эмоционалдық және моральдық-ерік қасиеттеріне байланысты.

Түйінді сөздер: хореография, көркем бейне, техникалық жабдықталу, музыкалық және пластикалық мәнерлілік, харизм, эмпатия, актерлік шеберлік.

Для артиста балета способность влиять на зрителя, вызывать сопереживание и передавать те или иные чувства является одной из самых важных. Об этом свидетельствует принадлежность исполнителей классического танца к профессиям, связанным с артистической деятельностью. Ведь танцовщики, артисты цирка, актеры театра и кино – это прежде всего, профессионалы, результат деятельности которых должен быть представлен публике в виде зрелища – на сцене или экране. Объединяет артистов и то, что выступлению перед зрителями предшествуют многочасовые репетиции, занимающие большую часть их профессиональной жизни.

По лаконичному и очень емкому определению В.М. Красовской, «Балет – вид искусства, в котором художественный образ воплощается через музыкально-организованное движение». При этом следует помнить, что вершиной балетного спектакля можно назвать

сюжетный полнометражный многоактный балет. По сути своей такой спектакль – «это драма, написанная музыкой и воплощенная в хореографии. Сценическое воплощение музыкальной драматургии балета состоит в создании хореографического действия, раскрывающего, а нередко и обогащающего содержание музыкальных образов. Основой хореографического действия является танец, воплощающий события сюжета, состояния и характеры действующих лиц» [1, с.42].

Балет, в отличие от спорта, обладает целым рядом особых свойств, объединяющих его с драматическим искусством. Речь идет о музыкальной и литературно-сюжетной составляющих, которые наряду с хореографией являются основой классического балетного спектакля. Именно поэтому артисту балета необходимы музыкально-пластическая выразительность, эмоциональность в создании художественного образа, умение перевоплощаться на сцене и многое другое. Такие актерские требования помимо исполнительского мастерства предполагают особый психологический склад личности для создания и раскрытия сценического образа, для того, чтобы добиться эмоционального отклика у зрителей. Само же создание и раскрытие художественного образа достигается танцовщиком с использованием своих физических, технических и психических ресурсов и при помощи музыки, хореографии и литературно-драматического сюжета [2, с.46].

Но хореографический номер или спектакль может быть и бессюжетным. Главное отличие сюжетной балетной постановки от бессюжетной – наличие событийного ряда, символизирующего поступки или душевные состояния главных действующих лиц. В бессюжетном танце драматургия основана на сопоставлении, смене и развитии человеческих переживаний, воплощающих определенную идею. Хореография создается на основе музыкальной драматургии без передачи поступков и событий. Сюжет – это внутреннее смысловое развитие, многослойное соединение образов в танце [3, с.45].

В случае, когда современный танец лишен четкого литературного сюжета, его основой становится сложное музыкальное произведение. «В бессюжетных современных балетах самое главное единство видимого и слышимого, которое достигается посредством музыкально-хореографического синтеза – основы создания и раскрытия художественного образа на балетной сцене» [4, с.385].

Ну, а что же такое художественный образ с точки зрения хореографии? Как оказалось, дать доступный пониманию, а не формальный ответ по поводу столь распространенного в балете понятия, не так-то просто. Ростислав Захаров в своей книге «Сочинение танца» в главе «Образ в балетном спектакле» пишет: «Образ — это конкретный характер человека плюс сумма его отношений к окружающей

действительности, проявляющихся в действиях и поступках, которые предопределены драматургическим действием». Создать хореографический образ — значит обрисовать в танце действие или характер, воплотить на основе правдивого выражения чувства определенную идею. Танец, лишенный образности, сводится к голой технике, к бессмысленным комбинациям движений. В образном же танце техника одухотворяется, становится выразительным средством, помогает раскрытию содержания.

Таким образом, по нашему пониманию художественный образ — это гармоничное единство между образом, задуманным балетмейстером, образом, воплощенным артистом балета и образом, возникающим у зрителя [2, с.49].

Все слагаемые убедительного образа существуют по принципу единства содержания и формы: гармонии четкой, точной, завершенной сценической формы движения и предельно насыщенного эмоционально-психологического содержания. Сценические характеры, сочиненные талантливыми балетмейстерами и станцованные великими исполнителями, отличаются психологической достоверностью и убедительностью поведения.

Однако в хореографии всегда существует опасность искажения задуманного образа погрешностями исполнения. Нидерландский танцовщик, хореограф и писатель Руди ван Данциг так пишет об этом: «На древе исполнительских искусств балет — это ветвь, где происходит наибольшее отчуждение от авторского замысла. В опере или на концерте публика может быть уверена, что певцы и оркестр поют и играют то, что написано в партитуре, так как это сочинил композитор, да и в драматическом театре актеры в точности воспроизводят текст пьесы. В балете же публика никогда не знает наверняка, является ли та или иная вариация плодом творчества соответствующего хореографа или результатом компромисса между ним и танцовщиком или даже изобретением самого исполнителя» [5, с.113].

Иногда импровизация — единственная возможность выразить себя с точки зрения раскрытия внутреннего личностного пространства или технической исключительности. Ведь по сути, артист балета танцует то, что поставлено балетмейстером, одевается по замыслу художника по костюмам, на сцене оказывается во власти дирижера и музыкантов оркестра, а если спектакль известный, то одна из его задач — соответствовать ожиданиям зрителей. Исходя из этого, становится понятным, как сложно запомниться публике, внеся в знакомый образ свои неповторимые черты.

Известно, что некоторые балетные исполнители производят на зрителей неизгладимое впечатление, а есть и такие, кто не оставляет в памяти никакого эмоционального следа. Яркую выраженную спо-

способность артиста эмоционально влиять на людей, в том числе и на зрителей балетного спектакля, называют харизмой. Харизматичность можно определить, как личную притягательность, индивидуальный магнетизм, невидимую энергию личности, обладающую видимым эффектом.

Для зрителей балетного спектакля харизма танцовщиков – почти осязаемое ощущение: влекущая энергия выдающихся исполнителей завораживает зрителей, переносит их в другое измерение. При чем сопереживание героям балетного спектакля сопровождается необычайным воодушевлением и чувством сопричастности. Значит, хореографическая харизма – это точное попадание в энергетический резонанс со зрительным залом и высокими ожиданиями публики. Способность влиять на зрителей практически неуловимая категория, поскольку связана с достаточно условной величиной – энергетическим потенциалом личности. Однако, можно с уверенностью сказать, что для артиста балета харизма тесно связана с абсолютной уверенностью в себе, уникальными физическими данными и техническими возможностями, сопряженными с артистичностью и высокой самоотдачей [2, с.235].

Разумеется, в искусстве классического танца живые эмоции могут возникать и проявляться только в том случае, если исполнитель функционально подготовлен, отлично технически оснащен, а также обладает музыкальной и пластической выразительностью. По-нашему мнению, необходимым, достаточным и приоритетным условием актерского мастерства на сцене является техническая подготовленность исполнителя. Только уверенное, с академической точки зрения, владение всеми элементами классического танца позволяет артистам балета убедительно раскрыть особенности того или иного художественного образа.

Что касается неоклассических и современных бессюжетных постановок, то и здесь высокая техническая оснащенность позволяет танцовщику передать телом собственные эмоциональные переживания или тонкие музыкальные нюансы произведения. В случае же недостаточной технической подготовки исполнителя непопадание в образ или несоответствие его движений характеру музыки может выглядеть еще более очевидными, чем в классических спектаклях.

Дело в том, что в классических спектаклях проявление сценической выразительности во многом связано с предварительным отбором солистов с позиции их соответствия определенному амплуа. Так, например, для партии Одетты-Одиллии желательны удлиненные линии, хрупкость сложения и технические и анатомические возможности, предполагающие амплитуду движений и их кантиленность. Предварительный отбор исполнителей на основе их сценического

амплуа – героя или злодея, принцессы или милой простушки, – возможно сужает актерские возможности танцовщиков, но с другой стороны, облегчает вхождение в образ, дальнейшую шлифовку важных нюансов. В Америке и Европе понятие «амплуа» все больше отходит на второй план, но мы полагаем, что в условиях репертуарного театра с большим количеством классических спектаклей подбор исполнителей по внешним, психологическим и техническим данным не теряет своей актуальности.

В работе артиста балета над созданием художественного образа важнейшую роль играет его уровень развития и направленность личности, интеллектуальный потенциал, включающий способность к обобщению, живость восприятия окружающего мира, креативность мышления и общую эрудицию. Иветт Шовире, звезда Парижской оперы и директор Балетной школы Гранд Опера писала: «артисту балета необходимо расширять свой интеллектуальный кругозор, изучая, в первую очередь, искусства, близкие к искусству танца, то есть музыку, живопись и литературу». Эти знания дают более точное понимание литературного сюжета, помогают увидеть героев в историческом контексте, а значит делают сценические персонажи более понятными и убедительными.

Достоверность создаваемого на сцене персонажа во многом зависит от личностных качеств исполнителя, его готовности в понимании других людей, принятии их ценностей и жизненных установок. Яркая эмоциональная оценка событий с искренним сопереживанием и сочувствием к окружающим людям называется эмпатией. Именно наличие эмпатийных способностей помогает артисту эмоционально слиться с воображаемым героем, перевоплотиться в него. Применительно к артистам балета «эмпатия является обязательным условием наиболее полной включенности в образ и проникновением в переживания другого человека» [6, с.64-65].

На психологическом уровне эмпатия наблюдается в сценическом творчестве как «вживание» личности артиста в художественный образ. При этом эмоции настолько вплетены в познавательные процессы, что справедливо говорить о так называемом чувственном мышлении. Однако, такой крайне высокий уровень эмпатии часто связан с синдромом эмоционального выгорания, который может мешать успешной профессиональной деятельности танцовщика [7, с.42].

Ну и, наконец, помимо эмоционального погружения в роль для артиста балета важно понимание характера мышечной моторики сценических персонажей. Ведь по мнению Н. Макаровой, «Каждая балетная героиня и стиль, который ей придан, предполагает свою исполнительскую манеру, особое *вживание* в движение и всякий раз различающуюся *физику* мышц и ощущений» [8, с.177].

Собственно говоря, это и есть появление телесной эмпатии, без которой танец превращается в набор движений. Особенно важно не потерять эмпатийные способности при переходе с одного танцевального стиля на другой, что является настоящим экстримом для классических танцовщиков. В этом отношении исполнители мирового уровня являются хорошим примером быстрого психического и мышечного «переключения» с чистой классики на неоклассику и модерн [2, с.239].

Таким образом для успешной сценической деятельности артисту балета необходимы согласованное взаимодействие эмоционального, интеллектуального и волевого компонентов на основе физической подготовленности и технической оснащённости. Применительно к современным постановкам к вышеуказанным качествам можно добавить высокую пластическую восприимчивость тела как способность к мобилизации моторики для выполнения самых сложных двигательных задач. Каждый из этих источников психической и мышечной энергии по мере необходимости может быть задействован в сложных психологических ситуациях, к которым относится работа на сцене. Результативное взаимодействие сценических и личностных качеств с техническими возможностями выделяет выдающихся балетных исполнителей из общего ряда. Все слагаемые убедительно образа существуют по принципу единства содержания и формы: гармонии точных, завершённых сценических движений с предельно насыщенными эмоционально-психологическими переживаниями.

Список использованных источников:

1. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Капанова Г.Ж. Профессиональная компетентность артиста балета. – Лондон: Cambridge International Press, 2017. – 378 с.
3. Марченков А.Л. Искусство балетмейстера. Эволюция сценических форм танца. Сольный танец: учеб. пособие / Владим. гос. ун-т им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2017. – 124 с.
4. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Учебное пособие. – Москва: Планета музыки, Лань, 2018. – 520 с.
5. Данциг Р. Ван. Вспоминая Нуреева. След Кометы. Перевод с голландского И. Михайловой. – Санкт-Петербург, 2011. – 386 с.
6. Макарова В.Г., Русинова С.А. Формирование эмпатийных способностей студентов-артистов балета. // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. – СПб, 2011. – №1(25). – С.55-67.
7. Maslach, C. Burnout: A social psychological analysis. In The Burnout syndrome ed.J.W. Jones. – Park Ridge, IL: London House, 1982. – 30–53 pp.
8. Макарова Н.Р. Биография в танце. – Москва: Артист. Режиссер. Театр., 2011. – 376 с.

References:

1. *Balet: jenciklopedija* / gl. red. Ju.N. Grigorovich. – M.: Sovetskaya. jenciklopediya, **1981**. – 623 s. (*In Russ.*).
2. Kapanova G.Zh. *Professional'naja kompetentnost' artista baleta*. – London: Cambridge International Press, **2017**. – 378 s. (*In Russ.*).
3. Marchenkov A.L. *Iskusstvo baletmejstera. Jevoljucija scenicheskikh form tanca. Sol'nyj tanec: ucheb. posobie* / Vladim. gos. un-t im. A.G. i N.G. Stoletovyh. – Vladimir: Izd-vo VIGU, **2017**. – 124 s. (*In Russ.*).
4. Nikitin V.Ju. *Masterstvo horeografa v sovremennom tance. Uchebnoe posobie*. – Moskva: Planeta muzyki, Lan', **2018**. – 520 s. (*In Russ.*).
5. Dancig R. Van. *Vspominaja Nureeva. Sled Komety*. Perekod s gollandskogo I. Mihajlovoj. – Sankt-Peterburg, **2011**. – 386 s. (*In Russ.*).
6. Makarova V.G., Rusinova S.A. *Formirovanie jempatijnyh sposobnostej studentov-artistov baleta*. // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Ja. Vaganovoj. – SPb, **2011**. – №1(25). – S.55 -67 (*In Russ.*).
7. Maslach, C. *Burnout: A social psychological analysis*. In *The Burnout syndrome ed.J.W. Jones*. – Park Ridge, IL: London House, **1982**. – 30–53 pp. (*In Engl.*).
8. Makarova N.R. *Biografija v tance*. – Moskva: Artist. Rezhisser. Teatr., **2011**. – 376 s. (*In Russ.*).

Zh.Zh. Tolysbayeva¹

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

THE BALLERINA IMAGE AND THE ANDERSEN'S ART CARVING

Annotation

The author proposes to comprehend the image of the great storyteller from the least known side: as a creative person who had the ability to present his fairy tales not only verbally but also through paper cutting. With all the diversity and expressiveness of people figures, animals, palaces, theatrical scenes, various plot paintings, one cannot but notice, that Andersen's most favourite images were the figures of dancing people, and most often – the ballerina who is standing on a one leg. The aim of this article is to understand Andersen's image of the ballerina in the creative world, using the means of artistic expression of his carved paper paintings.

Key words: fairy tale, Andersen, paper, ballerina, carving.

Ж.Ж. Толысбаева¹

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

ОБРАЗ БАЛЕРИНЫ И ИСКУССТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРЕЗАНИЯ АНДЕРСЕНА

Аннотация

Автор данной статьи предлагает осмыслить образ великого сказочника с наименее известной стороны: как творческой личности, обладавшей умением представлять свои сказки не только вербально, но и через вырезание бумаги. При всем многообразии и выразительности фигур людей, животных, дворцов, театральных сцен, разных сюжетных картин нельзя не заметить, что наиболее излюбленными образами Андерсена были фигурки танцующих людей, а чаще всего – балерины, стоящей на одной ножке. Цель данной статьи – побудить к пониманию образа балерины в творческом мире Андерсена, используя средства художественной выразительности его резных бумажных картин.

Ключевые слова: сказка, Андерсен, бумага, балерина, вырезание.

Ж.Ж. Толысбаева¹

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

АНДЕРСЕННИҢ КӨРКЕМ ОЮ ӨНЕРІ МЕН ОНДАҒЫ БАЛЕРИНА БЕЙНЕСІ

Аннотация

Мақаланың авторы Андерсен ертегілерін ауызша ғана емес, көркем ою өнері арқылы да көрсете білген «ұлы тұлға» ретінде қарауды ұсынады. Адамдар, жануарлар, сарайлар, театр көріністері, әртүрлі сюжеттік суреттер, фигуралардың түрлілігі мен мәнерлілігі көп бола тура Андерсеннің ең сүйікті бейнесі бишілер, көбінесе бір аяқта тұрған балериналарды байқамауға болмайды. Мақаланың мақсаты – Андерсен шығармашылығындағы көркем мәнерлік құралдарын пайдалана отырып, оның қағаздағы көркем ою суреттер әлеміндегі балерина бейнесін түсінуге ықпал ету.

Түйінді сөздер: ертегі, Андерсен, қағаз, балерина, кесу.

«He had one really beautiful accomplishment, which was the carving out lovely little figures of sprites and elves, gnomes, fairies and animals of all kinds in paper with an ordinary pair of scissors, which might well have stepped out of the pages of his books», - wrote Sir Henry Dickens.

“... A piece of paper turns into ornate lace in which you can see dancing ballerinas, flying angels, blooming flowers, winding storks and just funny faces. Hans Christian Andersen seemed to create laconic and spectacular images of the heroes of his fairy tales using an unusual technique - artistic cutting out of paper” [1, p.3]. These words were written by an artist Nick Goltz in the preface to Andersen’s autobiography “The Tale of My Life” whose drawings most beautifully complemented the book written by Andersen.

Hans Christian Andersen had a difficult character, he was controversial and undoubtedly brilliant man. But it is not mean that the writer’s childhood was bitter. Despite the poverty the parents lived well and happily surrounded their only son with love. But Andersen had a very difficult relationship with the outside world. The guys in the street were hounding him for the unprepossessing figure, for the squeaky-voice, for the crazy grandfather and for the strange addiction to dolls, to the puppet theater ... Probably because of this the future storyteller was tended to introversion where there is only man and his fantasies plots, heroys...

The Andersen family in the Danish Odense was considered a little bit strange: the grandfather was a carpenter, and it happened he carved out strange figures of fairy-tale creatures from the tree. Being an ordinary shoemaker his father knew the letter. The father introduced the magical worlds of fairy-tales and legends: he read “Fairy Tales 1001 Nights” to his son, made a puppet theater for which the future storyteller made costumes for dolls from rags and played out the whole performances on the toy scene. Father and son performed together the whole evenings by playing the magic performances. It was then the boy began to love the theater

which he would carry out through his life and link to the future.

Little Hans used the paper for the performances. With the time he stopped sewing the doll dresses and never parted with paper crafts. For the world-famous storyteller Hans Christian Andersen, the paper was not only material for the written word but also a means of expressing the creative ideas. Throughout his life the Danish storyteller experienced an incredible dependence on the paper: he wrote, painted on it, cut out various figures and the whole plots from it.

Like the sculptor who creates an art from an ordinary stone, Andersen was equally masterful in managing paper. He imprinted on it his thoughts and ideas with ink and gave free rein to the expression, cutting out of it with the scissors. This is a little-known fact from his biography, which forms part of his creative heritage. The silhouette carving (papirklipp - Danish) seriously fascinated the writer, and he created more than 1500 similar silhouettes from simple to the most complex in different forms and ideas. The most used paper carving samples were taken from the Odense City Museum [2].



Fig.1. Andersen's scissors cut. *Dancing white man on the black background.*

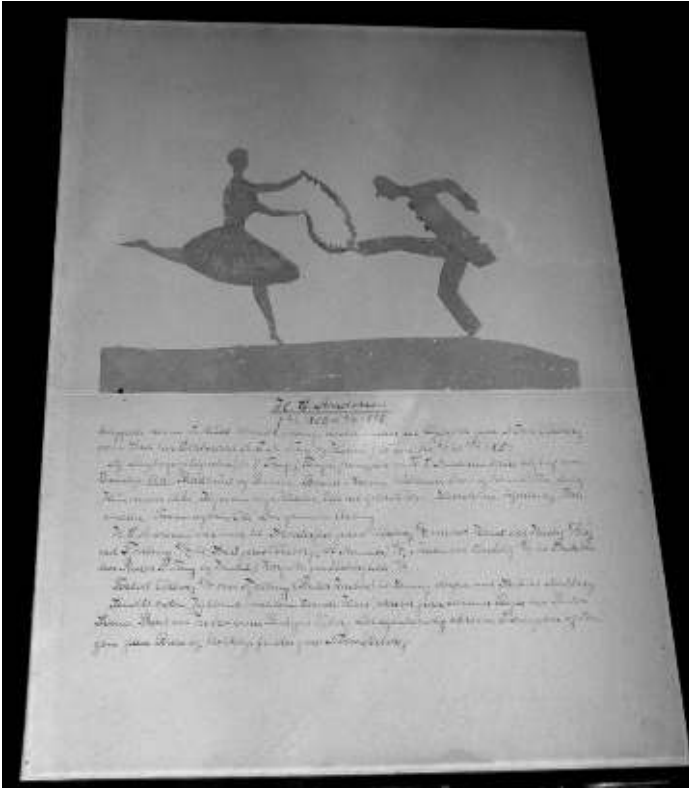


Fig.2. Andersen's scissors cut. *Dancer and man*

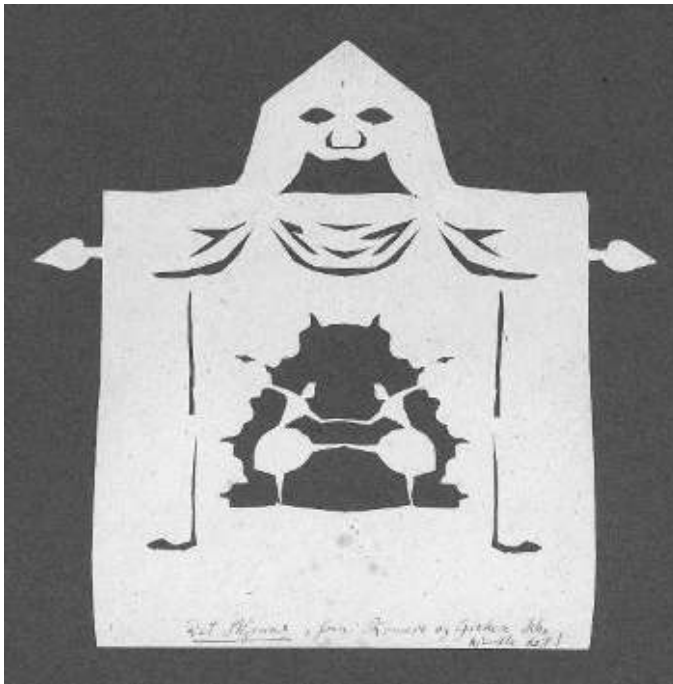


Fig.3. Andersen's scissors cut. *The theatre: stage with two dancers*

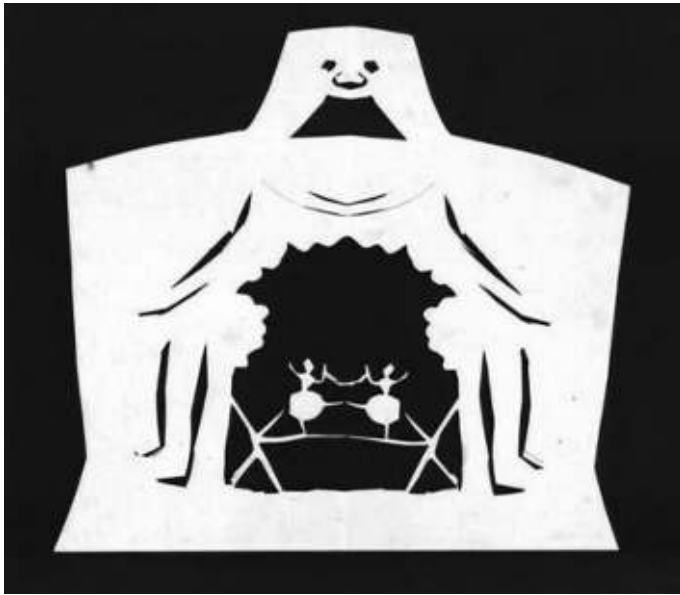


Fig.4. Andersen's scissors cut. *The theatre: stage with two dancers*

Andersen, by telling fairy tales to the children, often cut out the characters and scenery right in front of the little listeners. How surprised the audience was when a whole fairy-tale world appeared from sheets of paper folded in half! And Andersen always improvised. He had never made sketches for his crafts and always worked with the large scissors which would be more suitable for sheep shearing than for the openwork carving.

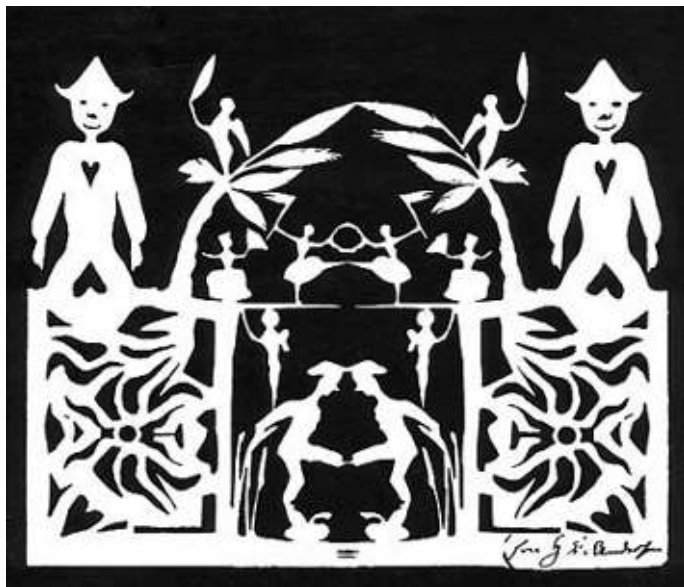


Fig.5. Andersen's scissors cut.

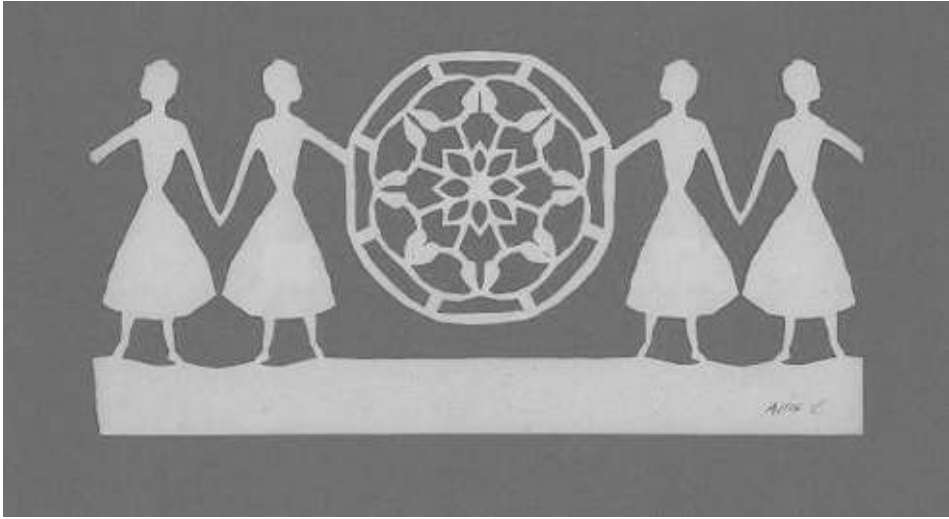


Fig.6. *Andersen's scissors cut. Girls with rosace*

The writer was in the habit cutting out a silhouette for the fairy tale. He usually unfolded the paper for the display only at the end of the storytelling. The tale is told, and the writer immediately gave away paper fantasies created by him to the children. Today, about thousands of such handicrafts are carefully kept in the archives of the Royal Danish Library and in the Andersen Museum in the city of Odense.

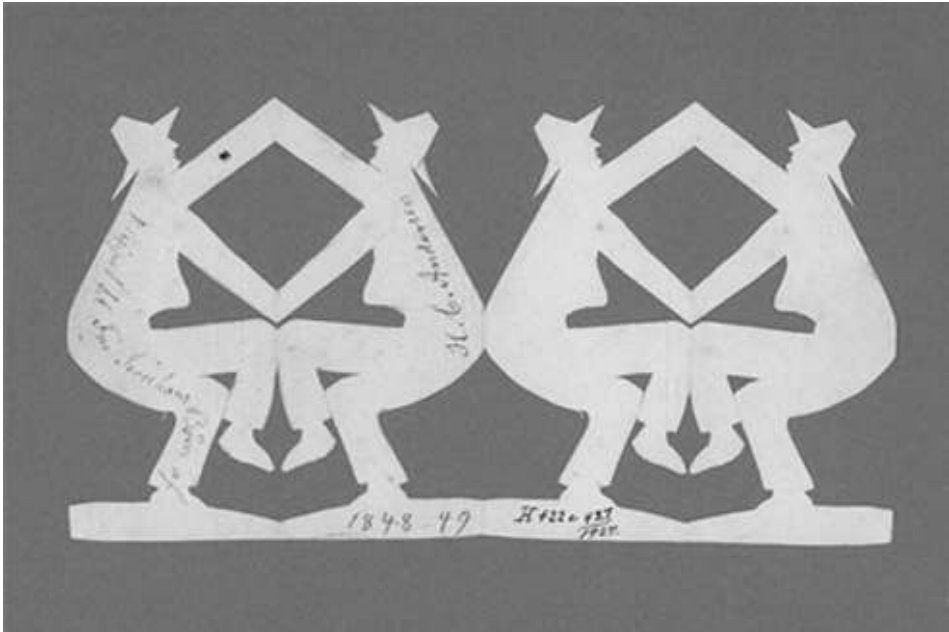


Fig.7. *Andersen's scissors cut.*



Fig.8. Andersen's scissors cut.

Few of his readers know about this talent of Andersen. Andersen learned the masterful handling of scissors from his father, a shoemaker, but the ability to accurately "cut out" a paper silhouette with minimal means was given probably from his grandfather who sawed out various wooden statuette.

Some of his paper images resemble wooden toys. Here are some samples of his "carved" fantasy which give the ideas of his works and the plots.

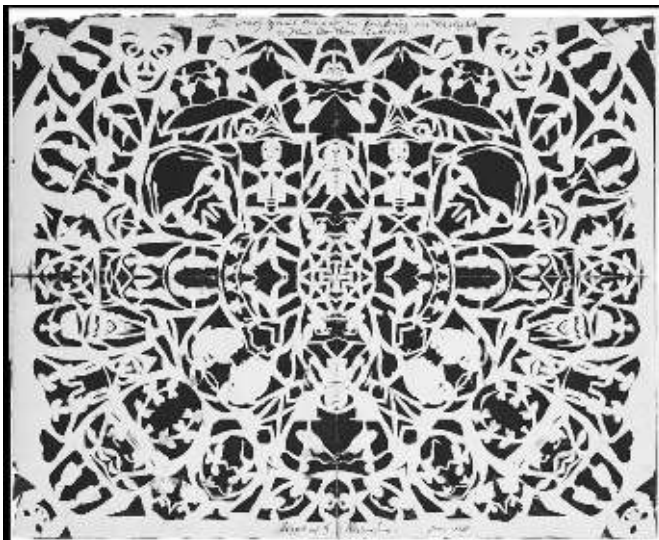


Fig.9. Andersen's scissors cut.



Fig.10. *Andersen's scissors cut.*



Fig.11. *Andersen's scissors cut.*



Fig.12. Andersen's scissors cut. Scene of dancer, flowers, and faces

“Whenever Hans Christian Andersen had opportunities to tell fairy tales to the children, he would just take the scissors out of his pocket and made a cut paper illustration and start telling the story. Andersen taught himself to make drawings and collages by creating the puppets and their stages. Men in a circle with holding hearts and hands is an example he created for his performances. He was inspired to design them when looking at his cut out illustration” [3].

Contemporaries of the storyteller recall that most of Hans Christian Andersen's cut-outs are based on the things he imagined but not on the ones he saw. From time to time he used his skills with the scissors like a camera to capture a scene he wanted to remember after. It is known that in 1833 he met the Danish sculptor Bertel Thorvaldsen who later became his good friend. One day Andersen was invited to see how the French artist Horace Vernet paints a portrait of Thorvaldsen. At one moment in this session Andersen pulled out his travel scissors and a piece of paper and cut out a similar silhouette.



Fig.13. *Andersen's scissors cut. Untitled*

In 1874, Andersen made his last large clipping as a gift to Mrs. Melchior. The Melchiors, a wealthy Danish merchant family, were good friends with Hans Andersen. Andersen often stayed to live and work in their country Villa. The grim nature of the images is not typical for the Andersen's clippings. But scissors cutting reflect the poor health of the artist and his understanding of approaching death. In the central part there is a cross, the image of it is rarely seen in the clippings although Andersen was a religious man.



Fig.14. Andersen's scissors cut. Scene of dancer, flowers, and faces

Authors of the Seminar "Cutting Through - Designs and Illustrations in Cut Paper" wrote: "Hans Christian Andersen cut this illustration to raise money for the soldiers who fought in the Prussia War" [3]. Perhaps Andersen valued his paper scissors talent as highly as the gift of a storyteller.

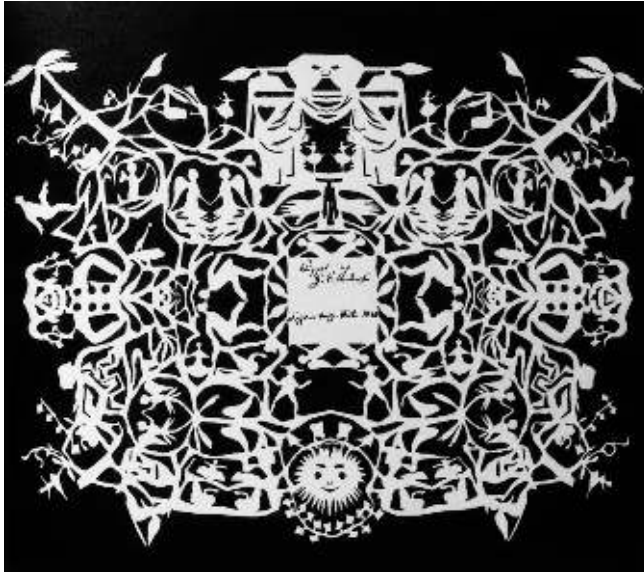


Fig.15. *Andersen's scissors cut.*



Fig.16. *Andersen's pattern of ballerinas*

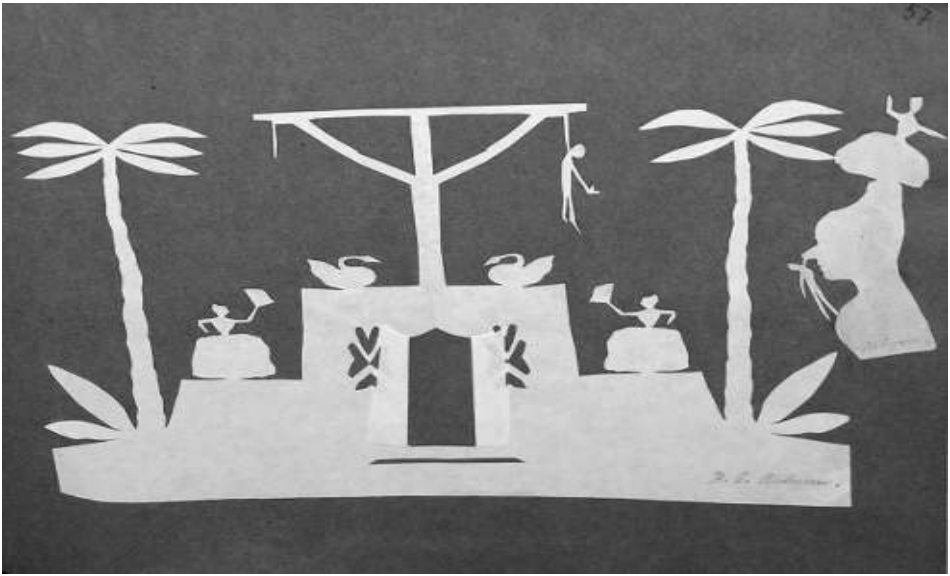


Fig.17. Andersen's scissors cut.



Fig.18. Dancing ballerina



Fig.19. Dancing ballerina in oxidized paper

The reader can note that one of the most beloved images of Andersen in his carved paper art is the ballerina in his carved paper art is the ballerina.

We can see a silhouette of ballerina in a separate carved paper version and in composite unity where she is at the top.



Fig.20. Andersen’s scissors cut. *The tree with an angel ballerina and dancing girl in the nest on top*

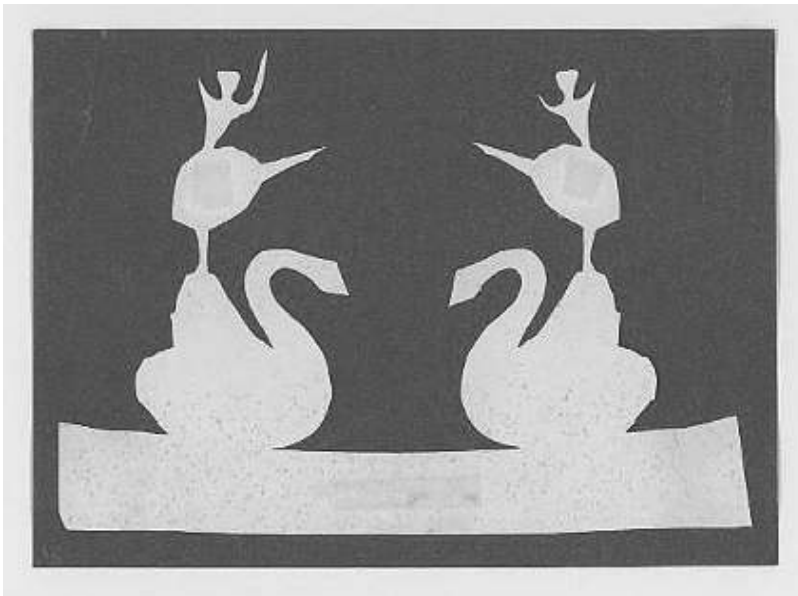


Fig.21. Andersen’s scissors cut. *The motife of swans with the dancers.*

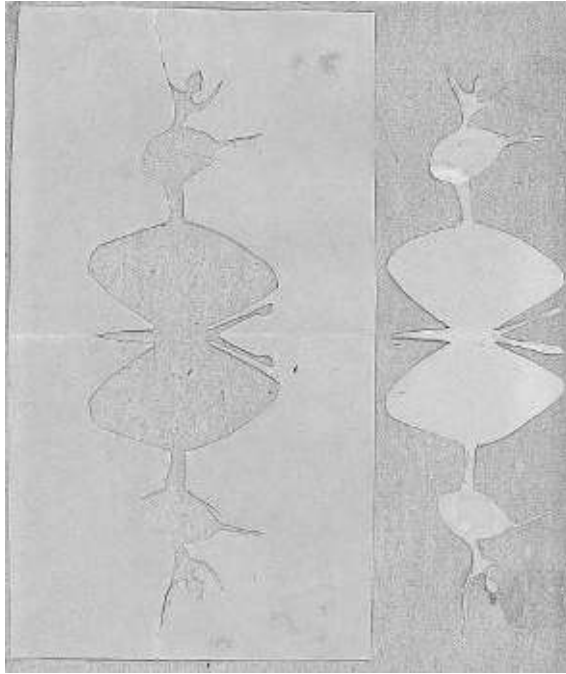


Fig.22. Andersen's scissors cut. Butterfly with a ballerina on the wing



Fig.23. Andersen's scissors cut. Two women by a palm tree with a ballerina on top of it.

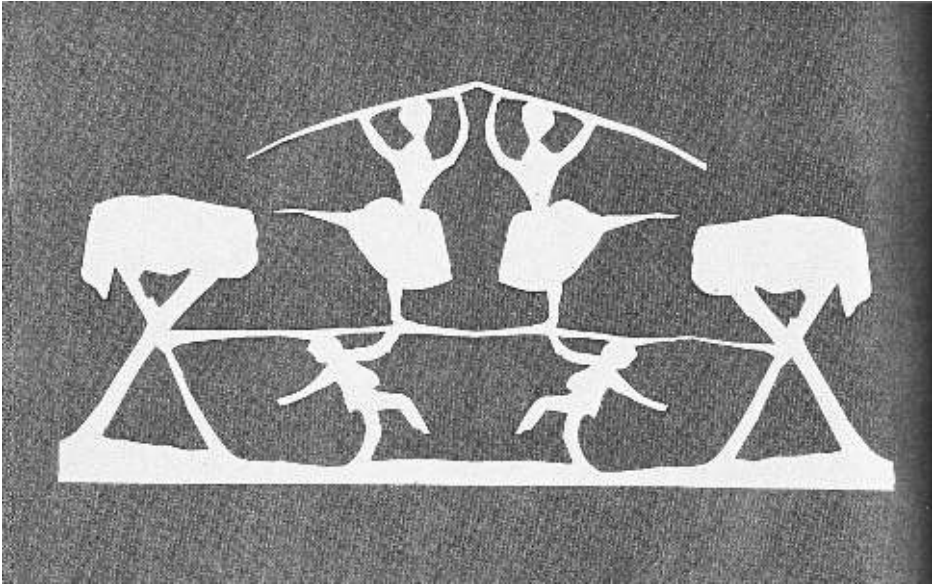


Fig.24. *Andersen's scissors cut. Rope Dancers.*

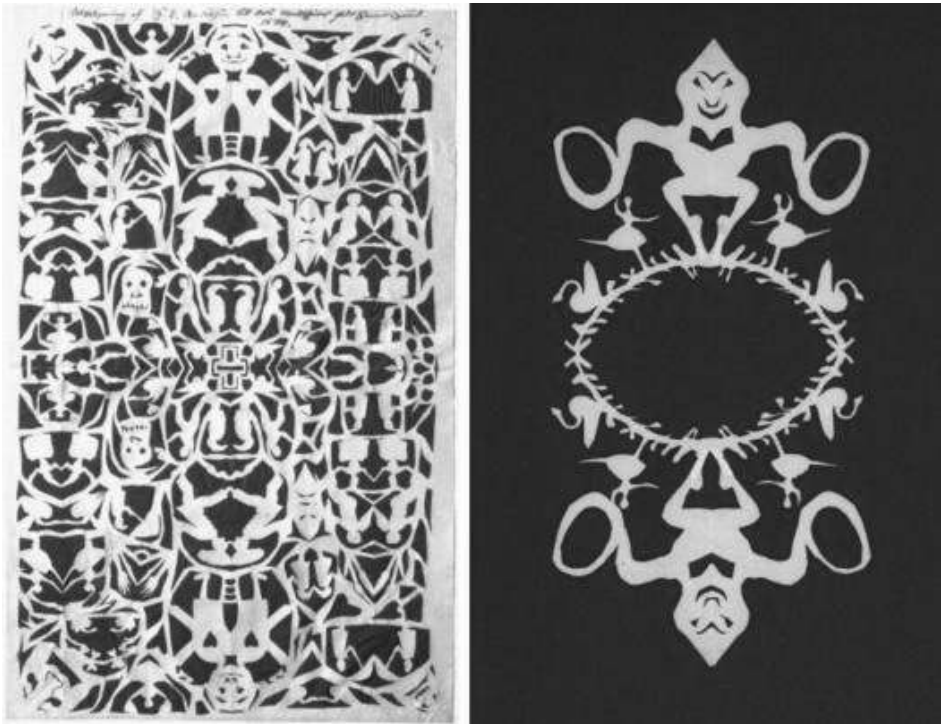


Fig.25. *Andersen's scissors cut*

So the ballerina is a figure that appears in many of the paper cuts as well as to be employed in his fairy tales and stories. It is easy to see that a ballerina by balancing on one leg becomes a symbol of beauty and grace in paper silhouettes of Andersen that ables to resist another hostile world.

Ballerina is the fragility and refinement of being.

The ballerina embodies the writer's most cherished dreams.

The ballerina becomes a sign of victory and love.

A ballerina pose with one rising leg resembles the scissors. But of course, the most interesting interpretations of this chosen position of a ballerina on one leg can be found in the fairy tale "Brave tin soldier".

Sometimes in the Andersen's paper silhouettes we can discern hidden meanings, linguistic riddles, rebuses and encrypted symbols: for him cutting out was not only a pleasure but also a gymnastics for the mind. Please, look at the following pictures.



Fig.26. *Andersen's scissors cut.*



Fig.27. *Andersen's scissors cut. Clown with tray buildings on it.*

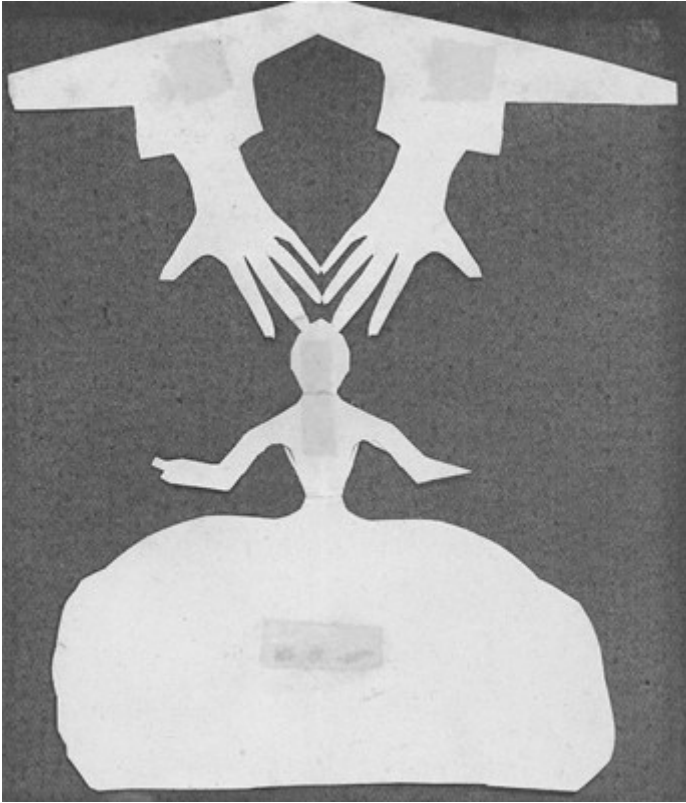


Fig.28. *Andersen's scissors cut. Hands from above with ballerina underneath*



Fig.29. *Andersen's scissors cut*

Look at the paper cut № 29. We could say that a paper cut represents how Hans Christian Andersen imaged a fairy tale tree: a tree that carries fairy tale figures instead of leaves. We can recognize an elf and a ballerina. The fact that the fairy tale has the shape of a tree can tell us that Hans Christian Andersen thought of it as something organic as if the cutting artist grew on a fairy tree.

Hans Christian Andersen talent didn't go unnoticed by the European monarchs. King Maximilian II of Bavaria was such a fan that he invited Andersen to his castle in 1854. The Danish visitor noted in his diary that he "bound a bouquet for the queen and cut out a paper with swans to place around it" (Diary of Hans Christian Andersen, June 20, 1854). In 1872, King Christian IX of Denmark purchased paper cut bookmarks the artist had donated for a benefit bazaar.

And now these amazing carved pictures are collected in the Museum of Odense where Andersen was born. And we look with wonder and awe at these carved tales that the great writer left to the world.

References:

1. Andersen G.H. *Skazka moej zhizni*. – M.: Rech', 2017. – 40 s. (In Russ.).
2. Odense City Museums // Internet resource: <https://hcandersensodense.dk> (Date 13.08.2019, time 15:44). (In Engl.).
3. Schiller J., Plunkett St., Yoo J. *Cutting Through - Designs and Illustrations in Cut Paper. Critical Semimar 2*. // Internet resource: <https://www.rockwell-center.org/pdfs/criticalsemiar2final-jyoo.pdf> (Date 13.08.2019, time 20:31). (In Engl.).

С.Н. Рахымбердиева¹

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

СИМВОЛИЧЕСКИЙ МИР БАЛЕТА РАЙМОНДО РЕБЕКА «ПУТЕШЕСТВИЕ ПАМЯТИ»

Аннотация

Статья посвящена анализу балета «Путешествие памяти» в постановке немецкого хореографа Раймондо Ребека. Автор статьи проводит анализ хореографии спектакля с позиций семиотического анализа пластического текста, делает попытку выявления символов и знаков, заявленных в оформлении и предметной среде спектакля.

***Ключевые слова:** хореография, семиотика, образ, символ, знаковая система, пластическая интонация.*

С. Н. Рахымбердиева¹

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

РАЙМОНДО РЕБЕК ҚОЙЫЛЫМЫНДАҒЫ «ЕСТЕЛІК САЯХАТЫ» БАЛЕТІНІҢ СИМВОЛИКАЛЫҚ ӘЛЕМІ

Аннотация

Мақала неміс хореографы Раймондо Ребектің қойылымындағы «естелік саяхаты» балетін талдауға арналған. Мақала авторы пластикалық мәтінді семиотикалық талдау тұрғысынан спектакльдің хореографиялық мәтініне талдау жасайды, спектакльді безендіруде және пәндік ортада мәлімделген символдар мен белгілерді анықтауға әрекет жасайды.

***Түйінді сөздер:** хореография, семиотика, сурет, символ, белгі жүйесі, пластикалық интонация.*

S. N. Rakhymberdieva¹

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

THE SYMBOLIC BALLET WORLD “JOURNEY OF MEMORY” BY RAIMONDO REBECA

Annotation

The article is devoted to the analysis of the ballet “Journey of memory” staged by German choreographer Raimondo Rebeca. The author analyzes the choreographic text the performance from the standpoint of semiotic analysis of the plastic text, makes an attempt to identify the symbols and signs stated in the design and subject environment of the performance.

***Key words:** choreography, semiotics, image, symbol, sign system, plastic intonation.*

11–12 мая 2019 года в театре «Астана Балет» состоялась премьера спектакля «Путешествие памяти». Постановщик спектакля – немецкий хореограф Рауль Раймондо Ребек, уже известный казахстанскому зрителю по спектаклю «How long is now?», который прошел с большим успехом в театре «Астана Опера» в июле 2018 года.

Тема памяти волнует хореографа Раймондо Ребека не случайно. Именно здесь он находит возможность проанализировать те аспекты подсознательного, которые являются ключевыми для его творческого поиска последних лет. «Как и многие современные хореографы, Р. Ребек ставит свои постановки о том, что волнует его лично, отвечая на вопросы, неизбежно возникающие у человека в определенные периоды жизни. В некоторых своих предыдущих спектаклях Раймондо Ребек задавался вопросом – как чувствует мир человек, страдающий полным отсутствием слуха? А как его видит незрячий? Что есть сон, эта тонкая субстанция, в которую мы погружаемся раз за разом, каждую ночь и которая подобна маленькой смерти? В какой из этих реальностей мы живем по-настоящему?» [1].

Вероятно, тема спектаклей рождена цифровой эпохой с ее современными компьютерными технологиями и виртуальной реальностью, которая подменила подлинную реальность, отдалив людей друг от друга и живого общения.

Для своего нового спектакля «Путешествие памяти» хореограф выбрал тему отражения, тему двойника, с помощью которой стремился раскрыть образное смысловое значение памяти, исключив конкретику и дав простор для самостоятельной интерпретации и ассоциаций зрителя, используя способность человека помнить события из прошлого.

Память – это отражение того, что ранее воспринималось, переживалось, совершалось и осмысливалось человеком. То, что всегда остается с человеком и неподвластно времени. «Согласно теории памяти, каждое переживание оставляет «след» в больших полушариях мозга и память может действовать только в том случае, если создаётся связь между этим следом и новым переживанием», – утверждает философский словарь. Раймондо Ребек создает для зрителя новые переживания, погружая их в пучину собственной памяти, создавая связь между прошлым и настоящим. Используя при этом образы, которые находят отклик в душе каждого сидящего в зале, совершает «путешествие памяти» с каждым из них. Для передачи своих мыслей о феномене памяти хореограф использует одно из древнейших средств коммуникации в художественной культуре – невербальный язык пластики и жеста, а также язык символов. Поэтому в данной статье автор ставит задачу провести семиотический анализ хореографического текста спектакля «Путешествие памяти», сделать попытку

расшифровать присутствующие в предметной среде спектакля символы и знаки.

Известно, что семиотика культуры занимается текстами, и культура, в целом, тоже может быть рассмотрена как текст. Ю.М. Лотман выделяет упорядоченный в соответствии с правилами языка набор знаков в некую конструкцию, созданную для передачи другим своих представлений о какой-то предметной области. Он называет эту конструкцию «смыслопорождающим механизмом», имеющим три основные функции: коммуникативную (текст выступает как «техническая упаковка» сообщения, в котором заинтересован получатель»), креативную («всякая, осуществляющая весь набор семиотических возможностей, система не только передает готовые сообщения, но и служит генератором новых») и функцию памяти («текст – не только генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти») [2].

При этом важным условием при получении смыслового сообщения (знака) в искусстве от творца (хореографа) к зрителю (конечному получателю информации) является активное эмоциональное переживание (сотворчество).

Е.Я. Басин объясняет специфическое отличие знаков в искусстве на примере иконического знака следующим образом: «...изобразительный знак в искусстве – скажем, портрет, скульптура, и т.д. – предназначен не только передать информацию об объекте, но обязательно способствовать тому, чтобы у зрителя возникло определенное оценочное, эмоционально окрашенное отношение как к изображаемому, так и к самому изобразительному знаку» [3]. Все искусства в соответствии с типами используемых в них знаков Е.Я. Басин делит на три группы: изобразительные (живопись, скульптура), словесные (художественная литература), выразительные (музыка, танец).

Исследователь танца Ю. Гевленко отмечает, что «...в хореографическом искусстве трактовка текста танца может быть двоякой: текст как знак и текст как определенная совокупность знаков. Принято выделять три группы знаков: 1) знаки-изображения (иконические); 2) знаки-признаки (симптомы, индексы, индексаторы); 3) условные знаки (символы). По аналогии элементы-знаки танцевального языка также можно охарактеризовать и как знаки-изображения (статические позиции и положения, система классических движений, выработанная в процессе исторического развития), и как знаки-признаки (спонтанные, произвольные выразительные движения и жесты), и как условные знаки (жесты, искусственно разработанные движения, контролируемые заданным эмоциональным состоянием – актерство в жизни и на сцене)» [4].

При этом исследователь уточняет, что «... движение, па, поза как система букв, сами по себе ничего не означают без осмысления,

без вкладывания в них внезаковым носителем (танцором) определенного смысла, идеи, чувств, настроения, состояния. Зачатки и отображения пластической выразительности мы можем встретить в обыденных движениях человека, его жестикуляции, действиях и пластических реакциях на действия других, в которых выражаются особенности его характера, строя чувств, своеобразии его личности [3]. «Такие «говорящие» характерно-выразительные элементы, рожденные в реальной жизни, принято называть «пластическими мотивами, или пластическими интонациями», – пишет Р.В. Захаров [5]. Исследователь Н.В. Атитанова характеризует пластическую интонацию как своего рода строительный кирпичик и средство характеристики танцевального образа того или иного персонажа [6]. При постановке спектакля Р.Ребек пользовался именно такими «строительными кирпичиками». Хореограф вовлекал артистов в процесс сотворчества, отталкиваясь от личности артиста, давая танцовщикам свободу для импровизации. В сотворчестве с артистами рождались пластические мотивы постановки, своеобразный пластический язык, который включал в себя современные техники танца, классические движения, бытовые, естественные жесты. «Хореограф приходил с четким знанием того, что он хочет видеть на сцене, но давал нам свободу для импровизации. Главное – он просил не делать классических па, «не танцевать балет», а следовать естественному жесту. Так первая сцена, когда моя героиня подходит к зеркалу, была чистой импровизацией. Он просил представить себя, но совсем юной, как бы я общалась с ней, в каких движениях это проявилось бы» [7].

Действительно, героиня в черном (Т. Тен) подходит к зеркалу и слегка касается его. По ту сторону появляется ее двойник – женщина в сером (Марина Кадыркулова). Цвет также в спектакле не случаен, он имеет символическое значение. Черное – настоящее, серо-голубое – как отражение, тень прошлого. В спектакле нет ярких цветов, только неверное, колеблющееся пламя свечей. Шесть пар танцовщиков в черном – эмоции и воспоминания героини, темный омут ее памяти. При этом пластический язык хореографа очень изобретателен, кантилена движений, их полифонический рисунок сливается с музыкой и рождает много чувств и эмоций.



Рис.1. *Сцена из балета Р. Ребека «Путешествие памяти».
Исполнители: Татьяна Тен, Марина Кадыркулова.
Автор фото Алексей Некрасов.*

Память в балете Ребека обозначена одним емким знаком-иконой. Это зеркало и отражение в нем как символ индивидуального человеческого самопознания. Оно позволяет увидеть себя настоящего, заглянуть в прошлое, увидеть будущее. Этот символ использовался неоднократно в сказках, легендах, в творчестве современных художников. Хореограф использует зеркало в тяжелой кованной раме как портал, через который героиня, женщина, может общаться со своим прошлым. Это не единственная рама в спектакле, в центре сцены расположена еще одна гигантская рама, которую сжимают тяжелые руки из кованного металла. Внутри этой рамы множество мелких фотографических рамок, из которых в кульминационный момент спектакля появляется множество рук, которые терзают героиню, рождая прямую ассоциацию «терзающих воспоминаний».

«Это будет особенный спектакль. У меня есть на этот счет необычные идеи и готовые сценографии. Я бы хотел создать романтическую атмосферу с зеркалами, картинами и свечами, в которую возвращаться одно удовольствие. Только представьте, если бы вы могли, посмотрев в зеркало вернуться в свое прошлое и пережить все забытые, но такие приятные сердцу чувства заново... Разве отказались бы вы?» – отметил хореограф в интервью перед спектаклем.

Еще один знак-символ в балете, это кованная люстра с тяжелыми металлическими кругами на цепях, высотой почти в метр. Она олицетворяет собой и роскошь прожитых лет, и тяжесть воспоминаний. Не случайно в конце спектакля героиня, лежащая под люстрой, будто придавленная своим прошлым, начинает цепляться за нее, когда люстра поднимается ввысь, к колосникам сцены. Но в последний момент отпускает ее, отпускает свое прошлое...

Еще М. Фокин отмечал, что «иногда танец может выразить то, что бессильно сказать словом» [8]. Отсутствие слова делает невозможным в танце прямое выражение мысли, поэтому танец «...воплощает мысль косвенно, опосредованно, при этом мысль сколь угодно глубоко», – пишет К. Голейзовский [9].

На примере спектакля Р. Ребека «Путешествие памяти» мы попытались понять, как язык танца и язык символов и знаков рождает собственное значение, воплощает интеллектуальное содержание, идейные концепции не в меньшей мере, чем любые другие бессловесные искусства. Особенно, когда речь идет о такой зыбкой субстанции, как человеческая память.



Рис.2. *Сцена из балета Р. Ребека «Путешествие памяти». Исполнитель: Татьяна Тен. Автор фото Алексей Некрасов.*

Список использованных источников:

1. Мусина Ф. Диалог со временем языком балета. Казахстанская правда. – 2019. – 30 июня // Интернет ресурс: <https://www.kazpravda.kz/fresh/view/dialog-so-vremenem-yazikom-baleta> (Дата обращения 30.07.19, 15:20).
2. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
3. Басин Е.Я. Семиотика об изобразительности и выразительности. – М.: Искусство, 1965. – 234 с.
4. Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета, 2009. – № 320. – С. 87–94.
5. Захаров Р. Сочинение танца. – М.: Искусство, 1989. – 236 с.
6. Атитанова Н. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: Дис. канд. филос. наук. МордГУ, 2000. – 245 с.
7. Мусина Ф. «По волнам памяти». // Казахстанская правда. Интернет ресурс: <https://kazpravda.kz/fresh/view/po-volnam-pamyati> (Дата посещения 4.05.19, 18: 35).
8. Фокин М. Против течения. – Л.: Искусство, 1981. – 260 с.
9. Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. – М.: Искусство, 1964. – 230 с.

References:

1. Musina F. Dialog so vremenem jazykom baleta. Kazahstanskaja pravda. – 2019. – 30 ijunja // Internet resurs: <https://www.kazpravda.kz/fresh/view/dialog-so-vremenem-yazykom-baleta> (Data obrashhenija 30.07.19, 15:20) (In Russ.).
2. Lotman Ju. Struktura hudozhestvennogo teksta. – M.: Iskusstvo, 1970. – 384 s. (In Russ.).
3. Basin E.Ja. Semiotika ob izobrazitel'nosti i vyrazitel'nosti. – M.: Iskusstvo, 1965. – 234 s. (In Russ.).
4. Gevlenko Ju. A. Semioticheskiĭ analiz tanca // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2009. – № 320. – S. 87–94. (In Russ.).
5. Zaharov R. Sochinenie tanca. – M.: Iskusstvo, 1989. – 236 s. (In Russ.).
6. Atitanova N. Tanec kak smyslovaja universalija: ot vyrazitel'nogo dvizhenija k «dvizheniju» smyslov: Dis. kand. filos. nauk. MordGU, 2000. – 245 s. (In Russ.).
7. Musina F. «Po volnam pamjati». // Kazahstanskaja pravda. Internet resurs: <https://kazpravda.kz/fresh/view/po-volnam-pamyati> (Data poseshhenija 4.05.19, 18: 35) (In Russ.).
8. Fokin M. Protiv techenija. – L.: Iskusstvo, 1981. – 260 s. (In Russ.).
9. Golejzovskij K. Obrazy russkoj narodnoj horeografii. – M.: Iskusstvo, 1964. – 230 s. (In Russ.).

ХОРЕОГРАФИЯ ӨНЕРІ
CHOREOGRAPHIC ART
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

МРНТИ 18.49.09

А.Ж. Танбаева¹

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

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ІЗІМ ТОЙҒАН ОСПАНОВНЫ

Аннотация

В данной статье автор рассматривает творческий путь Заслуженной артистки КазССР, кандидата искусствоведения, профессора Казахской национальной академии хореографии, педагога казахского танца Изим Тойган Оспановны.

Ключевые слова: творческий путь, казахский танец, сценическое искусство, личность, хореография.

А.Ж. Танбаева¹

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

**ІЗІМ ТОЙҒАН ОСПАНҚЫЗЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ
ПОРТРЕТІ**

Аннотация

Бұл мақалада автор ҚазКСР еңбек сіңірген әртісі, өнертану кандидаты, Қазақ ұлттық хореография академиясының профессоры, қазақ биінің ұстазы Ізім Тойган Оспанқызының шығармашылық жолын қарастырады.

Түйінді сөздер: шығармашылық жол, қазақ биі, сахналық өнер, тұлға, хореография.

A.Zh. Tanbaeva¹

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

THE ART PORTRAIT OF IZIM TOIGAN OSPANOVNA

Annotation

The author shows the creative pathway of Izim Toigan Ospanovna, an honored artist of the Kazakh SSR, candidate of art, professor of the Kazakh national academy of choreography, teacher of kazakh dance.

Key words: creative pathway, kazakh dance, stage art, personality, choreography.

Заслуженная артистка КазССР, кандидат искусствоведения, профессор Казахской Национальной академии хореографии, педагог казахского танца, выпустившая не один десяток артистов, основатель Государственного ансамбля «Алтынай» – такой мы знаем Ізім Тойған Оспановну ныне. Но каким был ее путь, что предшествовало творческому становлению, – об этом известно мало. Тем интереснее для нас личность Тойған Оспановны.

Посвятившая танцевальному сценическому искусству 27 лет, Тойған Оспановна, возможно, и сама не представляет, какой вклад она внесла в развитие казахского народного танца.

Послевоенный ребенок, дочь чабана и Ветерана Великой отечественной войны, «девочка в красном плюшевом пальто», Тойған Оспановна и не представляла, что годы спустя посвятит свою жизнь сцене, а еще позже – исследованию казахского танца как предмету, изучаемому во всех профессиональных хореографических учебных заведениях, и выступит автором методики обучения.

Родилась Тойған Оспановна в поселке Мамыт Актюбинской области, состоявшего из двух-трех домов. Как все поселковые дети, одетая в стеганные фуфайку, штаны и варежки, ходила с коромыслом за водой, летом уходила с родителями на пастбище – к речке пасти овец. Осенью ловила с отцом рыбу, смело могла взобраться на коня при необходимости. Училась в начальных классах в том же поселке, проживая у учительницы дома. Позже переехав в г. Актюбинск, родители определили дочь в школу-интернат для детей скотоводов и железнодорожников. В эти годы в танцевальном ансамбле под руководством Умит Гайнутдиновой Тойған Оспановной были проделаны первые шаги на пути к становлению. Дебют состоялся на концерте, посвященном 60-летию юбилею композитора Ахмета Жубанова.

Будучи ученицей девятого класса Тойған Оспановна стала танцевать в областном доме культуры. Руководитель Дома культуры Виктор Ящук сразу обратил внимание на координацию и пластичность юной танцовщицы.

В таких буднях, полных творчества и самоотдачи, провела Тойған Оспановна свое детство.

А по окончании школы она поехала в Алма-Ату для того, чтобы поступить в Эстрадно-цирковую студию. Но в тот год (1968) в данное учебное заведение набор не осуществлялся, и Тойған Оспановна вернулась в Актюбинск, приступила к работе в бригаде певца филармонии Геннадия Шульги. В составе данного коллектива состоялись первые гастролы по всей Гурьевской области: Бейнеу, Макат, Форт Шевченко, г. Шевченко. Имея определенный танцевальный багаж, Тойған Оспановна заявила о себе как о серьезном, думающем артисте, безусловно, претендующем на дальнейшее профессиональное развитие.

Эстрадно-цирковая студия выпустила немало артистов, занявших свою нишу в культуре нашей страны. В 1971 году Тойган Оспановна была распределена в эстрадный ансамбль «Тургайские напевы» в г. Аркалык. С этого времени и начинается отсчет карьеры исполнителя, берут начало самые яркие и значимые свершения в формировании профессионального артиста и деятеля.

Нужно отметить, что политика тех лет ставила своей задачей раскрыть весь потенциал народного фольклора посредством создания коллективов во всех регионах страны, так поднимался профессиональный уровень народного творчества. Такой ансамбль и стал отправной точкой для Изім Т.О. В репертуар артистки в эти годы вошли таджикский, бухарский, венгерский танцы, казахский танец «Кесте», чье авторство принадлежит педагогу восточного танца Эстрадно-цирковой студии Г.Б. Кияковой. На базе «Тургайских напевов», в котором Тойган Оспановна продолжала свою активную работу, в 1973 г. был создан ансамбль народных инструментов «Шертер» под руководством Кайыржана Маканова. Премьера состоялась 8 марта 1974 года. В этот день Тойган Оспановна познакомилась с приглашенным балетмейстером из Москвы Ольгой Всеволодской-Голушкевич – педагогом училища имени Станиславского и Немировича-Данченко при театре МХАТ, ученицей А.Вагановой. Это очень важный момент в профессиональном росте артистки и в истории казахской народной хореографии. Ольга Всеволодовна подходила к постановкам со всей ответственностью, а именно: вела активную работу по развитию казахских движений, тщательно исследуя обычаи и традиции народа, проводя много времени в местных библиотеках и наглядно осваивая культуру казахов. Годы спустя движения, разработанные Ольгой Всеволодской-Голушкевич и внедренные в сольные постановки артистки Изім Т.О, а позже и в танцы Государственного ансамбля «Алтынай», куда балетмейстер была приглашена, стали применяться в работах многих хореографов Казахстана, а также вошли в учебную методику разных авторов разных лет. Важно отметить, что изучая лексику казахских танцев, Ольга Всеволодовна постоянно советовалась с Тойган Оспановной и воплощала свои смелые идеи в постановках, исполняемых Изім Т.О. Таким образом были поставлены танцы «Жезтырнак», «Айда былпым», «Бозинген», «Кылышпан би», «Ормек би» и «Шалкыма». Артистка исполняла номера, поставленные Ольгой Всеволодовной, стараясь привнести свою особую манеру, индивидуальную характерную подачу и видение. Мы не можем обойти описание танцев балетмейстера Ольги Всеволодской-Голушкевич, искусно исполненных солисткой фольклорного ансамбля народных инструментов «Шертер» Изимовой Тойган Оспановной (так в то время писалась фамилия артистки).

В композиции «Жезтырнак» на музыку народного композитора-кюйши Кызыл мойын Куандыка показан образ заколдованной и превращенной в оборотня с медными когтями молодой девушки, страдающей от своей злобной силы и не имеющей возможности познать счастья любви [1, с.70]. Тойған Оспановна несмотря на очевидный отрицательный внешний облик исполняемого персонажа показала всю душевную глубину, разочарование несбывшихся девичьих грез. В каждом движении и пластике танцовщицы читались отчаяние, душевная скорбь, трагедия женской судьбы. Сама задумка такого номера интересна своей оригинальностью. По сей день танец остается быть уникальным и неповторимым.

С трепетом артистка вспоминает казахский танец на куй Сугира Алиева «Шалкыма» с одноименным названием. Танец исполняется с атрибутом торсык (кожаный сосуд для кумыса), где танцовщица являет зрителю всю нежность и лиричность казахских девушек. В данной постановке танцовщица олицетворяет образ казахской девушки, искусной мастерицы изготовления кумыса. Ее способность красиво носить торсык и разливать кумыс – пленяет всех [1, с.16]. Воспоминания танцовщицы показывают, как тонко чувствовала она данный номер, стараясь показать не только скромность, но в какой-то момент игривость и лукавство, присущие женской натуре. Танец наполнен пластичными динамичными движениями. Наличие торсык как атрибута добавляло задачу и требовало обязательной оправданности. Как мы можем сегодня оценивать работу над танцем и его подачу, все сложилось воедино довольно успешно: сюжет, постановка, исполнение.

Танцы из репертуара Тойған Оспановны были разноплановыми и непохожими друг на друга, что характеризовало артистку как очень гибкую и умеющую перевоплощаться в разные роли. Так, в номере «Кылышпан би» на народный кюй «Сал керуен» танцовщица представляла девушкой-воительницей с саблей в руках. Тойған Оспановна смогла раскрыть образ воинственных, храбрых казашек, отважно проявлявших себя как в далекие времена в моменты нашествия врага, так и в годы Великой Отечественной войны [1, с.94]. Важно отметить, что данный номер был поставлен на сложных технических элементах, что составляло определенный труд для танцора. Каждый раз, преодолевая сложности, определяемые быстрым темпом, подачей характера, Тойған Оспановна справлялась с поставленной задачей балетмейстера и находила отклик в сердцах публики.

«Өрмек би» – еще одна хореографическая композиция, исполненная артисткой, – была поставлена на кюй народного композитора Даулеткерей Шигаева «Женгем сүйер». В данном номере зрители могли увидеть традиционные движения ручного ткачества при изготовлении баскура. Ольга Всеволодская-Голушкевич в своей книге «Пять

казахских танцев» описывает танец так: «Руки девушки – создатели непреходящей красоты баскуров, имеют в танце особое значение. Поскольку именно пальцами рук мастерица-художница отанцованно собирает шерсть, сучит нить, сматывает ее в клубок» [1, с.43]. Автору данной статьи также хотелось бы поделиться своим скромным опытом в исполнении этого танца, в свою очередь, полученному от Тойған Оспановны. Это очень динамичный танец со сложной техникой исполнения. Главная задача танца заключалась в том, чтобы с присущей казахским женщинам «простотой и скромностью» [1, с.44] филигранно исполнять ритмичные, веселые движения, сохраняя все каноны хореографии и не теряя при этом легкую манеру исполнения. В целом, танец был довольно сложным, и Тойған Оспановна как первый исполнитель справилась со своей исполнительской задачей очень умело.

Еще в одной сценической композиции «Айда былпым» на народный кюй Тойған Оспановна являет зрителю образ молодой женщины, познавшей в браке счастье взаимной любви. Не имея права выказать своих чувств нежности и трепета перед новым статусом келиншек, артистка передала всю гамму эмоций, переполняющих женщину, в силу скромности застенчиво скрывающую их от окружающих [1, с.114].

Это была поистине творческая работа двух одаренных людей, увлеченных исследованием казахских танцев и постановкой их на большой сцене. Так, на первой странице авторской книги «Пять казахских танцев» Ольга Всеволодовна Всеволодская-Голушкевич от руки пишет строки посвящения Тойған Оспановне, которая со всей отдачей и искренней любовью реализовала ее идеи в жизнь: «Очень дорогой Тойгашеньке, моей одаренной Богом танцовщице, заслуженно заслуженной, а может скорее народной, на память о прекрасных часах нашей по-настоящему творческой работы. Я очень много обязана твоему таланту, одухотворяющему все танцы, поставленные для Тебя и вдохновленные Тобою – ставшие основой этой книги. Желаю тебе дальше счастья. Большое спасибо! Всегда Твоя О. Всеволодская-Голушкевич. 20 августа 1989 г.» [1]. Эти слова характеризуют артистический дар Изім Т.О. в полном объеме, а также раскрывают всю суть творческого тандема, основанного на взаимопонимании и абсолютном доверии друг к другу.

Ансамбль «Шертер» Тургайской областной филармонии объездил всю страну, не раз был отмечен положительными отзывами деятелей культуры и любителями народного творчества. В каждой газетной статье, посвященной «Шертеру», обязательно выделяли «изящество, пластику, богатые рисунки казахского танца Тойған Изимовой» [2].

В условиях советской действительности «Шертер» стал неким явлением. Этот коллектив активно пропагандировал исконно казахскую культуру. И роль Тойған Оспановны в этой работе трудно переоценить.

В 1976 году судьбоносным шагом стало для Тойған Оспановны решение покинуть «Шертер» и отправиться в эстрадно-молодежный ансамбль «Армандастар» Целиноградской областной филармонии, где уже трудились артисты балета Усен Маканов и Руслан Гаитов. На момент прибытия Изимовой Т.О. у артистов был свой репертуар: «Каражорга», «Афганский танец» и др. Идея создания танцевального дуэта Маканов-Изимова пришла сама собой. Танцовщики, будучи в прошлом однокурсниками, сумели построить первую среди танцоров мусульманских стран Азии крепкую танцевальную пару на сцене, впоследствии составившую супружеский тандем [3, с.7]. В этом союзе создаются дуэтные номера «Дудар-ай», «Кусбеги дауылпаз», «Маншук», «Танец сарбазов». Для постановок приглашаются отечественные балетмейстеры З. Райбаев, А. Исмаилов. Артисты «Армандастар» побывали во многих областях республики, встречались с труженниками сел, тем самым поднимали настроенческий дух и вносили свою лепту в развитие культуры регионов.

Набираясь опыта, артистка все более осмысленнее подходила к исполнительскому умению и передавала манеру каждой постановки, как того требовали сюжет, замысел и суть композиции. Сольное исполнение в каком бы то ни было жанре требует индивидуальности и самобытности, но задача для солиста упрощается тем, что не нужно выдерживать каноны, требующиеся от массового ансамбля: соблюдать четкие линии в рисунке танца и синхронность. Находясь в танцевальном партнерстве на сцене, артистка демонстрировала свое умение работать не только как одиночный танцор, но и внутри хореографического тандема и следовать канонам дуэтного исполнительства. Тойған Оспановна в полной мере вкушала все радости творчества, гастролировала и развивалась. Такими для нее ознаменовались годы работы в эстрадно-молодежном ансамбле «Армандастар» г. Целиноград.

По приказу Министерства культуры КазССР в 1982 году артистов Маканова Усена и Изимову Тойған переводят в г. Алма-Ата, в фольклорно-этнографический ансамбль «Сазген» при республиканском музее музыкальных инструментов. Главная площадка коллектива – концертный зал музея. Участники ансамбля – его научные сотрудники – вели поиски национальных инструментов, осуществляли реставрацию, а также собирали и обрабатывали исполняемые произведения. Тойған Оспановна вместе с партнером, с которым все последующие годы пребывала на сцене, продолжила свое творчество

в этом ансамбле. Артистка перенесла свой репертуар, сольные танцы. Репертуар артистов как нельзя кстати переплетался с репертуаром «Сазгена». Вместе с музыкантами артисты выступали в концертных залах Алма-Аты, в домах культуры [4]. С творчеством танцоров знакомился столичный зритель, а также аудитория ближнего и дальнего зарубежья, среди которых Туркменистан, Швейцария. Являясь солистами ансамбля, танцоры в 1984 г. дали сольный концерт под названием «Фольклорно-этнографические танцы», что впоследствии вошло в терминологию казахского танца и широко используется в наши дни.

Переезд в столицу открыл артистке новые возможности. Восстанавливая события творческой деятельности Тойған Оспановны, мы можем видеть ряд людей, причастных к ее профессиональному становлению. Здесь важно вспомнить и отдать должное человеку, сыгравшему большую роль в судьбе артистки, – Озбекали Жанибекову, этнографу, историку, общественному деятелю, человеку, исследовавшему народный фольклор. Именно он в свое время внес вклад в открытие фольклорных ансамблей по всей республике (таких как «Адырна», «Шертер», «Сазген») и эстрадных «Айгул», «Аркас»; явил себя ярким патриотом казахской культуры, активно пропагандирующим народное творчество [3, с.6]. После просмотренного концерта пары Усена Маканова и Ізім Тойған Озбекали Жанибеков загорается идеей поставить программу, которая состояла бы исключительно из казахских танцев. Его цель – создать большой танцевальный коллектив. Таким образом, в 1985 году при Алма-Атинской областной филармонии рождается первый профессиональный фольклорный ансамбль «Алтынай», куда и была приглашена пара, уже имевшая богатый репертуар в области фольклорного танца. Коллектив составили выпускники Алма-Атинского хореографического училища имени А.В. Селезнева. Работа шла полным ходом: набирался репертуар, приглашались балетмейстеры, шились костюмы, прибывали артисты балета. У истоков создания ансамбля мы можем видеть описанную выше Ольгу Всеволодскую-Голушкевич. Именно она воплощала идеи Озбекали Жанибекова. Вдохновленная традициями казахского народа, наполненными песнями и древними сказаниями, Ольга Всеволодовна ставила танцы уже на полноценный массовый коллектив. Отступая назад, хотелось бы отметить, что создание подобного коллектива вызвало среди балетмейстеров страны неоднозначную реакцию. Как вспоминают артисты ансамбля тех лет, не раз их танцы и сама идея создания коллектива вызывали споры среди признанных мастеров хореографии страны. Признание пришло позже.

С первых дней основания ансамбля Тойған Оспановна активно принимала участие в судьбе коллектива. До момента вступления на должность художественного руководителя ансамбля (1988-1995),

Тойған Оспановна репетировала с артистами, участвовала в постановках танцев, проводила работу, требующую педагогических навыков. Наша героиня проявляла себя очень корректным, но вместе с тем и требовательным руководителем. Как мы знаем, быть хорошим артистом не значит быть хорошим педагогом, но умение работать с ансамблем открывает Тойған Оспановну как многогранную личность, всецело отдававшуюся своей работе. Самый сложный этап для коллектива – становление, но вместе с тем и самый интересный. Беседуя с Ізім Т.О. и многими артистами, ныне признанными деятелями хореографии, мы можем видеть – это было время истинно творческих свершений, рождения новых идей и воплощения их в жизнь.

Оглядываясь назад, мы лишь отдаленно можем представить всю сложность организации данного ансамбля. Набранный репертуар представлял собой постановки ведущих балетмейстеров страны. Именно в ансамбле «Алтынай» легендарная Шара Жиенкулова впервые поставила дуэтный женский танец «Айжан кыз», вошедший в золотую копилку казахского танцевального наследия. Композиции Д. Абирова «Балбырауын», «Алтынай», «Коштасу», «Утыс би», «Каражорга», Г. Орымбаевой «Наурыз би», М. Тлеубаева «Кош керуен», Ж. Байдаралина «Гасырлар уни», ну и, конечно, постановки Ольги Всеволодской-Голушкевич, в числе которых «Бастау», «Кииз басу», «Алкакотан», «Акат» и многие другие, составили репертуар ансамбля тех лет. Некоторые из этих номеров были и остаются в программах учебных хореографических заведений, изучаются как наследие казахского танца. При всем объеме работы с репетициями, съемками, концертами на территории страны и за ее пределами, Тойған Оспановна продолжала совмещать труд педагога и артистки сольных и дуэтных номеров.

За все годы пройден большой путь и сделано немало. Так, в декабре 1988 г. «За заслуги в развитии хореографического искусства республики и активное участие в общественной жизни» Ізім Тойған Оспановне было присвоено звание Заслуженного артиста Казахской ССР [5]. Такие награды делают счастливее пребывание в профессии любого деятеля, а признание его заслуг дает ощущение веры в то дело, которому посвятил свою жизнь. Это и новые возможности, которые открываются перед артистом, и признание трудов общественностью, и чувство удовлетворенности от проделанной работы.

В 1995 г. наша героиня поступает в Национальную академию искусств им. Жургенова на курс Б.Аюханова по специальности «Режиссер-балетмейстер». Этот набор составил курс зрелых мастеров хореографии, имеющих богатый исполнительский опыт: Г.Ю. Сайтова, Л.В. Ким, Л. Альпиева, Т.О. Ізім. Годы учебы также были памятны нелегким процессом получения знаний, составившим обучение, о

чем повествует нам Тойған Оспановна. Трудности, с которыми столкнулась героиня, не позволили продолжать руководить ансамблем. Решение покинуть коллектив далось нелегко.

Колоссальный танцевальный багаж, накопленный годами непрерывного, усердного труда, находит выход в преподавательской деятельности. Для нашей героини наступает пора еще более кропотливой работы, требующей особого внимания и ответственного подхода. Принципы ведения предмета «Казахский танец» основываются на полученных знаниях в ходе непосредственной работы со Всеволодской-Голушкевич, обозначенных выше, а также на трудах Шары Жиенкуловой и Даурена Абилова. Тщательно исследуя исполнительские каноны казахской хореографии, Тойған Оспановна грамотно выстроила каждый этап обучения студентами данного предмета. Автору данной статьи урок казахского танца Ізім Тойған Оспановна памятен своим доступным и лаконичным построением. Её краткие методические «подсказки» запомнились многим ученикам. Как, например, ставшая крылатой, фраза «Начало и конец поворота кистей» не теряет своей актуальности и по сей день. Особое внимание педагог уделяет исполнительскому мастерству, имеющему под собой основу классического танца. Танцы наследия, такие как «Коштасу», «Мереке би», «Алтынай», «Айжан кыз», «Кииз басу», «Танец с домбрами», «Балбырауын», составили обязательную программу выпускного экзамена Тойған Оспановны.

Следующий этап научно-педагогического развития Тойған Оспановны – написание и защита кандидатской диссертации на тему «Қазақ биінің даму белестері» («Этапы развития казахского танца»). В данной работе Тойған Оспановна подробно описала всю историю развития казахского танца, начиная с истоков и заканчивая нашими днями.

Сегодня Тойған Оспановна продолжает активную исследовательскую и педагогическую деятельность. Набранный багаж знаний передается ею новому поколению. Являя собой яркий пример патриота казахской культуры, все больше погружаясь в исследование, сохранение и развитие казахского танца, Ізім Т.О. продолжает дарить свою жизнь этому удивительному искусству.

Список использованных источников:

1. Всеволодская-Голушкевич О.В. Пять казахских танцев. – Алм-Ата: Онер, **1988**. – 149 с.
2. Садьков О. // Казахстанская правда. – **1975**. – 14 октября.
3. Изім Т. Алтынай. – Алматы: Онер, **2010**. – 292 б.
4. Петрушов А. Словно степь заговорила. // Правда. – **1983**. – 21 декабря.
5. Присвоено почетное звание // КазТАГ. Огни Алатау. – **1988**. – 06 января.

References:

1. Vsevolodskaja-Golushkevich O.V. *Pjat' kazahskih tancev*. – Alm-Ata: Oner, **1988**. – 149 s. (*In Russ.*).
2. Sadykov O. // *Kazahstanskaja pravda*. – **1975**. – 14 oktjabrja. (*In Russ.*).
3. Izim T. *Altynaj*. – Almaty: Oner, **2010**. – 292 b. (*In Kazakh.*).
4. Petrushov A. *Slovno step'zagovorila*. // *Pravda*. – **1983**. – 21 dekabrja. (*In Russ.*).
5. *Prisvoeno pochetnoe zvanie* // KazTAG. Ogni Alatau. – **1988**. – 06 janvarja. (*In Russ.*).

МРНТИ 18.49.01

А.Б. Бельгибаева¹¹Қазақская национальная академия хореографии
(Нур-Султан, Казахстан)**БАХТИЯР АДАМЖАН: ВОСХОЖДЕНИЕ ЗВЕЗДЫ****Аннотация**

Статья посвящена исследованию творческого пути ведущего солиста ГТОБ «Астана Опера», заслуженного деятеля Республики Казахстан Бахтияра Адамжана. Автором проводится сравнительный анализ главных балетных образов, воплощенных артистом на сцене театра. Статья состоит из двух частей. В первой части кратко представлена биография танцовщика. Во второй дано описание стилистических особенностей, привнесенных солистом в сценические разнохарактерные образы. Творческий портрет предназначен как для профессионалов, так и для любителей хореографического искусства.

Ключевые слова: балет, казахский балет, Бахтияр Адамжан, мастерство перевоплощения, Астана Опера, ведущий солист.

А.Б. Бельгибаева¹¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Нур-Сұлтан, Қазақстан)**БАҚТИЯР АДАМЖАН: БИІККЕ САМҒАҒАН ЖҰЛДЫЗ****Аннотация**

Бұл мақала «Астана Опера» Мемлекеттік опера және балет театрының жетекші солисті, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері Бахтияр Адамжанның шығармашылық жолындағы ізденістеріне арналған. Автор артистің театр сахнасында жасаған басты балет образдарына салыстырмалы талдау жүргізеді. Мақала екі бөлімнен тұрады. Бірінші бөлімде бишінің өмірбаяны қысқаша ұсынылады. Екіншісінде солистің жасаған әртүрлі сипаттағы сахналық образдарының стилистикалық ерекшеліктеріне анықтама беріледі. Шығармашылық портрет кәсіби мамандармен қоса хореография өнерін сүйер қауымға арналған.

Түйінді сөздер: балет, қазақ балеті, Бахтияр Адамжан, шеберлік, Астана Опера, жетекші солисті.

А.В. Belgibayeva¹¹Kazakh National Academy of Choreography
(Nur-Sultan, Kazakhstan)**BAKHTIYAR ADAMZHAN: RISING OF STAR****Annotation**

The article is devoted to the study of creative way of one of the leading soloists of the Astana Opera theatre, an honored artist of the Republic of Kazakhstan - Bakhtiyar

Adamzhan. The author conducts a comparative analysis of the main ballet formations embodied by Bakhtiyar on the scene. The article consists of two parts. The first part briefly presents the biography of the dancer. The second one describes the stylistic features introduced by the soloist into diverse scenic characters. The art portrait is dedicated both for professionals and for lovers of choreographic art.

Key words: ballet, Kazakh ballet, Bakhtiyar Adamzhan, mastery of embodiment, Astana Opera, lead dancer

Творческий путь артиста балета проложен сквозь ежедневный самоистязающий труд, полный творческих поисков и самосовершенствования. Но и быть в этом виде искусства лучшим и первым без таланта, неуёмной энергии, харизмы, мастерства перевоплощения и органичности не получится. Добиться популярности в век информационных технологий, владея инструментами пиара и самопиара, не так сложно. Но это не тот случай. В балете вообще нет легких путей к признанию. Все вышесказанное относится к ведущему солисту ГТОБ «Astana Opera», заслуженному деятелю Республики Казахстан, призёру Гран-при нескольких международных хореографических конкурсов, обладателю золотой медали XIII Международного конкурса артистов балета в Москве – Бахтияру Адамжану.

«Я не боюсь бросать вызов себе и все время двигаться вперед, к вершинам. В своем творчестве стремлюсь задать высокую планку», – в одной из бесед сказал Бахтияр Адамжан.



Рис.1. «Часть меня» (Part of me)
хореография Уалитбека Сиязбекова

Благодаря упорному труду, здоровым амбициям, самобытности таланта и неустанной тяге к совершенству Бахтияр Адамжан стремительно ворвался в мир современного казахского балета и занял в нём прочные позиции. По итогам III Международного конкурса артистов балета в Астане (ныне Нур-Султан) известный российский балетный критик Валерия Уральская сказала: «И успех был. Свидетельство тому – Гран-при, которое получил Бахтияр Адамжан, представитель Казахстана. В целом, мужская группа конкурса была профессионально сильной и достойной полученных наград» [1, с.29].



Рис.2. Награждение Гран-при на III Международном конкурсе артистов балета в Астане.

Танцовщик уверенно создает очень разные по характеру образы, как романтические, героические, так и гротескные. Диапазон полярности простирается от предводителя восставших против угнетателей гладиаторов Спартака из одноименного балета А.Хачатуряна до преданного горбуна Квазимодо из балета М.Жарра «Собор Парижской Богоматери»; от потерявшего смысл жизни Юноши из шедевра Ролана Пети «Юноша и Смерть» до безупречного принца из балета П.И.Чайковского «Щелкунчик»; от авантюриста и проныры Леско из балета «Манон» до любимого неверной Зобейдой блистательного Золотого раба из восточной хореографической трагедии «Шехеразада» Н.Римского-Корсакова.

Бахтияр родился 16 июня 1992 года в посёлке Сарыозек Алматинской области. Воспитывался в семье, не имевшей прямого отношения к искусству, но очень творческой, по интересам и увлечениям. Отец – пожарный по профессии, интересуется живописью и играет на гитаре, мама – учитель математики в средней школе, любит петь и отлично играет в шахматы. Оба любят танцевать. Музыкальность Б.Адамжана – достояние семейное. Бахтияр рос в атмосфере любви, понимания и свободы. Необыкновенная гибкость тела ребёнка была заметна невооруженным глазом. Родители понимали, что сына необходимо развивать физически, и пророчили ему успехи в спорте. В мальчике, который с раннего детства занимался в секциях дзюдо, самбы и вольной борьбы, закалялся бойцовский дух, «закладывался» фундамент дисциплинированности, без которого в мир хореографии путь закрыт.



Рис.3. Национальная опера Украины. Партия Золотого раба в балете «Шехерезада» Н.Римского-Корсакова с ведущей солисткой театра Екатериной Кухар.

В Алматинское хореографическое училище имени А.В. Селезнёва Адамжан попал в 2003 году благодаря родителям, по счастливой случайности заметившим телевизионную рекламу о наборе детей в хореографическое училище. Родители мечтали обучать детей в большом городе, и потому, не раздумывая, использовали представленную возможность и повезли сына на просмотр, который оказался судьбо-

носным для будущего артиста балета.

Бахтияр Адамжан окончил хореографическое училище в 2011 году по классу Буркитбаева Ахмета Галиевича. Именно этот педагог, по словам ученика, привил отточенную чистоту исполнения классического танца, выносливость, на базе которой уже в театре была наработана виртуозная техника. Самостоятельный творческий путь танцовщик начал с работы в составе балетной труппы ГАТОБ им. Абая. Проработав в театре два года, артист принимает решение о переезде в город Астана, чтобы совершенствовать свои навыки в стенах нового театра «Astana Opera». Здесь руководство поддерживало устремления молодых артистов дебютировать в сольных партиях.

По результатам кастинга в 2013 году Б.Адамжана зачислили в штат театра «Astana Opera». Двадцатиднолетний танцовщик выделялся из общей массы своей индивидуальностью, и потому в рядах кордебалета ему не пришлось задержаться. Первой, кто отметил его способности в театре, по словам Адамжана, была заслуженный деятель Республики Казахстан, педагог-репетитор Г.И. Бурибаева. В очередной раз во время репетиции добиваясь от танцовщика слаженного с остальными артистами исполнения и синхронности, она произнесла знаковые слова: «Бахтияр, ты рождён для ведущих партий!». Эти слова прозвучали как благословение.

Первой большой работой, доверенной танцовщику Шарлем Жюдом, приглашенным хореографом-постановщиком балета «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева, стала партия Бенволио. В этой роли артист кордебалета сумел показать свою готовность к работе над более сложными балетными образами. Так, шаг за шагом, репертуар Бахтияра Адамжана стал расширяться, пополняясь контрастными по характеру образами. Вскоре ему стали поручать ведущие и второстепенные партии во всех основных спектаклях классического репертуара: «Баядерке», «Щелкунчике» и «Дон Кихоте», в «Спартаке», «Корсаре» и «Соборе Парижской Богоматери», в «Манон», «Шехеразаде», а также в современном балете «Сколько длится сейчас?». Кроме того, в репертуаре премьеры есть танцевальные номера, которые он с успехом исполняет на международных хореографических конкурсах и концертах по приглашению.

О молодом танцовщике не только заговорили и стали писать в прессе, на спектакли с его участием стала специально ходить публика, у него появились поклонники, число которых резко возросло сразу после того, как артист стал демонстрировать высокие достижения в балетном искусстве на мировой хореографической арене: Лауреат II премии Международного конкурса артистов балета «Гран-при Сибири» (Красноярск, 2014 г); Гран-при V Международного конкурса артистов балета в Стамбуле (Турция, 2016 г); Лауреат I премии

XIII Международного конкурса танца в Сеуле (Южная Корея, 2016 г); Гран-при III Международного конкурса артистов балета в Астане (Астана, 2016г); Гран-при Международного конкурса артистов балета ВКІВС (Нью-Йорк, США, 2017 г); Лауреат I премии XIII Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве (Россия, 2017 г).

Бахтияр также отмечен государственными наградами и званиями: Обладатель стипендии Первого Президента РК Н.А. Назарбаева (2010 г); Лауреат национальной театральной премии «Сахнагер-2017» в номинации «Лучший балетный солист» (Ассоциация театров Казахстана, 2017 г); Лауреат Государственной молодежной премии «Дарын» в номинации «Театр» (2017 г); Государственная стипендия

les étoiles
GALA INTERNAZIONALE DI DANZA
A CURA DI DANIELE CIPRIANI

DANIELE CIPRIANI
FESTIVAL

BAKHTIYAR ADAMZHAN
TEATRO DELL'OPERA DI ASTANA

MARIA ALEXANDROVA
TEATRO BOLSHOI DI MOSCA

SERGIO BERNAL
BALLETTO NAZIONALE DI SPAGNA

VLADISLAV LANTRATOV
TEATRO BOLSHOI DI MOSCA

TATIANA MELNIK
HUNGARIAN STATE OPERA

VADIM MUNTAGIROV
THE ROYAL BALLET DI LONDRA

OLESYA NOVIKOVA
TEATRO MARINSKY DI SAN PIETROBURGO

MARIANELA NUÑEZ
THE ROYAL BALLET DI LONDRA

LEONID SARAFANOV
TEATRO MARINSKY DI SAN PIETROBURGO

POLINA SEMIONOVA
GIÀ AMERICAN BALLET THEATRE
TEATRO DELL'OPERA DI BERLINO

**ED ALTRE STELLE
DAL MONDO**

2021 GENNAIO 2019
DOMENICA 18 LUNEDÌ 19

**AUDITORIUM
PARCO DELLA
MUSICA** SALA
SANTA CECILIA
VIALE PIETRO DE COUBERTIN ROMA

BIGLIETTERIA AUDITORIUM tutti i giorni 11:00/20:00
BIGLIETTI da 30€ a 80€
Riservati per scuole di danza, gruppi organizzati e crisi
INFO/PRENOTAZIONI programmazione@danielecipriani.it
Tel. 06.93800262 06.80241281
www.auditorium.com

ticketone.it

892101

Рис.4. Афиша «Гала Этуалей» (Les Etoiles). Италия.



I SPOLETO
 DANIELE CIPRIANI

TRIBUTO A
RUDOLF NUREYEV
 GALA INTERNAZIONALE DI DANZA A CURA DI DANIELE CIPRIANI
50° ANNIVERSARIO DELLA NASCITA E 20° ANNIVERSARIO DELLA SCOMPARSA

DANZANO
BAKHTIYAR ADAMZHAN OPERA DI ASTANA
MARTINA ARDUINO TEATRO ALLA SCALA DI MILANO
MARIA KHOREVA TEATRO MARINSKY DI SAN PIETROBURGO
DARIA IONOVA TEATRO MARINSKY DI SAN PIETROBURGO
NICOLETTA MANNI TEATRO ALLA SCALA DI MILANO
TATIANA MELNIK HUNGARIAN STATE OPERA
ANASTASIA NUIKINA TEATRO MARINSKY DI SAN PIETROBURGO
XANDER PARISH TEATRO MARINSKY DI SAN PIETROBURGO
OLEG ROGACHEV OPERA NATIONAL DE BORDEAUX
MATTIA SEMPERBONI TEATRO ALLA SCALA DI MILANO
MARC-EMMANUEL ZANOLI OPERA NATIONAL DE BORDEAUX

LE JEUNE HOMME ET LA MORT coreografia ROLAND PETIT
APOLLO coreografia GEORGE BALANCHINE
LE CHANT DU COMPAGNON ERRANT coreografia MAURICE BÉJART
MARGUERITE AND ARMAND III atto, Adagio bianchi coreografia FREDERICK ASHTON
IL CORSAIRO (pas de deux, II atto)
DON CHISCIOTTE (pas de deux, II atto)
IL LAGO DEI CIGNI (pas de deux, II atto)

SABATO 28 LUGLIO 2018 ORE 21,15
TEATRO ROMANO DI SPOLETO
Online e Rivendite Abituale Ticketitalia - Tel 0743 228989 www.ticketitalia.com Info Tel 06 93800262
www.teatrospoleto.com

Рис.5. Афиша «Гала Этуалей» (*Les Etoiles*). Италия.

Первого Президента Республики Казахстан в области культуры и искусства (2018 г); удостоен почетного звания «Заслуженный деятель Республики Казахстан» (2018 г).

Успех Б.Адамжана заключается в яркой индивидуальности, харизме и мощной энергетике, заполняющей пространство сцены и зрительный зал, в способности перевоплощаться. Неистовый темперамент Бахтияра с течением времени, с приобретением сценического опыта, претерпевает положительные изменения, появляется некоторая размеренность, осмысленность в танце. Если на заре творческого пути артист действовал интуитивно, следуя существующим шаблонам, то очень скоро понял разницу между понятиями «исполнитель» и «артист». Танцовщик стремится одухотворить танец, наполнить жесты смыслом. Своим творчеством он подтверждает слова советского и российского балетоведа В.Ванслова: «Хореографический образ – это танцевально-пластическое воплощение жизненного содержания: настроения, чувства, состояния, действия, проникнутые мыслью и находящие свое проявление в особой системе выразительных движений человека» [2, с.8].

Первое время Адамжан удивлял публику высокой исполнительской техникой и академизмом, высокими прыжками и головокружительными вращениями. Теперь же, в зависимости от образа, виртуозность приобретает большую степень оправданности. Например, один и тот же, казалось бы, *grand jete en tournant* у Солора из спектакля «Баядерка» Л.Минкуса или у Спартака из одноименного балета А. Хачатуряна, интерпретируется артистом по-разному, предстаёт в совершенно различной динамике, в окраске и тональности. Адамжан на

сцене может быть по-восточному гибким и вкрадчивым, и грозно-мужественным, и убедительно благородным, и элегантным.

Успех в профессиональной и творческой судьбе артиста не был бы столь прочен без участия мастеров, умело направляющих дар танцовщика. Если свои первые уроки мастерства он брал у заслуженных деятелей Республики Казахстан Турсынбека Абдыбаевича Нуркалиева и Галии Исмаиловны Бурибаевой, то сегодня над огранкой его образа работают заслуженный артист России Константин Евгеньевич Заклинский и народная артистка Российской Федерации Алтынай Абдурахимовна Асылмуратова. Также не проходят без следа постановочные репетиции с приглашёнными хореографами, у которых вдумчивый и дисциплинированный Бахтияр Адамжан, берет всё самое ценное для совершенствования своего танца.

Одним из интересных образов, воплощенных артистом на сцене «Astana Opera», является Нурали из балета «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева. Его Нурали будоражит кровь кипящей энергией, волнует выразительной живостью мимики, магнетизирует широтой исполнения. Зримо оживают черты настоящего военачальника, верного своему хану, абсолютно бесстрашного и беспощадного перед лицом врага и своих подчиненных. Музыкальность, талантливо расставленные акценты, подвижные внутренним чутьем Б.Адамжана, держат зрителя в захватывающем волнении. Его Нурали напоминает тигра перед смертельным броском. Стелющиеся шаги, свойственные дикому зверю, отчаянные резкие удары плетью, полные ярости «рваные» прыжки, колющий пронизывающий взгляд, все эти хореографические элементы, характерные создаваемому образу, в исполнении танцовщика раскрывают актёрские способности артиста. Брутальный образ получился ярким и запоминающимся, рождая смешанные чувства страха и восхищения.

Любимой партией артиста является Спартак из одноименного балета А.Хачатуряна – Ю.Григоровича. Премьера на сцене театра «Astana Opera» прошла 6 июня 2014 года. В этом образе с особым трепетом он раскрывает грани мужественности, героизма и благородства. Спартак в исполнении Бахтияра – прежде всего человек, обладающий редкими качествами.

Для танцовщика главное в создании образа – оказаться в ситуациях, в которых действовал его герой, прожить, прочувствовать, пропустить музыку через себя и затем передать в танце средствами пластики. Основной задачей стало воссоздание не только традиционного героического образа, но и человеческой сути предводителя восстания. С каждым разом в исполнении партии изложение жестов и поз становятся оправданными, сомнения и метания правдивыми, любовь истинной и гармоничной. Возможно, поэтому роль Спартака в исполнении Б.Адамжана получилась такой настоящей.



Рис.6. *Партия Нурали из балета
«Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьев*

Ю.Григорович создал балет с технически сложной графичной хореографией, рассчитанной на безукоризненное владение основами мужского классического танца. Партия насыщена большим количеством парящих амплитудных grand jete, pas de shat, многочисленными grand tour и pirouette, призванными продемонстрировать физическую мощь героя и окрылённость мыслью о свободе.

Поразительный по своей высоте прыжок Бахтияра с зависанием скульптурно-изогнутого тела в воздухе можно сравнить с парением благородной птицы, издревле являющейся символом силы, независимости и свободы. Также вызывает у зрителей неописуемый восторг и восхищение редкая «говорящая» напевность выразительных рук в монологах и адажио. Танцовщику посредством богатого языка танца удалось вылепить рельефный, многослойный индивидуальный характер: несокрушимый и решительный во главе своего войска повстанцев, беспощадный с врагом, благородный в поединке с Крассом, чуткий, любящий с верной женой Фригией, отчаянный в своей обре-



Рис.7. *Спартак из одноименного балета Арама Хачатуряна на главной сцене НОВАТ с примой Анной Жаровой*

ченной на смерть последней битве.

Мечта Бахтияра – представить «своего» Спартака искусённой московской публике на сцене Большого Театра, где впервые был представлен этот героический балет.

Судьбоносная встреча с выдающимся хореографом XX века Ю.Григоровичем стала благостным началом дальнейших, отмеченных успехом шагов артиста. Следующим подарком судьбы стала постановка балета французского хореографа Ролана Пети «Собор Парижской Богоматери». Со дня премьеры в 1965 году в парижской Опере балет по одноименному роману Виктора Гюго на музыку Мориса Жарра увидел ряд стран. Однако постановка спектакля на сцене театра «Astana Opera» состоялась лишь в июне 2016 года. Отведённая Б.Адамжану роль уродливого горбатого звонаря Квазимодо сложно вязалась с привычным амплуа премьеры. Но определенно, именно эта ступень на творческом пути артиста раскрыла масштаб дарования, развернув неведомые ранее грани его способности к перевоплощению.



Рис.9. В образе Квазимодо в балете Ролана Пети «Собор Парижской Богоматери» с Эсмеральдой (Заслуженной артисткой Республики Казахстан Айгерим Бекетаевой).

Б.Адамжан – Квазимодо резко контрастирует с другими персонажами: выделяясь и среди главных героев, и среди средневековой толпы, он предстает в неприметном одеянии серо-землистого оттенка. Несмотря на простоту кроя костюма, цвет сложен, и в зависимости от освещения меняется. Так, в адажио с Эсмеральдой, в унисон развивающейся музыке и читаемой пластике, в которой после каждого прикосновения цыганки, горбун буквально расправляется, облик его полностью становится светел. Если сначала на лице мы видим удивление, замешательство, недоверие и смущение, то к концу этой сцены лик его преобразуется, излучая счастье.

Известно, что Ролан Пети намеренно лишает Квазимодо искусственного бутафорского горба, доказывая, что средствами пластики и талантливой актёрской игры возможно ещё более выразительней подчеркнуть физические недостатки и душевные страдания героя. На протяжении всего балета Квазимодо всего несколько раз выпрямляется в полный рост, в основном, исполняя партию на полусогнутых ногах, глубоко заправив голову в плечи, правую руку выпячивает локтем кверху. Хореографический текст, несмотря на условия внешней ограниченности (постоянно поднято правое плечо), все равно мастерски построен балетмейстером на смешении комбинаций из



Рис.8. «Спартак» А.Хачатурян. Театр «Астана Опера».

классического и современного танцев, и потому, еще более сложен в выполнении. В глазах Квазимодо – Адамжана читается детская наивность, душевная чистота и, вместе с тем, боль. В первой картине, где толпа провозглашает уродливого горбуна Королем шутов, он особенно трогателен в своем непосредственном ликовании, мимически выраженном беззвучным открыванием и закрыванием искривленного рта.



Рис.10. В образе Квазимодо в балете Ролана Пети «Собор Парижской Богоматери».

Главным достижением Бахтияра в воплощении образа Квазимодо является то, что ему удалось в этом обезображенном существе показать красоту храброй широкой души, способной к человеколюбию и преданности. Чувства сопереживания и заботы Бахтияр особенно тонко донёс в сцене, где он с нежностью и трепетом «укачивает» Эсмеральду, вызывая ассоциации с раскачиванием колокола, который с самого детства, когда Клод Фролло спас его младенцем от сожжения, стал отрадой в его скудной на любовь затворнической жизни.

Исторически важным в творчестве артиста стало и приглашение Луиджи Бонино танцевать в городе Сполето знаменитый балет Ролана Пети «Юноша и Смерть» с прима-балериной театра «Ла Скала» Николеттой Мани.

Бахтияр Адамжан стал первым в истории казахской хореографии артистом, воплотившим образ, который некогда исполняли такие признанные миром звезды балета, как Михаил Барышников, Рудольф Нуреев, Фарух Рузиматов. Артисты танцевали в древнем городе, на обломках старого театра, под открытым небом. Антураж наверняка придавал происходящему некую эпичность. Удалось ли танцовщику

передать отчаяние молодого человека, оказавшегося на грани, встретившегося лицом к лицу со смертью, уловить в себе щемящее чувство одиночества, обреченности, донести языком пластики чувство потери смысла жизни, нам остаётся только догадываться, так как этот балет казахстанский зритель еще не видел.



Рис.11. Шедевр Ролана Пети «Юноша и Смерть». Италия.

На вопрос о том, как создавался этот образ, Адамжан сказал: «Я вновь не стал смотреть, как воплощали на сцене эту партию другие артисты, решив не ставить никого себе в пример. Это мой метод и для меня это важно. Связано это с тем, что мне хочется создавать новое прочтение образов, не перенимая внесенные другими артистами штрихи. Стараюсь избегать «штамповки». И действительно, нужно отметить, что ценность искусства Б.Адамжана заключается в уникальности его исполнительской интерпретации.

Спектакли с участием артиста раз от разу меняются, наглядно заметна трансформация образов, это говорит о том, что исполнительская культура Бахтияра Адамжана постоянно растет. Артист прошел еще только часть своего пути, он находится в расцвете творческих сил и впереди у него новые роли, спектакли и достижения.



Рис.12. Шедевр Ролана Пети «Юноша и Смерть». Италия.



Рис.13. Бахтияр Адамжан в образе Юноши с примой балериной театра «Ла Скала» Николеттой Мани (Италия).

Список использованных источников:

1. Уральская В. Третий как первый // Балет. – 2016. – №5(200) сентябрь-октябрь. – 48 с.
2. Ванслов В.В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. – Л.: Музыка, 1980. – 192 с.

References:

1. Ural'skaja V. *Tretij kak pervyj* // Zhurnal Balet. – 2016. – №5(200) sentjabr'-oktjabr'. – 48 s. (*In Russ.*).
2. Vanslov V. V. *Stat'i o balete. Muzykal'no-jesteticheskie problemy baleta.* – L.: Muzyka, 1980. – 192 s. (*In Russ.*).

Д.Р. Алдамжарова¹

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы

(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

«ҚАЗАҚ БИІ» ПӘНІНІҢ ӘДІСТЕМЕЛІК ПРИНЦИПТЕРІ МЕН ТҰЖЫРЫМДАМАЛАРЫ

Аннотация

Мақалада автор «Қазақ биі» пәнінің даму жолы мен бүгінгі күнгі өзекті мәселелерін талқыланған. Сондай-ақ, автор, Қазақстандағы хореография өнерінен білім беру жүйесіндегі қазақ биінің оқытылу процесін қарастырған.

***Түйінді сөздер:** қазақ биі, би өнері, педагогика, ұлттық би өнері.*

Д.Р. Алдамжарова¹

¹Казахская национальная академия хореографии

(Нур-Султан, Казахстан)

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И КОНЦЕПТЫ ПРЕДМЕТА «КАЗАХСКИЙ ТАНЕЦ»

Аннотация

В статье автор рассматривает актуальные проблемы и развитие дисциплины «Казахский танец», а также методику и процесс преподавания казахского танца в системе хореографического образования в Казахстане.

***Ключевые слова:** казахский танец, танцевальное искусство, педагогика, народный танец.*

D.R. Aldamzharova¹

¹Kazakh National Academy of Choreography

(Nur-Sultan, Kazakhstan)

THE METHODOLOGICAL PRINCIPLES AND CONCEPTS «KAZAKH DANCE» SUBJECT

Annotation

The problems and development ways of Kazakh dance were discussed. The author provides methodology and teaching process of Kazakh dance in education system of choreographic.

***Key words:** Kazakh dance, dance art, pedagogy, national dance.*

Хореографиялық пәндерді оқытудың теориясы мен әдістемесі ерекше оқу курсына қарастырады, курс тәжірибеге және оқыту үлгілері мен оқу технологиясына сүйене отырып құрастырылған. Бүгінгі таңда, Қазақстан жоғары оқу орындарындағы қазіргі заман технологиялары, дәстүрлі мәдениет негізінде ұлттық хореография және Отандық хореография өнерінің, педагогикалық, сахналық тәжірибелерге сүйенуі қажет. Сонымен қатар, қазақ биін меңгеруде педагогикалық көзқарас әлем деңгейіндегі хореография өнерінің жалпы заңдылықтары мен талаптарына сай болғаны жөн.

Олай болса, оқытушы қазақ биін оқытуды бастамас бұрын, ең бірінші өзінің оқушысын өмірде кездесетін әртүрлі жағдайлар мен ең қарапайым адам табиғатының органикалық шығармашылығын өмір тәжірибесі арқылы үйренуге баулуы тиіс. Бұл заңдылықтар барлығына бірдей. Олар адам шығармашылығының табиғатының үрдісі жөнінде айтады.

Классикалық бидің белгілі оқытушысы Н.Тарасов: «Бидің нақты техникасының сырын түсіну үшін, оқытудың «қарапайымнан күрделілікке» қатаң принципінің негізінде қадамдар жасалады. Сондықтан, оқушылар өткен қимылдарды нақты меңгеріп, игерсе ғана келесі күрделі қимылдарды меңгеруді бастауға болады. Бағдарламада берілген жаңа қимылдарды алдын ала дайындықсыз үйрену, орындау техникасын дұрыс меңгеру нақтылығының өсу жолын бұзады», – деп көрсеткен [1].

Қазақ би өнерінің педагогикалық тәжірибесінің аспектілерінің маңызды бір бөлігі, оқытушы мен оқушының шығармашылық тәртібінде. Оқытушының жалпы адамгершілік және шығармашылық өзіндік тәртібі сақталмаса – кәсіби жарамсыздық белгілерін көрсетеді.

Білімнің қалыптасуы, маманның іскерлік дағдысы бұл – тұлғаның ішкі және сыртқы, басқаруға бағынатын және басқаруға бағынбайтын, әлеуметтік және табиғи факторлардың қалыптасуы, тұлғаның кәсіби дағдыны меңгеру дайындығы, яғни ішкі сенімі мен ұғыну факторының дамуы, физикалық, психологиялық, әлеуметтік талаптардан хабардар болуы керек.

Егер адам өз мамандығының көзқарасымен өмірге қараса, оның кәсіби ойлау қабілеті қалыптасқан кезде ғана, кәсіби маман иесі бола алады. Тұлғаның кәсіби шеберлігін қалыптастыру, адамның болашақ мамандығының позитивті көзқарасын тәрбиелеу, қызығушылық, бейімділік, қабілеттілік, өзінің біліктілігін арттыруға дағдылану, өзінің рухани мұрат мақсаттарын, пікір-сенімдерін дамыту.

Басқаша айтқанда, мамандардың кәсіби-тұлғалық және олардың кәсіби білімдерінің қалыптасуы, дағды мен қабілетінің даму кезеңдерін біз олардың құзіреттілігі жөнінде айтамыз. Білім, дағды, қабілет, құзырет – бұл маманның әлеуметтік және кәсіби кемелденуі,

бір уақыттарда мамандығының арқасында кәсіби шеберлігі арқылы мақсатқа жетуі. Хореографтың дайындық үрдісінде кәсіби өнердің сахна шеберлері мен негізін қалаушылардың тәжірибесі үлкен роль атқарады.

Кәсіби және көркемөнерпаз ұжымдары орындап жүрген қазақ биі, әрдайым техникалық жағынан күрделеніп отырады, оның себебі басқа халық билерінің шебер айлалы әдістерін пайдалануында. Бірақ, сол мезетте өзіндік одан да күрделі, әсерлі амал тәсілдері ұмыт болып қалады. Жаңа заманғы кәсіби мамандар классикалық бидің дағдыларын қолданады. Сараптама көрсеткендей, классикалық би өнерінің мектебін дағдылау бір жағынан қазақ би қимылдарының колоритін жойып, оларға артық жеңілдік, жұмсақтық беріп, бір үлгіге салады. Сондықтан, сахналық билер фольклорлық қазақ биіне сәйкес келмейді. Қазақ билері ұлттық ерекшеліктерді көрсете отыра, мазмұны жағынан халықтық пластикамен, комбинациялар мен қимылдарға толы болуы қажет. Бір жағынан, халық биін орындау деңгейі жөнінде сөз қозғалса, классикалық би қимылдарының нақтылығы, қол және аяқ қалыптары, олардың соңғы кейіптері хореография өнерінің жалпы заңдылықтары мен канондарына сәйкес болуы қажет. Демек, би қимылдарының орындалу техникасы мен орындалу әдістемесін үйрену, міне ең бірінші мақсаттар негізіне хореография өнерін, әртүрлі жанрда үнемі дағдылау қазақ биін орындау тәжірибесінде негізгі мақсат болуы керек. Сонымен қатар, кәсіби сахна болсын, көркемөнерпаз сахнасында болсын, қазақ биінің функционалдылығы, жаңа кезеңде республика бойынша бірнеше өзгерістерге ұшырады. Бүгінгі күні, қазақ биінің эволюциялық дамуы мен жетілу бағытын аңғарып келеміз.

Ежелгі қазақ халқының ұлттық бірегейлігі мен ерекшеліктерін ұқыпты сақтай отырып, балетмейстерлер бай мәдени мұрамыздың негізінде техникалық дағды жетілдірудің табысты жолдарын шешуде. Сондықтан қазақ биі пәнін оқыту үрдісінде хореографиялық педагогикадағы әдістемелік принциптерді әрдайым сақтау маңызды. Олар:

1) Оқытудың ғылыми негізі. Ұлттық хореографияның оқушығармашылық мазмұнының үрдісі ғылыммен негізделген дүниежүзі хореография өнері, ұлттық хореография тарихымен қатар дәстүрлі би өнерінің пайда болуын, оның шығу тегін, әлеуметтік ортасын білу жүйесіне негізделген;

2) Оқытудың қол жетімділігі. Оқу материалы оқушының меңгеруіне жеңіл, саналы түрде игеру, қиындықты жеңіп, кәсіби міндеттерді жеңе білу, ой мен сананы, физиологиялық мүмкіндіктерін толық қолдану;

3) Оқыту жүйесі. Қазақ ұлттық хореографиясын жүйелі

түрде меңгеру тәжірибе жүзінде саналы түрде шығармашылықпен пайдалану болып есептеледі;

4) Тәжірибенің өмірмен байланысы қазақ ұлттық хореографиясын терең білуге және тәжірибе жүзінде қолдануға жол ашып, қалыптастырады;

5) Хореографтың саналылығы мен белсенділігі. Оқытушының хореография өнері жөніндегі білімі, оқыту әдістемесі және орындаушылығы дайын қалпында оқытушының бойына енбейтіні белгілі. Білім оқытушының басқаруымен студенттің оқып білуінің, тәжірибесінің нәтижесі болуы керек;

6) Оқытудың көрнекілігі. Кәсіби түсінікті жетілдіріп, сезім негізін құрайды. Ол – мұрағат құжаттары, бейне таспа материалдары, арнайы әдебиеттер, сабақ және жеке комбинациялар жазбалары болуы мүмкін;

7) Меңгеріп игерудің беріктігі. Хореография өнері жөніндегі негізгі түсініктерді ұзақ уақыт есте сақтап, орындау әдістемесін меңгеріп, оны өз бетінше тәжірибе жүзінде іске асыра білу;

8) Ұжымдық оқыту. Ұжымдық немесе топтастыра оқытумен қатар оның даралық және тұлғаның жеке психологиялық қасиеті оңтайлы үйлесімділік табады.

Қазақ биін оқу-шығармашылық үрдісі бірнеше өзара байланысқан бөлімдерден тұрады:

- оқу мақсатын нақты қою;
- жаңа білімді алу барысында оны өз бетінше жұмыс істеуде қолдана білу;
- алған білімін бекіту және дағдыны тәжірибе жүзінде іске асыру;
- оның орындалуын қадағалау.

Халық биін жалпы әдістемелі принциптер арқылы оқыту, оның үлкен кеңістікте әлем халықтар билерінің арасында мойындау мүмкіншілігін береді. Белгілі бір ұлттық бидің ерекшеліктері мен өзгешеліктерін айқындауға шек қойылмайды. Дегенмен, жалпы принциптердің оқыту әдістемесі әртүрлі би мәдениетінде көрініс табу керек және кең де терең меңгеруді ұмытпау қажет. Осыған орай хореографиялық білім мен хореография өнеріндегі ортақ заңдылықтардың негізінде қазақ биін оқыту әдістемесін бекіту мамандардың міндеті болып есептеледі. Ең бастысы, би түрлерін жаңғыртудағы талпыныс, ұмыт болған би пластикасы мен стильдерін меңгеруде классикалық бидің дәстүріне сүйене отырып, онымен байланыста болуын қадағалау қажет. Олай болса қазақ биін меңгеру кәсіби орындаушылық дағдыны қалыптастыру, классикалық биді терең меңгерумен қатар болуы – оның әдістемесі мен сахналық қағидалары, хореография өнерінің негізі деп білген жөн.

Халықтың басты ерекшеліктерін, хореография өнеріне ортақ заңдылықтарды, яғни академиялық классикалық бидің қағидаларын сақтағанда ғана мамандар өздерінің шығармашылық ойларын іске асыра алады. Мысалға, әртүрлі дененің иілуі «бүктелу» орындаушы сезінгендей орындалмай, классикалық бидің заңдылықтарына сәйкес келуі керек. Яғни дененің иілуі мен майысуы кезінде port de bras қимылына ерекше мән беру керек: иық – екі иық бір деңгейде, дененің жалғасы (бел, иық, мойын, бас). Сонымен қатар, бас, қол, аяқ ракурстарының, көзқарас қалыптары, айналу характері, орындау темпераменті қазақ би стилінде, ұлттық ерекшелікте орындалуы қажет.

Дағды мен іскерліктің пәнаралық байланысының қалыптасу үрдісі кезінде, қисынды құрылым және оқу шығармашылық үрдісінің негізі ұйымдастырылады. Классикалық би мен қазақ биінің арасында байланыс қажет. Жалпылай алғанда, педагогикалық тәжірибе мен қисындылықтың арқасында кәсіби білім беру үрдісінде қалыптасқан дүние. Бірақ, қол мен аяқ т.б. қалыптарының үйлесімділігі, классикалық би мен қазақ биін меңгерудегі байланыс, басқа да хореография өнерінің жанрларында қолданылады. Осы үрдісті қарастырып көрелік. Қазақ ұлттық хореографияны меңгеруден – классикалық бидің негіздерін меңгеру – денені, қол мен аяқты, port de bras түрлерін т.б. дұрыс қою. Қазақ би хореографиясының қимылдар сараптамасы, классикалық би негіздерінің фундаментіне сүйеніп, қазақ би қимылдарын негіздеуге және мінездеме беруге болады. Бірақ, кейбір қол білезігінің қалыптары, дене ракурстары т. б. әрине, қазақ ұлттық би пластикасына ғана тән болып келеді.

Мысалға, ерекше қол қалпы «домбыра», «өрнек», «үкі» және т.б. қимылдар терең ұлттық ерекшелік пен колорит мазмұнына ие. Қимылдарға әдістемелік мінездеме және қимылдарды жазу кезінде қазақ биінің терминологиясы қолданылады. Сондай-ақ, барлық халық билеріне классикалық бидің және халықтық-сахналық бидің терминологиясын қолдану тән. Сонымен қоса, тәжірибе көрсеткендей, классикалық және халықтық-сахналық билердің терминологиясын қолданған кезде, хореография өнерінің заңдылықтары мен талаптарына сай қазақ биін оқыту әдістемесінің құрылымы студенттердің хореография өнерінің жалпы заңдылықтарын нәтижелі меңгеріп, қабылдауға негіз береді. Ескере кететін болсақ, қазақ биінің ерекше қимылдарына классикалық бидің терминологиясы қолданылмайды, ол тек хореография өнерінің жалпы түсініктері мен талаптарын меңгеру кезінде қолданылады. Мысалға қазақ биінде II-ші қол қалпы классикалық би мен халықтық-сахналық бидегі II-ші қол қалпынан қол білезіктерінің ұсталуында ғана сәйкессіздік бар, қазақ биінің оқыту теориясы мен әдістемесін меңгерген кезде ойдан шығарып,

қол қалыптарына байланысты ерекше әдістеме құрастырудың қажеті жоқ. Бұндай жағдайда, оқытушы қазақ биіндегі II-ші қол қалпының классикалық және халықтық-сахналық билеріндегі II-ші қол қалыптарымен бірдей, бір айырмашылығы қолдың басы білезіктен кері қайырылып, алақан өзінен теріс қаратылған, саусақтары жинақы және жоғары қарап, кері тартылады деп түсіндіреді.

Қазақ биін, басқа да хореографиялық пәндерді меңгеруді бастамас бұрын, халық әуендері мен күйлер қажет. Бидің пластикалық мінездемесі, толықтай музыкалық тақырыптың ішкі психологиясына, әуеніне бағынышты болып келеді.

Жаңа замандағы ұлттық хореографияның дамуындағы педагогикалық міндеттер:

- нақты оқу материалының негізінде артық әдістемелік тәсілдерсіз, теңбе тең оқыту әдістемесі жүйесін қалыптастыру;
- қазақ ұлтын ғана емес оқыту әдістемесінің педагогикалық шарттарын анықтау;
- қазақ биін әлем би мәдениетімен қатар деңгейге шығару [2].

Қазақ биі - қазақ хореография өнерінің негізі. «Қазақ биі» пәні қазақ биі өнерінің тарихи тамырымен таныстырып, оның өзіне тән қайталанбайтын ерекшеліктеріне, ұлттық жарқын колоритіне сипаттама береді. Аталған пән қазақ биінің теориялық негіздеріне тоқтала отырып, орындау, оқыту әдістемесін үйретеді. Кәсіби білім беру оқу орындарында «Қазақ биі» пәні практикалық және теориялық сабақтар арқылы жүргізіледі. Қазақ халқының би өнерінің тарихын терең білу, теориясын меңгеру бидің лексикалық негізін құрайды, тақырыптық мағынасын көрсетеді, студенттердің білімділігін арттырады, шығармашылық және хореографиялық ұжымдарда жұмыс істеу дағдыларын қалыптастырады.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Костровицкая В.С., Писарев А.А. Школа классического танца. 3-е изд., испр./Науч.ред.И.А. Трофимова. – Л.: Искусство, 1986. – 261 с.
2. Изім Т.О., Кульбекова А.К. Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістемесі. Оқулық. – Астана, 2012. – 191 б.

References:

1. Kostrovickaja V.S., Pisarev A.A. *Shkola klassicheskogo tanca*. 3-e izd., ispr./Nauch.red.I.A. Trofimova. – L.: Iskustvo, 1986. – 261 s. (In Russ.).
2. Izim T.O., Kul'bekova A.K. *Qazaq biin oqytudyn teorijasy men adistemesi*. *Oqulyq*. – Astana, 2012. – 191 b. (In Kazakh.).

А.К. Кульбекова¹

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

ИДЕАЛИЗАЦИЯ АКАДЕМИЗМА КАК ФОРМИРУЮЩИЙСЯ ГАРАНТ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ НЕКЛАССИЧЕСКИМ ДИСЦИПЛИНАМ

Аннотация

В статье рассматриваются методические основы преподавания казахского танца в общем процессе профессиональной подготовки будущих педагогов-хореографов Казахской национальной академии хореографии. Казахский танец, имея этнические и древние плясовые формы, сегодня притягивает интерес исследователей в аспекте более глубокого изучения и познания. В нынешних условиях развития хореографической педагогики методисты и педагоги по казахскому танцу озадачены разработкой дидактических основ и методов его обучения. Балетмейстеры, создавая новые хореографические произведения, находятся в постоянном поиске оригинального национального контекста. Для национальной балетной школы и казахстанского хореографического образования одним из немаловажных вопросов является подтверждение статуса казахского танца в образовательной системе профессиональной подготовки артистов балета, артистов ансамбля, педагогов и режиссеров. Многие авторские позиции, относительно состояния национальной хореографии в республике, имеют вполне обоснованные выводы и продиктованы конкретным практическим и личным вкладом в ее развитие, способствуют популяризации в мировом культурном пространстве. Уровень обучения казахскому танцу во многом зависит от осознания реального состояния казахской национальной хореографии в целом по республике, выявлением существующих проблем касательно его полноценного методического оснащения и разработки новых подходов в обучении и подготовки профессионалов.

***Ключевые слова:** казахский танец, национальная хореография, хореографическая педагогика, популяризация национального танца.*

A.K. Kulbekova¹

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

IDEALIZATION OF ACADEMISM AS A FORMING GUARANTEE IN PROFESSIONAL TEACHING TO NON-CLASSICAL DISCIPLINES

Annotation

The article discusses the methodological foundations of teaching Kazakh dance in the general process of training future teachers-choreographers of the Kazakh national academy of choreography. With having ethnic and ancient dance forms, Kazakh dance today attracts the interest of researchers in the aspect of deeper study and knowledge. In

the current conditions of the development of choreographic pedagogy, methodologists and teachers in Kazakh dance are puzzled by the development of didactic foundations and methods of teaching it. Choreographers, creating new choreographic works, are in constant search for the original national context. For the national ballet school and Kazakh choreographic education, one of the important issues is the confirmation of the status of Kazakh dance in the educational system of professional training of ballet dancers, ensemble artists, teachers and directors. Many of the author's positions regarding the state of national choreography in the republic have well-founded conclusions and are dictated by a concrete practical and personal contribution to its development and contribute to popularization in the world cultural space. The level of training in Kazakh dance largely depends on the awareness of the real state of the Kazakh national choreography throughout the country, the identification of existing problems regarding its full-fledged methodological equipment and the development of new approaches to education and training of professionals.

Key words: *Kazakh dance, national choreography, choreographic pedagogy, popularization of national dance.*

А.К. Кульбекова¹

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

КЛАССИКАЛЫҚ ЕМЕС ПӘНДЕРГЕ КӘСІПТІК ОҚЫТУДЫ ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ КЕПІЛІ РЕТІНДЕ АКАДЕМИЗМДІ ИДЕАЛИЗАЦИЯЛАУ

Аннотация

Мақалада Қазақ ұлттық хореография академиясының болашақ хореограф-оқытушыларын даярлаудың жалпы процесінде қазақ биін оқытудың әдіснамалық негіздері қарастырылған. Этникалық және ежелгі би формаларына ие болған қазақ биі бүгінде зерттеушілердің терең білім мен білімге қызығушылығын тудырады. Хореографиялық педагогика дамуының қазіргі жағдайында, қазақ биінің әдіскерлері мен оқытушылары алдында дидактикалық негіздер мен оны оқыту әдістемелерінің дамыту мәселесі тұр. Балетмейстерлер жаңа хореографиялық туындылар жасап, ұлттық түпнұсқаны үнемі іздеуде. Ұлттық балет мектебі мен қазақ хореографиялық білімі үшін маңызды мәселелердің бірі - балет әртістерін, ансамбль әртістерін, оқытушылар мен режиссерлерді кәсіби даярлаудың білім беру жүйесінде қазақ биінің мәртебесін растау. Республикадағы ұлттық хореографияның жай-күйіне қатысты автордың көптеген ұстанымдары нақты тұжырымдарға ие және оның дамуына нақты практикалық жеке үлесімен сипатталады және әлемдік мәдени кеңістікте танымал болуға ықпал етеді. Қазақ биін жаттықтыру деңгейі көбінесе елдегі қазақ ұлттық хореографиясының нақты жағдайын білуге, оның толыққанды әдістемелік жабдықталуындағы проблемаларды анықтауға және мамандарды оқыту мен дайындаудың жаңа тәсілдерін жасауға байланысты.

Түйінді сөздер: *қазақ биі, ұлттық хореография, хореографиялық педагогика, ұлттық биді насихаттау.*

Время безудержно бежит вперед... Казалось бы, совсем недавно творили такие выдающиеся балетмейстеры и знатоки национального танца, как Ш. Жиенкулова, Д. Абиров, З.Райбаев, М. Тлеубаев, О.Всеволодская-Голушкевич, стоявшие у истоков становления национального хореографического искусства, внесшие огромный вклад в формирование традиций казахского танца, развитие его лексики и профессионализации. Балетмейстеры всегда находились рядом с артистами, осуществляли свои постановки и очень часто, в условиях творческой атмосферы исполнители активно принимали участие в постановочной работе.

Отдельно следует выделить выдающегося балетмейстера Булата Газизовича Аюханова, внесшего огромный вклад в развитие национального балета и продолжающего свою трудовую и творческую деятельность во имя искусства. Живая легенда - Б.Г. Аюханов, подаривший зрителю множество своих произведений, сегодня работает с молодыми артистами своего театра, является патриотом своей страны и профессии. Эти и другие интересные факты из памяти и рассказов старшего поколения артистов и педагогов вполне могут занять интересную страницу в новейшей истории отечественного хореографического искусства и быть величайшим примером для молодого поколения.

На самом деле, чтобы не повторять ошибки и не предать забвению целые исторические периоды, являющиеся великим наследием, вверенного следующим поколениям с глубоким смыслом о необходимости сохранения и преумножения, необходимо фиксировать и изучать их сегодня – пока жива память учеников и коллег. Понимая ответственность за будущее казахского танца, как части мировой танцевальной культуры и уникальной национальной культуры, мы преследуем цель определить его в качестве систематизированного и апробированного материала, способного занять достойное место в профессиональном хореографическом образовании.

Методами рассмотрения проблемы методического оснащения таких идентичных (в контексте научного объекта), и различных (по научному предмету исследования) дисциплин в системе многоуровневой подготовки хореографических кадров, как «Казахский танец» (образовательный уровень – технический профессиональный – исполнительский), «Методические основы преподавания казахского танца», «Теория и методика преподавания казахского танца» (образовательный уровень – бакалавриат- педагогический), «Композиция казахского танца» (образовательный уровень – бакалавриат – постановочно-режиссерская деятельность) являются:

— профессиональная деятельность, практика и наблюдение творческих процессов в регионах и ведущих профессиональных кол-

лективах РК;

- анализ методики обучения на всех образовательных уровнях и траекториях;
- научные исследования в области казахского танца (теория и методика обучения, содержательный контекст, подготовка кадров по национальной хореографии в вузах культуры и искусств);
- непосредственная педагогическая деятельность;
- апробация результатов путем открытых выступлений на научно-практических конференциях, проведение мастер-классов и семинаров по национальной хореографии;
- творческая, постановочная деятельность в хореографических коллективах Республики Казахстан.

Сегодня национальный компонент для всех видов жизнедеятельности общества является первостепенной характеристикой и спецификой их осуществления. На наш взгляд, гарантированный результат и качество профессиональной подготовки будущих артистов балета, артистов ансамбля, педагогов, режиссеров не должен опровергать национальную систему и национальный компонент даже при доминантном статусе классического искусства.

Учитывая последние достижения балетных театров и казахстанских балетмейстеров в создании хореографических произведений на национальную тематику, можно сделать вывод о большом резонансе казахстанского искусства и мировом признании, с одной стороны, гражданской и патриотической позиции их создателей – современных балетмейстеров, – с другой. В этой связи достаточно проанализировать выступления театров «Астана Опера», «Астана Балет» за пределами Казахстана и ознакомиться с отзывами зрителей и выдающихся личностей балетного мира.

«Наследие Великой степи» – авторская интерпретация Айгуль Тати и Мукарам Авахри танцевального наследия предков, искусно составленный красочный дивертисмент из хореографических миниатюр по легендам и сказаниям бескрайней степи... Объединённые сквозной темой Великой Степи и непрерывной нитью музыки, они напоминали замысловатый узор народных орнаментов... «Озарение» - фрагмент из одноактного балета «Язык любви» по казахским народным мелодиям в обработке Рената Салаватова; «Пленительная нежность» в исполнении солистки Дарины Кайрашевой; космически загадочный фрагмент из балета «Элем» («Вселенная») на музыку Армана Амара; «Вольная степь» на музыку Курмангазы; «Праздник души» – этно-фольклорная композиция группы «Туран». Гром аплодисментов сотрясал зал после каждого танцевального номера. Танец «Радость» на музыку Алипбекулы (хореография Анны Цой, исп. Анель Балтенова), пожалуй, передал тот приподнятый настрой, кото-

рый царил и на сцене, и в зале!» [1].

Значительно возросла исполнительская техника, углубились идейная содержательность национального репертуара. Национальный компонент в творчестве современных балетмейстеров занял определяющую позицию, вместе с тем утвердилось самосознание исполнителей и потребность казахстанского зрителя и в целом общества. Все это, с одной стороны укрепляет сущностные позиции национальной хореографии, с другой – открывает новые горизонты для изучения, исследования, разработки методологических основ обучения казахского танца и подготовки специалистов различного хореографического профиля с обязательной национальной компонентой.

Мы считаем, что с данной позиции станет возможным рассматривать балетный театр и танцевальное искусство Казахстана как самостоятельный жанровый и культурный уникум в мировом пространстве. Поэтому сегодня важно сохранить наследие, развивать национальный танец, балет и национальный репертуар. Для удержания поступательного развития современного государства с уникальной историей, и безусловно, большими перспективами в сфере культуры необходимо продолжить, а в некотором смысле – начать работу в новых направлениях. А это уже не просто танцевать, творить и учить.

Национальное хореографическое искусство, национальный танец, национальный балет по своей сущности является отображением нации и этноса. Поэтому на современном этапе профессионального хореографического образования мы выдвигаем концепцию научного осмысления, общественного понимания и глубокого анализа национального феномена и определения его в качестве основополагающего направления развития казахстанского хореографического искусства. Развивая современные формы организации образовательного процесса, куда входят учебный, учебно-творческий, воспитательный, научно-исследовательский, досуговый процессы и виды профессиональной практики обучающихся, на базе Казахской национальной академии хореографии в 2017 году была открыта научно-исследовательская лаборатория по казахскому танцу, основными задачами которой являются разработка методических материалов для всестороннего профессионального изучения казахского танца с позиции историко-искусствоведческого анализа, методики обучения, технологий освоения, содержания профессионального обучения, разработки единого программного материала, восстановления уникального лексического материала, потерявшего свое применение в современных программах, методического анализа всех существующих авторских программ, упорядочивание и систематизация учебного материала, повсеместная пропаганда, обучение педагогов по казахскому танцу и руководителей хореографических коллективов.

Так или иначе, решение поставленных задач направлено на сохранение уникального наследия. Контекст научно-исследовательской и методической работы имеет практическую значимость в развитии и совершенствовании педагогики национальной хореографии, а также найдет отражение в творческой деятельности балетмейстеров и педагогов нового времени.

Научно-исследовательскую лабораторию возглавила Заслуженная артистка КазССР, кандидат искусствоведения, профессор искусствоведения, профессор кафедры режиссуры Т.О. Ізім. Уникальным условием для плодотворной поисковой объективной работы является сама база лаборатории и ее интеллектуальный потенциал, который составляют педагоги Академии и ведущие специалисты в этой области, имеющий большой опыт исполнительской, творческой, научно-педагогической деятельности, для которых творчество знатоков и выдающихся балетмейстеров Казахстана известно из личного участия в работе с такими мастерами, как Шара Жиенкулова, Даурен Абилов, Аубакир Исмаилов, Заурбек Райбаев, Булат Аюханов, Гайникамал Бейсенова, Узбекали Джанибеков, Ольга Всеволодская-Голушкевич, Минтай Тлеубаев, внесших неоценимый вклад в развитие национальной хореографии. Среди них А.А. Тати – Заслуженная артистка Республики Казахстан, Заслуженный деятель Республики Казахстан, балетмейстер театра «Астана Балет»; А.К. Кульбекова – доктор педагогических наук, профессор искусствоведения, профессор кафедры педагогики; А.А. Садыкова – магистр искусств, Лауреат премии Фонда Первого Президента Республики Казахстан, Елбасы Н.А. Назарбаева, обладатель Государственной стипендии в области культуры, победитель второго сезона «100 новых лиц Казахстана», обладатель национальной кинопремии «Кулагер», старший преподаватель кафедры педагогики; А.Ш. Шамшиев – магистр искусствоведческих наук, лауреат республиканских конкурсов, старший преподаватель кафедры педагогики и технического профессионального образования; Д.Р. Алдамжарова – магистр искусствоведческих наук, старший преподаватель кафедры педагогики.

Обращение к национальной культуре и к своим корням – явление феноменально-естественное для любого общества и этноса. Современное общество осознанно стремится к глубокому самопознанию. Уникальный материал, созданный многими авторами, в некотором смысле все еще остается не запечатленным и не зафиксированным в полном объеме. Именно поэтому собранное по крупицам наследие необходимо тщательно изучать, не нарушая естественный процесс связи между поколениями, и приумножать накопленный опыт, сохраняя то, что подразумевает казахстанское национальное достояние.

За большой исторический период развития национального танца, начиная от творчества первой профессиональной исполнительницы Шары Жиенкуловой, Даурена Абирова, Аубакира Исмаилова, казахский танец приобрел свое неповторимое лицо. Первые артисты и постановщики, в свою очередь, обращались к народным исполнителям-самородкам, и от них черпали материал для профессионального осмысления и передачи для будущего поколения.

На сегодняшний день казахстанскими специалистами, педагогами разработаны учебники, учебные пособия, программы по казахскому танцу, которые получили положительные отзывы, были неоднократно апробированы, и по сей день данные материалы имеют практическую значимость в изучении теории и методики преподавания (Ш.Б. Жиенкулова, Д.Т. Абилов, Г.Н. Бейсенова, Т.О.Ізім, А.А. Тати, А.К. Кульбекова). Казахскому танцу в различных аспектах посвящено немало научно-исследовательских работ (Л.П. Сарынова, У.Д. Джанибеков, О.В.Всеволодская-Голушкевич, А.А.Жолтаева, А.К. Кульбекова, Т.О.Ізім). Сегодня казахский танец получил интенсивное развитие не только в традиционных формах, но и активно развивается на высоком эстетическом уровне в стилизованном направлении, а также в жанре неоказахской хореографии (А.А. Тати, Х.Е. Агымбаева, Г.В. Адамова, А.А. Садыкова, М.С. Авахри). Развитие национального хореографического искусства можно проследить и в репертуаре казахстанских балетных театров. Все это говорит о тенденциях развития нового формата сохранения национального искусства в современном социуме.

В научно-исследовательской лаборатории в настоящее время ведется работа по созданию Справочника, методическое назначение которого сводится к пререквизиту для углубленного погружения в процесс изучения казахского танца как обязательной дисциплины в казахстанском хореографическом образовании и профилирующего предмета профессиональной подготовки кадров на всех уровнях. В ходе разработки методических материалов были тщательно изучены и пересмотрены все существующие источники. А именно, научно-методическому анализу подверглись труды Ш.Б. Жиенкуловой, Д.Т. Абирова, А. Исмаилова, Г.Н. Бейсеновой, О.В. Всеволодской – Голушкевич, Т.О.Ізім, А.К. Кульбековой, А.А. Тати, что позволило определить данные материалы в качестве методологии обучения дисциплины [2 – 11]. В ходе работы были изъяты аналоги, повторы, устаревший материал. Вместе с тем, в условиях объективного обсуждения и взаимосвязи истории, теории и практики казахского танца, разработчиками был введен забытый материал, имеющий уникальную ценность для сохранения национального танца и приумножения хореографической лексики. Справочник является изданием практи-

ческого назначения, с кратким изложением необходимого материала в систематической форме, в расчете на выборочное чтение, на то, чтобы можно было быстро и легко навести по нему справку, касательно содержания учебного материала.

Первостепенной задачей для разработчиков обозначилось определение единого учебного материала для повсеместного освоения казахского танца как профилирующего курса для учебных заведений всех образовательных уровней. Справочник имеет систематизированную структуру разделов, где упорядочены движения. Материал не распределен по учебным периодам по принципу последовательности изучения, так как представляет целостный пласт по казахскому танцу. Назначением Справочника является методическая помощь по системному владению учебным материалом и конкретизации разделов казахского танца. Следует отметить, что новый подход в разработке методических материалов разработчики видят в их последовательности: Справочник, Словарь терминов казахского танца, Программа по казахскому танцу для технического профессионального образования, Программа по казахскому танцу для высших учебных заведений, Учебники. Апробация полученных результатов и текущая информация будет представлена в научных публикациях, выступлениях на научно-практических конференциях, семинарах и курсах повышения педагогических кадров в области национальной хореографии.

Несмотря на имеющуюся методическую базу по казахскому танцу, существующие программы, процесс разработки методологической базы по дисциплине является сложным, так как весь арсенал состоит из разносторонних знаний и различных авторских позиций. Более того, в основном, это лексический материал и описание историко-искусствоведческих процессов, анализ творчества артистов, балетмейстеров, хореографических коллективов и ансамблей. Наши задачи имеют более масштабные цели и направлены на решение педагогических и дидактических задач.

Задачи профессионального обучения хореографическим дисциплинам – это направления хореографической педагогики. Это означает, что рассмотрению и анализу специалистов должны подвергаться методы и технологии обучения, дидактика казахского танца как раздела хореографической педагогики и теории хореографического образования, направленного на разработку методов и технологий обучения.

Однако фундаментом в овладении техникой и качествами профессионального исполнения был и остается классический танец. «Только классический танец способен воспитать тело танцовщика и довести его до совершенства. Все это объединено в единый учебный процесс, основной задачей которого является качественное обучение

будущих исполнителей, способных органически влиться в труппы театров и другие профессиональные коллективы» [12, с.15]. Эти факты неоспоримы и фундаментальны в условиях профессионального образования. Именно академизм во всех проявлениях является движущей силой системного профессионализма в обучении.

Казахский танец по своему назначению, специфике и народным источникам классифицируется в системе обучения как неклассическая дисциплина и относится к разделам народной хореографии. Вместе с тем, профессиональный подход к исполнительской технике, методическому оснащению, дидактическим основам должен соответствовать профилирующему образовательному компоненту.

Известно, что народное творчество и традиционная танцевальная культура – неиссякаемый, постоянно обновляющийся источник, открывает большие возможности для воплощения идеалов художника, проявления его индивидуальной фантазии. Здесь первой необходимостью является выявление эстетического и этического «зерна» фольклорного первоисточника. Наиболее яркие, самобытные черты следует фиксировать и выделять до «типичного» в сценическом произведении. Этот путь начинается со строгого сценического отбора. Вместе с воображением балетмейстеров в творческом процессе важны глубокие и разносторонние знания в различных областях науки и искусства, а также многообразные жизненные впечатления, синтезирующие субъективное и объективное во внутренней лаборатории художника. Причем сама изобретательность хореографа должна отражать самобытность его творческих воззрений. В гармоническом единстве должны выражаться не только конкретные явления танцевального творчества, но и посредством сложных ассоциативных связей пластически воссоздаваться самые разнообразие идеи, темы, сюжеты, почерпнутые из народных песен, музыкальных мелодий и легенд. Они позволяют воссоздать в совокупности черты традиционной национальной культуры.

Постоянное стремление к обновлению танцевальных форм, возрождению забытых традиций танцевальной пластики и стилей в профессиональном обучении должно сочетаться с обязательной опорой на традиции классического танца. Поэтому изучение казахского танца необходимо осуществлять параллельно с глубоким изучением и освоением классического танца – основой хореографического искусства, его методикой и сценических канонов. Более того, задачей для педагогов является специфическое обучение казахскому танцу. Соблюдая национальные черты, специалисты (постановщики, педагоги и исполнители) должны воплощать свои творческие замыслы в соответствии с законами хореографического искусства, а значит академическими канонами классического танца. Под понятием «акаде-

мический» мы подразумеваем соблюдение сценических канонов, общих требований к исполнению, методику исполнения танцевальных движений, грамотного применения сценических «приемов» и др.

Например, различные прогибы и перегибы корпуса (port de bras – в классическом танце, “буктелу” – в казахском танце) должны исполняться не так, как чувствует исполнитель, или как они исполнялись когда-то тем или иным исполнителем-самородком, а по канонам классического танца. То есть, при прогибах и движениях корпуса следует особое внимание уделять правильному исполнению port de bras: плечи-на одном уровне, продолжение линии корпуса (поясница, плечи, шея, голова). Вместе с тем, положения и движения ног, рук, ракурсы головы, взгляд, характер вращений, эмоциональность и темперамент исполнителя должны нести казахский стиль и соответствовать национальной специфике.

Наша теоретическая позиция заключается в том, что только при общих методических принципах в преподавании казахского танца возможно признание народного танца любой народности в огромном пространстве танцев народов мира. Определять специфику и оригинальность того или иного национального танца можно не ограничено, однако не следует забывать о том, что общие принципы, профессиональные требования должны находить отражение в любой танцевальной культуре, предназначенной для широкого и глубокого изучения. В этой связи, педагогической задачей является «приобщение» методики преподавания казахского танца на основе общих законов хореографического искусства и профессиональных требований [13, с.192].

Межпредметная связь в образовательном процессе неминувна, обязательна и является одним из дидактических принципов логического построения и организации профессионального обучения на всех уровнях. Связь между классическим и казахским танцем необходима; и она, в принципе, выработана педагогической практикой и логикой комплексного учебного процесса. Однако кроме существующей унификации позиций ног, рук и др. в различных жанрах хореографического искусства, в том числе и народной хореографии, существуют и другие связи между освоением классического и казахского танца. Рассмотрим данный процесс.

В профессиональном подходе к обучению казахского танца как методическую и системообразующую основу общей логики учебно-творческого процесса мы выдвигаем изучение классического танца. По нашему глубокому убеждению, освоение и изучение казахской национальной хореографии на профессиональной основе является возможным и логичным только в том случае, если обучение будет построено на фундаментальных основах хореографического искусства.

Например, специфические положения и движения ног, рук в казахском танце весьма разнообразны и глубоко образны. Методический анализ движений, существующих в казахском танце, показал, что любое из них при изучении поддается обоснованию с позиции академических дисциплин, за исключением специфических положений и движений, ракурсов, корпуса, эмоциональных характеристик, что, естественно, является отличительным, уникальным, неповторимым и характерным для казахской национальной пластики.

К примеру, положения рук «домбыра», «кызгалдак» (тюльпан) и многие другие содержат глубоко национальную специфику и неповторимый колорит. При методической характеристике или описании того или иного движения мы применяем терминологию казахского танца. Вместе с тем, казахский танец, как и другие танцы мира, является составляющей общего раздела по народно-сценическому танцу (раздел «Народные танцы»). Для всех национальных танцев характерно применение терминологии народно-сценического и классического танца. Более того, практика показала, что использование терминологии классического и народно-сценического танца, построение методики преподавания на занятиях по казахскому танцу согласно канонам и требованиям хореографического искусства оказывает продуктивное влияние на освоение общих законов хореографического искусства, которые, в принципе, идентичны для различных учебных хореографических дисциплин.

Здесь следует подчеркнуть, что применение терминологии и методики классического танца должно быть не по отношению к специфическим движениям казахского танца, а при освоении существующих общих понятий и технических приемов в исполнении. Если, например, в казахском танце II-ая позиция рук идентична II-ой позиции классического и народно-сценического танцев с различием в положении кистей, то при изучении методики данной позиции на уроке по казахскому танцу нет необходимости «изобретать велосипед» и надумывать какую-то специфическую национальную методику по отношению к позициям рук. На наш взгляд, педагогу достаточно объяснить, что II-ая позиция рук казахского танца идентична II-ой позиции рук классического и народно-сценического танца с тем отличием, что кисти рук «преломлены в запястьях «вниз» или «вверх» ладонями «от себя», пальцы соединены, вытянуты и направлены «вниз» или «вверх» [10, с.116].

Изучение казахского танца, как и других хореографических дисциплин, на наш взгляд, следует изучать с освоения народных мелодий, казахской народной музыки, кюев и простых незамысловатых казахских мелодий. Пластическая характеристика танцев полностью подчинена задачам выявления внутреннего психологизма музыкаль-

ной темы. «Сначала – идейный и пластический замысел, потом поиск мелодии, ритмов на интересующую тебя тему. Когда же музыка найдена или сочинена, тут снова вступает в силу неумолимый закон доминанты музыки. Иными словами, сначала ты заставляешь звуки выражать, создавать то или иное настроение, событие, эпоху, характер, затем тебе предстоит выразить то, что говорит музыка» [14, с. 96]. Добиться «зримой музыки» – вот задача хореографа. Характерной чертой народного творчества является высокохудожественное единство и нерасчлененность его видов.

Важной педагогической задачей является разработка методики преподавания казахского танца, основанной на четкой подаче учебного материала без применения «лишних» методических приемов. Нами руководит цель вывода казахского танца на параллель других национальных танцевальных культур мира в аспекте методики обучения тогда, когда национальное хореографическое искусство и национальный балет Казахстана, представляемый ведущими коллективами и театрами республики, уже признан на мировой сцене.

Рассматриваемая нами проблема профессионального обучения казахскому танцу является доказательством того, что творческие поиски, методическая работа в различных его аспектах приняли статус актуальной и назревшей в общем процессе развития казахстанской хореографической педагогики.

В системном подходе создания национальной Школы казахского танца по разработке дидактических основ и технологий обучения мы видим необходимость изучения казахского танца в синтезе со всеми видами традиционной культуры этноса, в соответствии с академическими требованиями профессионального хореографического искусства. При этом следует учитывать уникальность и все возможности национальной хореографии, позволяющие интегрировать профессиональное образование с мировым и национальным культурным наследием.

Список использованных источников:

1. Санаева Т. Астана Балет привёз в Ташкент хореографическое богатство Великой степи // Интернет ресурс: <https://nuz.uz/kultura-i-iskusstvo/42811-astana-balet-privez-v-tashkent-horeograficheskoe-bogatstvo-velikoy-stepi.html> (Дата обращения 14.08.19 время 20:20).
2. Ш. Жиенкулова. Тайна танца. – Алма-Ата: Онер, 1980. – 279 с.: ил., нот.
3. Абилов Д.Т., Исмаилов А.М. Казахские народные танцы. – Алма-Ата: Онер, 1984. – 112 с.
4. Абилов Д.Т. Становление и развитие казахского танца на профессиональной сцене: Диссертация кандидата искусствоведения. – М., 1979. – 171 с.
5. Абилов Д.Т. История казахского танца: Учебное пособие. – Алматы: Санат, 1997. – 160 с.

6. Бейсенова Г. Программа по казахскому танцу для хореографических училищ, училищ культуры, факультетов по хореографии высших учебных заведений. - факультетов по хореографии высших учебных заведений. – Алматы, 1993. – 20 с.
7. Всеволодская-Голушкевич О.В. Баксы ойыны. – Алматы: Рауан, 1996. – 145 с.
8. Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца. – Алматы, 1994. – 82 с.
9. Кульбекова А. Казахский танец. Учебно-методическое пособие. – Уральск, 1999. – 87 с.
10. Кульбекова А., Изім Т.О. Теория и методика преподавания казахского танца. Учебник. – Астана, 2012. – 200 с.
11. Тати А.А. Программные требования по дисциплине: «Теория и методика преподавания казахского танца» в высших учебных заведениях для специальности «050409- Хореография». Методическое пособие. – Алматы, Казахская национальная академия искусств им. Т.Жургенова, 2009. – 40 с.
12. Посельская Н.С. Становление и развитие школы классического танца в Якутии: автореферат дисс. канд. пед. наук: 13.00.01/ ГОУ ВПО «Якутский государственный университет имени М.К. Аммосова. – Якутск, 2010. – 24 с.
13. Кульбекова А.К. Формирование профессионального мастерства хореографов в вузах и учреждениях культуры и искусств Казахстана: системный подход: дисс. доктора пед. наук: 13.00.05, 13.00.08/ МГКИ. – М., 2009. – 445 с.
14. Кузнецова Т.М. Индивидуальный стиль деятельности педагога хореографа и его формирование: дис...канд. пед. наук: 13.00.08. – Пермь, 1992. – 180 с.

References:

1. Sanaeva T. Astana Ballet privjoz v Tashkent horeograficheskoe bogatstvo Velikoj stepi // Internet resurs: <https://nuz.uz/kultura-i-iskusstvo/42811-astana-ballet-privez-v-tashkent-horeograficheskoe-bogatstvo-velikoy-stepi.html> (Data obrashhenija 14.08.2019 vremja 20:20). (In Russ.).
2. Sh. Zhienkulova. *Tajna tanca*. – Alma-Ata: Oner, 1980. – 279 s.: il., not. (In Russ.).
3. Abirov D.T., Ismailov A.M. *Kazahskie narodnye tancy*. – Alma-Ata: Oner, 1984. – 112 s. (In Russ.).
4. Abirov D.T. *Stanovlenie i razvitie kazahskogo tanca na professional'noj scene*: Dissertacija kandidata iskusstvovedenija. – M., 1979. – 171 s. (In Russ.).
5. Abirov D.T. *Istorija kazahskogo tanca*: Uchebnoe posobie. – Almaty: Sanat, 1997. – 160 s. (In Russ.).
6. Bejsenova G. *Programma po kazahskomu tancu dlja horeograficheskikh uchilishh, uchilishh kul'tury, fakul'tetov po horeografii vysshih uchebnyh zavedenij*. - fakul'tetov po horeografii vysshih uchebnyh zavedenij. – Almaty, 1993. – 20 s. (In Russ.).
7. Vsevolodskaja-Golushkevich O.V. *Baksy ojyny*. – Almaty: Rauan, 1996. – 145 s. (In Qazaq.).
8. Vsevolodskaja-Golushkevich O.V. *Shkola kazahskogo tanca*. – Almaty, 1994. – 82 s. (In Russ.).
9. Kul'bekova A. *Kazahskij tanec*. Uchebno-metodicheskoe posobie. – Ural'sk, 1999. – 87 s. (In Russ.).
10. Kul'bekova A., Izim T.O. *Teorija i metodika prepodavanija kazahskogo tanca*. Uchebnik. – Astana, 2012. – 200 s. (In Russ.).
11. Tati A.A. *Programmnye trebovanija po discipline: «Teorija i metodika prepodavanija kazahskogo tanca» v vysshih uchebnyh zavedenijah dlja special'nosti*

«050409- Horeografija». Metodicheskoe posobie. – Almaty, Kazahskaja nacional'naja akademija iskusstv im. T. Zhurgenova, **2009**. – 40 s. (*In Russ.*).

12. Posel'skaja N.S. *Stanovlenie i razvitie shkoly klassicheskogo tanca v Jakutii*: avtoreferat diss.kand.ped. nauk: 13.00.01/ GOU VPO «Jakutskij gosudarstvennyi universitet imeni M.K. Ammosova. – Jakutsk, **2010**. – 24 s. (*In Russ.*).

13. Kul'bekova A.K. *Formirovanie professional'nogo masterstva horeografov v vuzah i uchrezhdenijah kul'tury i iskusstv Kazahstana: sistemnyj podhod*: diss. doktora ped. nauk: 13.00.05, 13.00.08/ MGKI. – M., **2009**. – 445 s. (*In Russ.*).

14. Kuznecova T.M. *Individual'nyj stil' dejatel'nosti pedagoga horeografa i ego formirovanie*: dis...kand.ped. nauk: 13.00.08. – Perm', **1992**. – 180 s. (*In Russ.*).

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

IRSTI 18.49.01

Т.М. Вепхвадзе¹
¹Sokhumi State University
 (Tbilisi, Georgia)

**SYMBOLICS OF “DEER” IN GODERDZI CHOKHELI’S NOVEL
 “GIVE ME BACK MY DEER”**

Annotation

Fiction needs special perception and comprehension. This is the sixth sense that every ordinary reader should have while reading any works, and especially, that of Goderdzi Chokheli’s unique, thrilling, versatile, and at the same time, complex literary creations. Perhaps this is the reason why his works have not been properly studied and/or researched yet, and why I have chosen his short story “Give Me Back My Deer!” in which the author in his usual way takes us to the mystical world.

Keywords: symbol, deer, psalm, Lord, temple.

Т.М. Вепхвадзе¹
¹Сухумский Государственный Университет
 (Тбилиси, Грузия)

**СИМВОЛИКА «ОЛЕНЯ» В НОВЕЛЛЕ ГОДЕРДЗИ ЧОХЕЛИ
 «ВЕРНИТЕ МНЕ МОЕГО ОЛЕНЯ!»**

Аннотация

Художественная литература требует особого восприятия и понимания. Это шестое чувство, которое должен иметь каждый порядочный читатель при чтении любых произведений и особенно – при чтении уникального, глубокого, многостороннего и в то же время сложного творчества Годердзи Чохели. Возможно, именно поэтому его работы еще не изучены и не исследованы должным образом, и точно по этой же причине я выбрала его новеллу «Верните мне моего оленя!», в котором автор как обычно ведёт нас в мистический мир.

Ключевые слова: символ, олень, псалом, Господь, храм,

Т.М. Вепхвадзе¹
¹Сухум мемлекеттік университеті
 (Тбилиси, Грузия)

ГОДЕРДЗИ ЧОХЕЛИДІҢ «МЕНИҢ БҰҒЫМДЫ МАҒАН ҚАЙТАРЫҢЫЗ!» НОВЕЛАСЫНДАҒЫ «БҰҒЫ» СИМВОЛИКАСЫ

Аннотация

Көркем әдебиет ерекше қабылдауды және түсінуді талап етеді. Әрбір оқырманның кез-келген шығармаларды оқығанда алтынышы сезімі болуы тиіс – әсіресе, Годердзи Чохелидің бірегей терең, жан-жақты және сол кезең үшін күрделі шығармашылығын оқыған кездегі сезімді айтуға болады. Осындай ерекшелігіне байланысты, оның еңбектері әлі терең зерттелмеген, сол себепті жазушының бізді мистика әлеміне жетелейтін «Менің бұғымды маған қайтарыңыз!» новелласын талдау үшін таңдалды.

Түйінді сөздер: символ, бұғы, діни өлең, Құдай, храм.

“At the end of everything there is a beginning. Each essence seeks its own end.

This is the goal...” – let me start talking about Goderdzi Chokeli with these words.

Goderdзи Chokheli was born in one of the small parts of Georgia, in Gudamakari, namely in Chokha, in beautiful mountains cut off from civilization. Like Vazha-Pshavela, his main teacher – the mountain taught him the language of nature, and amazing colors gave birth to his creations. The creation that has no boundaries, since all the problems in his works are universal and timeless.

Goderdзи Chokheli, a pure man himself, shares the idea of unity and perfection of the world in simple words. A gifted writer, poet, and director with an unmatched talent, seeks to penetrate the inner world of man and pave the way for the Lord. I must mention an excerpt from one of his small, amazing story called “Toast of the Valley man”:

“Children are born pure, people’s souls are corrupted afterwards ... because gradually we join to the dirty life of sins ... while we have pure souls, pure hearts, we do good deeds and do not plunge into a ruined life, I want to drink for us, who we were before this time! Cheer for us before this time!” [1, p.141].

The critic Guram Benashvili wrote: “And so these geniuses are born from our life, and yet completely different surprisingly original spiritual landscapes are created. He is creating sharp-wittednesses of mountain sacred rituals and a vivid embodiment of the highly poetic nature of artistic conditioning. This definitely raises readers’ awareness... The world of Goderdзи Chokheli is completely new and therefore enchanting ... It fills our worldview with such emotional information that is surprisingly unique ... The artistic world of Goderdзи Chokheli is magnificent ... beautiful and very natural – this is its most important feature... [1, p.5].

Peter Rolberg, the professor at George Washington University in the

United States writes: “In the 1980s, Goderdzi Chokheli became one of the most original writers and directors. The intensity of the philosophical search and the originality of his worldview will undoubtedly preserve Goderdzi Chokheli’s place in the community of modern and future readers. The analysis and study of the unity of his work presents a real and worthwhile challenge for scholars of Georgian culture. “(Rollberg Peter, *The Natural: Goderdzi Chokheli in the 1980s*” International Scientific Conference “Goderdzi Chokheli - Creation without Borders”. [2, pp.37-51].

My work relates directly with Goderdzi Chokheli’s small but significant novel - “Give me back my deer.” Of course, thanks to his usual style of writing we find ourselves in the mystical world of the author... Surely, the questions arise: What is the meaning of the deer? What does it symbolize?

“The symbolic meaning of deer was originally used in is the psalm 41: 1. “As the deer pants for streams of water, so my soul longs after You, O God” Thus, the deer became a symbol of godliness and religious aspiration. Deer are known to find freedom and refuge in the high mountains. Because of this characteristic, in western medieval Europe, this animal also served as a symbol of purity and asceticism. On some emblems there was a crucifixion between the deer horns.”

This is an excerpt from the book of George Kenchoshvili “Symbols in Christian Art”. Based on this and other materials, the main meaning and purpose of the novel became readily available, and the interest of the author is understandable. Who kills deer, in other words, who kills piety and religious desires in the hearts of people.

Vakhtang Guruli writes in his book “The Righteous Goderdzi”: “Goderdzi Chokheli was distinguished by the fact that in every film, in every story he created his own world. Each word and phrase of the writer served the creation of this world. In the world of Goderdzi Chokheli, the line between people, animals, birds, plants was erased. All of them are integral parts of one whole; their main rule is to exist in one entire and in harmony. Goderdzi Chokheli erased the distinction between worldly and otherworldly, between life and death, between “to be human” and “not to be human.” “Vakhtang Guruli, who personally knew the writer, continues: “Even in his youth Goderdzi Chokheli had heart problems... Goderdzi’s heart could not withstand what was going on around him. Goderdzi’s heart was dying: when the deer were killed, the eagle was being trapped in a cage, the tree was being cut, the flower was being cut, and the bull was being slaughtered. Goderdzi very often worried about events that were completely indifferent to others. No matter how many times he traveled to Zhinvali, Goderdzi Choheli always remembered the “old Zhinvali” with its “small churches” that were flooded under the reservoir [3, p.11]. This is proved by the novel “Give me back my deer,” the author’s heartbreaking

novel which is, full of sadness and mysticism:

“If you remember, in the Aragvi gorge, below Ananuri, there was a floodplain. Now, there, the restless river has turned into an artificial sea, which waves quietly. If you remember, there was Jinvali, old town, with old castles and small churches.” [1, p. 400].

Of course, it is interesting to see what happened in the gorge, which so upset the writer and made him write this story. A little research is needed to understand why the author writes: If you remember, there was Jinvali, old town, with old castles and small churches. “Or why did Vakhtang Guruli saying that “Goderdzi very often worried about events that were completely indifferent to others”. No matter how many times he traveled to Zhinvali, Goderdzi Choheli always remembered the “old Zhinvali” with its “small churches” that were flooded under the reservoir.

On July 4, 2012, the Public Religious Internet Magazine “Ambioni” published an article by Theon Nozadze “The sunken Georgian churches.” In the article the professor of Tbilisi State University, geographer George Dvalishvili, talks about the monuments of Georgian cultural heritage flooded in reservoirs.

The article says: “The Church of the Name of the Christian Cross, built in the 12th century, came under water after the construction of the Zhinvali hydro-complex in the Dusheti district. The first power plant was commissioned in 1985. Zhinvali village has completely disappeared under the reservoir”. Georgy Dvalishvili says: “The Zhinvali reservoir was not flooded until 1984, in contrast to the Tsalka reservoir, which began to flood in 1947. However, in addition to a temple such as a basilica, there are many ruins. Until the 80s, that means, until the territory was flooded, the church was a sacred shrine and a historical monument of great importance. When you try to free the temple from the water, its walls begin to collapse. The process of removing temple stones is so fast that even the arch, which still stands in the basilica, can be destroyed in the near future. It is noteworthy and sad that this antiquity is immersed in water for 6 months and freed from water for 6 months. It is also difficult to get to the temple at this time. “

The same information was presented on the March 26, 2012 “Kviris Palitra” website, in the article: “The Secret of the Sunken City”, authored by Eter Eradze, and on September 16, 2018, on the news portal “Ambebi. GE,” The Sunken City in the Zhinvali Reservoir “, Authored by Lali Patatsia.

There were many other materials on this issue that prove that the problem is still very relevant, moreover, all authors confirm that this area is a significant loss for the country.

Goderdzi Chokheli obviously knew everything, that’s why he was getting sad when he passed by. His grief is well narrated in the above men-

tioned novel: “Give me back my deer”. How the author managed to draw attention to this problem. The work is, of course, symbolic-allegorical and mystical. If the reader is not aware of epochal events and cannot read the context at the same time, he may not understand what the author is writing about, though Goderdzi Chokheli manages to surprise the faithful readers with his usual artistic skill. First let’s get to the plot:

“Here, on those fields, at night when the moon Illuminating the Aragvi valley, two deer were grazing. There, a boy was sitting on the edge of the field and playing with reed-pipe. The boy’s golden curly-hair was playing with his shoulders. He was barefooted and nothing was covering his body as well. The Deer could be seen more or less, but the boy was rarely seen by anyone. Above valley the Ananuri church stood. The deer would sometimes fell silent; they raised their heads and were staring to the church. On the Ananuri, in those times, absolutely unusual light was shone. Ananuri was standing above. He looked at the country from the top. And now the village was looking at the Ananuri from above. If you were looking to Ananuri from below, it had a different beauty, Greatness. Perhaps the two deer felt this too, and because of that they looked at them in such a way” [1, p. 400].

Horned deer and their shepherd, a naked boy with golden hair, who are the main characters of this novel, create amazing mysticism in the work. “Goderdzi Chokheli uses a parable ...” why does the author choose this animal? “It is known that a deer is the eternal soul of the forest - if he dies, the forest will die,” wrote Archil Sulakauri.

The question arises: where does the deer symbol come from? As mentioned above, this comes from the Psalms. Consider the study of Helen Gogiashvili “Symbols of deer in St. According to the list of Garejyan” by John Sinelli“ Klemax ”(H-1669) and“ Georgian Tales ”, published in 2006. The purpose of this study is to determine the function of history and the symbolism of deer.

The article says: “The Klemax” of John Sinnell has been translated five times. The Garejian list of works (ca. 1160 BC) is preserved at the Kekelidze Institute of Manuscripts. Manuscript H-1669 is an important monument to specialists in the field, as the figures on the manuscript are painted. In these images Vakhtang Beridze saw the fantasy of Georgian folk tales. All drawings are contextually related to the text and are loaded with Christian symbols --- deer (200 r), fish (187 v, 196 r), dragon (49 v, 137r, 145r) and griffins (158v, 164 v, 175 v).

From these symbolics, we are interested in deer symbols. Comparing the above excerpt from George Kenchoshvili’s book Symbols in Christian Art, the extract from Elene Gogiashvili’s article: “In the medieval Bible commentaries, deer is a symbol of human spiritual hunger, which derives from the well-known phrase of Psalm 41: As the deer dashes toward the

water streams, so my soul longs for you, God!”“ Psalm 41,2. In John Sinel-
li’s “Klemax” we also find paraphrase of this quotation: “As the deer pants
for streams of water, so my soul longs after You, O God.

Of St. Bishop of Alexandria, the place of the psalms of Athanasius
the Great is explained in this way: “The wise deers, after their mental
source has been broken by reason of the ungodly, are dying day and night
for their own destruction” [4]. The full content of Psalm 41 (in the end,
for the sake of the Psalms of the sons of Corinth) is explained as follows:
“The sons of Korah were holy saints. They enunciate a psalm that has been
borrowed from its companion, David, and expresses recent events in it.
The psalm also includes the image of Israel itself, which recognizes Christ
after repentance; Repentance, however, will be in the end of the century. “

“There is a widespread motive in the Christian literature id feeding
by deer’s’ milk. St. One of the important episodes in David Gareja’s life is
the appearance of deer in the desert. The theme of deer is widely covered
in hagiography and wall painting. St. Three deer came to David Gareja
and his disciple Lucian, willingly stopping to be milked, when all the food
supplies in the wilderness were exhausted. “And they shall go out of the
land of Myrrh every day, but Wednesday, and Friday, and shall feed them
with their nourishment, and be filled with the flesh and rejoice with the
spirit” [5].

It is well-known that the third-century Caesarean sent father grew up
in the lap of nature and the deer were fed him with milk.

Thus, in Christian art and literature there is a clear connection with
the folk motif of deer milk nourishment [6, p.53]. Accordingly to the fore-
going considerations, deer symbols are no stranger as to Christian as other
literary works and folk tales.

Giorgi Khorbaladze believes that, in Goderdzi Chokheli’s works, the
mythical and religious elements are so perfectly merged and intertwined
that it is almost impossible to determine where one begins and where the
other ends; From the mythology those elements are taken that agrees and
are transformed into biblical elements, the mythological characters are
very much like the biblical characters and do not contradict the origin of
the orthodoxy in its essence. Thanks to these elements, which are so close-
ly linked to the mountain population, Goderdzi Chokheli became the only
and inimitable writer in the 20th century and with his simple, folk Georgian
language he approached the top of Georgian literature - Vazha-Pshavela.
Like all great people, they remain unappreciative to contemporaries.”

As we have said above, the concealment of symbols was a social
and public necessity and required great mastery of the writer. “Goderdzi
Chokheli, with all his efforts, broke unbelief and spread the word of God
through masked by symbolic analogies or psychological underpinnings”.
[7, p. 81].

Let's go back to the content of the novel and see what the deer and the boy symbolize:

“Famous hunters lived in Ananuri, but no one ever went hunting for those deer. They only went for staring sometimes. Almost all of the inhabitants of Ananuri knew about their existence. The angels of the flood they were called, if they ever saw the by accident, they would crossed themselves and would beg for forgiveness, and they would imploring, “Save us, save the flood angels.” Some lucky hunter even glimpsed shepherd boy. Some saw the footprints of the deer and the boy in the new snow; it looked as if it had not even the weight of a bird.

On the eve of spring, before the night of angels, several believing women prepared buns with flour fried in butter, lit candles on them and left to a deer shepherd on the bank of Aragvi near the alder's forest. Of course, this happened at night, and if you could see it, it was a poorly lit floodplain, and you would think that all the stars that were in the sky come here and fall among the alders. From year to year, there was enough sacrifice to shepherd. From year to year, his heart was full” [1, p. 401].

The novel is extraordinary and mystical. The sacred face of the deer as “floodplain angels» is uniquely Christian. At the sight of the “floodplain angels,” people are crossing themselves, asking for forgiveness and for protection. The shepherd boy causes the association of the “Shepherd of Compassion”.

His body is the weight of a bird, and the sacrifice given on the angel's night is enough for him whole year. The author tells an unbelievable story, but in a way that throws us into his mystical world and makes us think. The only concern for the boy is deer care:

“One night, deer were standing in the middle of the valley and looked at Ananuri calmly than usual. And the boy did not play the reed pipe. He also seemed rather sad. The church no longer stood as strong as before. Since yesterday, the earth above him was digging, exploding. Yesterday, the cutting of the floodplain also began. Something was happening. but what?” [1, p.401].

This is where the story node is created. Something unusual is happening that hurts the most — the “floodplain angels” and the “Shepherd of Compassion.” However, in the dried-up Aragvi River, fish die, and only the Shepherd tries to help them. Obviously, the author wants to tell us that nature is destroyed and not only. Fish disappear as well. As we have mentioned above, fish is also a biblical paradigm.

In George Kenchoshvili's book “Symbols in Christian Art” Fish is explained as a symbol of Christ: “Fish is an ancient Christian symbol. Fish are often used as a symbol of Jesus Christ. If we combine the initial letters of the Greek phrase Jesus Christos TheouHyiosSoter (Jesus Christ, Son of God, Savior), we get the Greek abbreviation IXOYS, whose Georgian

meaning is “fish”.

Symbol of fish was used in this sense in early Cristian art and literature. At the dawn of Christianity, when the faith of Christ was severely persecuted, the fish symbol was used as a secret symbol of faith sharing among believers. One person drew an arc in the sand, and another completed the sign, expressing his love for Christ.”

The most important is the ending of the novel. A shepherd boy loses track of deer trying to find their way into the snow. They screamed, looked for the lord, then noticed the light and fled there, though they were very deceived, now foreigners lived there who didn't know the “floodplain angels”, having different orderliness, so deer went to the working van and roared, from there a strange sound was heard:

“-Kto tam?” (Who is there? – in Russian.) - Then the door of the van opened and the man in the sortour came out. He suddenly startled from seeing deer in front of him, turned around and closed the door. The deer stood and looked to the blinking light from the van. Five minutes had passed and the door opened again, now wider, but no one appeared. Only fire occurred, once, now the second time ... The deer deceased silently in the snow.

It was snowing. Within five minutes, every trace was covered ...”

You would agree with me, the finale is gripping, dramatic and at the same time multifaceted. What the locals were caring with such caution was disrupted and buried in a matter of seconds by a stranger ...though no one thought of them except the shepherd boy who went to the wagon. “He stopped by the carriage and implored out loud: “Give me back my deer!” There was no answer, no one even opened the door. Instead, the cries of a heartbroken boy sounded all night: “Give me back, give me back my deer”.

Then almost every night his voice was heard in this place. Archaeologists in the ancient villages, where they sometimes slept, also heard this sound. This was big secret for them, who was asking for deer, or who was so heartless, could remain so indifferent to the boy's imploration. Maybe someone didn't even know Georgian...” [1, p. 403].

Some would understand what the author is worried about... The voice from the wagon “Kto tam?” makes it clear that the deer, who were called “floodplain angels” and asked for help, were killed by Russian workers. To sum it all up, it is not difficult to draw a conclusion. In the Soviet era, faith and religion was destroyed, how churches were flooded under water.

This is how Goderdzi Chokheli finishes the novel: “When a man sinks into the water slowly and calls the savior, such a doomed voice was heard by the archaeologists at the end: - “Give me back, give me back my deer! Now if you go to that place, there is only silence around. Only the sea can be seen from the valley with the glitter. As often as I come to this place

and recalling this story, my heart aches and deer screams from the depths of my soul ... “ [1, p. 404].

Maya Tsiklauri, PhD, writes that Goderdzi Chokheli is not a writer in the traditional sense. He is a thinker who generalizes his philosophy in artistic forms. The primary characteristics of his work are: originality, simplicity, morality and nationality. ”And Tamila Tsotsoria believes that she, as a writer, had a special vision. What he was writing, he was seeing as well. Even in the times of “fear of words” he was writing about the freedom of the human spirit, faith and humanism. Of course, the “fear of words” led to the writing of symbols and allegories. As we have seen, the articles mentioned above were written in the recent past, and at the time this novel was written, it was still a time of “fear of words”.

„Goderdzi Chokheli’s creations continue the great traditions of Georgian classical literature, the savior of the Georgian literature was working consequentiality due to bring to light the most painful problems of the modernity, as if passing through x-rays to the bacillus of a dangerous disease, but he also found the ways of curing. As in many eras of our history, at this time, writing became the savior of the highest ideals of the nation” [8, p. 140].

References:

1. Chokheli G. *Vol.2.* – Tbilisi, **2007.** – P.5; 141; 401-404. (*In Georg.*).
2. Guruli, V. *Goderdzi Chokheli’s world.* / International Scientific Conference “Goderdzi Chokheli - Creation without Borders”. – Tbilisi: Collection of Scientific Works. 19-25, **2012.** (*In Georg.*).
3. Guruli, V. “*Righteous Goderdzi*”, *Universali.* – Tbilisi, **2010.** – P.11. (*In Georg.*).
4. *St. Athanasius the Great, Archbishop of Alexandria – The Three-part Psalm. Part 1st.* – **2009.** – P.233. (*In Georg.*).
5. Datashvili L. *Children of God and the life.* / International Scientific Conference Goderdzi Chokheli - Creation Without borders”. – Tbilisi: Collection of Scientific Works. 180-190. **2012** (*In Georg.*).
6. Gogiashvili E. *The Dynamics of Mythical and Religious Symbols in the Structure of the Tale.* – **2006.** – P.53 (*In Georg.*).
7. Iarajuli I. *Artistic-Aesthetic Thinking of the World in Goderdzi Chokheli’s Creation.* – I. Gogebashvili Telavi State University, **2017** http://tesau.edu.ge/files/uploads/documentebi/_-___1.pdf.p.81 (*In Georg.*).
8. Sordia L. *Godparent by word.* – Tbilisi, **2009.** – P.140 (*In Georg.*).

B.K. Saktaganov¹

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

A.K. Kypshakbaeva²

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

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES FOR REMOVING SIGNIFICANT BARRIERS IN LEARNING PROCESS

Annotation

The current state of the contemporary educational environment is a topical issue in the educational process, which is related to semantic dispensing between the system of values and the system of student values. In the context of educational issues, special cognitive barriers, which are traditionally considered as cognitive, and emotional difficulties, also arise through different ways of understanding life values and life relationships. The article presents a new scientific approach to the eradication of meaningful dissimilarities in the relationship between the teacher and the student.

Education is the developing environment for the development of a meaningful person, so it is necessary to create a special environment for the student's personality to develop the content of the content. Different levels of meaningful perception occur in the meaningful interaction between teacher and student.

Differentiation of meaningful barriers in the learning process puts the author of the article on the need to search for targeted and indirect technologies to eliminate meaningful barriers in learning process. The author analyzed various technologies of meaningful initiatives and identified their didactic effects.

Analysis of various psychological and pedagogical technologies has demonstrated the possibility of their use in elimination of meaningful barriers in learning process.

Key words: *meaning, meaning barrier, education, teaching, teacher, psychological and pedagogical technology, meaning-based technologies.*

Б.К. Сақтағанов¹

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

А.К. Қытшақбаева²

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

ОҚЫТУДАҒЫ МАҒЫНАЛЫҚ КЕДЕРГІЛЕРДІ ЖОЮДЫҢ ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ-ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРЫ

Аннотация

Заманауи білім беру ортасының шынайы жағдайы оқытушы құндылықтар жүйесі мен білім алушы құндылықтар жүйесі арасындағы мағыналық диссонанспен байланысты оқу үрдісінің бірқатар нақты мәселелерін тудырып отырғаны қазіргі таңда өзекті болып отыр. Оқу мәселелерінің контекстінде дәстүрлі түрде қарастырылатын тек танымдық, когнитивтік, эмоционалдық қиыншылықтармен бірге, өмірлік құндылықтарды, өмірлік қарым-қатынасты әртүрлі түсіну арқылы туындайтын арнайы мағыналық кедергілер де қарастырылуда. Мақалада оқытушы мен білім алушының өзара қарым-қатынасы барысында мағыналық диссонанстарды жоюға жаңа ғылыми көзқарас ұсынылған.

Білім беру мағыналық тұлғаның дамуы жүретін дамытушы орта болып табылады, сондықтан білім мазмұнын игеру барысында оқушының жекелік мағынасы қалыптасуы үшін арнайы жағдай тудыру қажет. Мұғалім мен оқушы арасындағы мағыналық өзара әрекет үрдісінде мағыналық қабылдаудың әртүрлі деңгейлері пайда болады.

Оқу үрдісіндегі мағыналық кедергілерді саралау мақала авторының алдына оқытудағы мағыналық кедергілерді жою бойынша бағытталған және жанма технологияларды іздеу қажеттілігін қояды. Автор мағыналық бастамалардың түрлі технологияларын талдап, олардың дидактикалық әсерлерін анықтады.

Әртүрлі психологиялық-педагогикалық технологияларды талдау оларды оқыту барысындағы мағыналық кедергілерді жою үшін қолдану мүмкіндігін көрсетті.

Түйінді сөздер: *мағына, мағына құраушылық, мағыналық кедергі, білім беру, оқыту, оқытушы, психологиялық-педагогикалық технология, мағына құраушы технологиялар.*

Б.К. Сақтағанов¹

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

А.К. Қыпшақбаева²

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

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ УСТРАНЕНИЯ СМЫСЛОВОГО БАРЬЕРА В ОБУЧЕНИИ

Аннотация

Современное реальное состояние современной образовательной среды, а также смысловой диссонанс системы ценностей обучаемых и преподавателей, возникающий в образовательном процессе, является одной из актуальных проблем современной науки. В контексте образовательных вопросов наряду с традиционным изучением вопроса познавательными, когнитивными, и эмоциональными трудностями, рассматриваются смысловые проблемы, возникающие в процессе восприятия жизненных взаимоотношений и жизненных ценностей. В статье

представлен новый научный подход к искоренению смысловых дисонансов во взаимоотношениях между преподавателем и обучающимся.

Образование является развивающей средой для развития значимой личности, поэтому при обучении студентов является необходимым создание особой среды для развития личностной значимости студента. Существуют различные уровни значимого восприятия возникающие в учебном процессе между преподавателем и обучающимся.

Автор статьи определяет необходимым поиск новых технологий посредством анализа смысловых трудностей в учебном процессе. Автор проанализировал различные технологии смысловых инициатив и выявил их дидактические эффекты.

Анализ различных психолого-педагогических технологий показал возможность их использования при устранении смысловых барьеров в процессе обучения.

Ключевые слова: *смысл, смыслообразование, смысловой барьер, образование, преподавание, педагог, психолого-педагогические технологии, смысловые технологии.*

The introduction of new educational standards and the formation of an appropriate social request actualize for the pedagogical community the problem of finding new effective technologies in teaching. The realities of the modern educational environment generate a number of specific problems of the educational process associated with the semantic dissonance between the values of teachers and the values of students [1; 2]. As a result, there is a contradiction, due to which the student can not be understood educational material, and the teacher (teacher) can not be conveyed a certain amount of knowledge according to the requirements of modern standards of education; the problem of comprehended learning material at the level of semantic acceptance is of particular importance, because there are not just cognitive, emotional barriers, which are traditionally considered in the context of educational problems, but there are specific semantic barriers, the origin of which is determined by a different understanding of life values, life relationships [3]. At the same time, semantic barriers can arise not only in the student, but also in the training, and in the situation of simultaneous formation of semantic barriers in the subjects of the educational process, the process of translation and assimilation of knowledge becomes extremely inefficient and unproductive [6; 7]. Independent overcome the semantic barrier subjects of study or reduced its severity over time is unlikely, special efforts will be required, in particular, the mastery of the teacher of special techniques, methods and technologies.

The purpose of this article is to analyze the didactic resource of psychological and pedagogical technologies for removing the semantic barriers in learning. In modern science, attempts are made to develop didactic technologies that will initiate not just the emergence of individual situational meanings within a lesson or educational situation, but also to

influence the entire trajectory of value-semantic development. These technologies are designed to actualize the life orientations of students, to form values, to determine their life priorities. In didactics, several typologies and classifications of such methods and technologies are proposed for the level of their meaningful potential. However, when describing such technologies and mechanisms of their implementation in the practice of the educational process, those of them that not only initiate a sense of education, but also help overcome the semantic barriers that arose during the training as the contradiction between the evaluation position of the teacher and the student, as dissonance of the meanings of the trainee and the essence of the subject. The specifics of such technologies are described in this article.

The semantic barrier can be phenomenologically conceptualized as a certain mental state, arising either before the beginning of the activity, or during its execution. The existing state (semantic barrier) either does not allow to turn around activities, or blocks and disorganizes already begun activity. Such state causes sufficiently high level of nervous-mental tension, to reduce which, the person can use various types of psychological protection; while the reasons that led to the appearance of a semantic barrier (external or internal), can be hidden from the person in the sphere of unconscious, and the less mature (in age or social terms) will be the person, the less able to understand the true causes of difficulties in the activity [6].

Education is a developing environment in which there is self-development of the individual, therefore, for the formation of students' individual meanings in the development of the content education it is necessary to create special conditions. According to E.G. Belyakova, "... the General conditions of meaning formation in the study of subjects of different educational cycles are realized through individualization of education, activation of the personal-semantic factor in the selection and development of the content of education, the involvement of humanitarian texts, interdisciplinary integration on an axiological basis. The specific conditions of meaning formation are associated with the interpretative potential of texts acting as the content of education, age-psychological characteristics of students, their basic semantic settings and level of education» [7, p.112–113]. Meaning formation is interpreted by her "as the development of individual meanings of participants of pedagogical interaction – their enrichment and acquisition of multidimensionality through interaction with personal meanings of other subjects of pedagogical interaction, with pedagogical meanings» [7, p.6].

In relation to the educational activities of the semantic barriers serve two major purposes: destructive and constructive. The destructive function of the semantic barrier is that there is a decrease in self-esteem, frustrated creative abilities, there is a decrease in the effectiveness of educational activities, formed dissatisfaction with the results of activities. The

constructive function of the semantic barrier (which includes protective, stabilizing, regulatory and mobilization aspects) is manifested in the fact that the consciousness of the subjects of training activity is protected from traumatic experiences caused by internal and external conflicts, the mobilization of internal resources of the body occurs, the mental and volitional processes that restrain activity slow down.

Overcoming the semantic barrier allows the individual to move to a new level of development, actualize all previously hidden potentials, and mobilized resources which could give the activity a new vector, this leads to a sharp decrease in the level of anxiety, normalization of a significant number of mental processes, the appearance of a number of tumors-adequate self-esteem, the ability to make constructive decisions [8, p.17].

D. A. Leontev points out that there is both a natural development of semantic dynamics and the possibility of arbitrary development of the semantic sphere with the help of various semantic techniques. It is possible both to develop own voluntary activity of the subject directed to management of processes of semantic regulation, and to operate semantic dynamics of other person. In this case, the meaning technicians will act as a special case of psychotechnics. As the object of influence of sense engineering acts semantic dynamics, namely the processes of meaning, sense-awareness and sense-building. From the point of view of D.A. Leontiev, it is through these processes that changes in the semantic sphere are being implemented [9].

Such conceptual changes can include features of volitional regulation (arbitrariness of the management of the motivation), the possibility of increasing or decreasing motivation, reflexive analysis, features of semantic choice, the technique of contractile dialogue [10]. At the same time it is possible both to influence features of the separate behavioral act, and through certain semantic dispositions to carry out influence on steady relations to certain people or things, to form or transform the general semantic orientations – outlook, self-relation, system of values.

In the psychological and pedagogical discourse there is a theoretical justification of the possibilities of initiation meaning formation, practical developments and technologies that have a meaning-forming character (S.Y. Zilberbrand, S.V. Gurov and etc.) [11-17]. With all the variety of technologies, methods and forms of education, it should be noted that not all of them have the meaning-generating potential which is necessary for the formation or transformation of educational attitudes, educational values and educational motives.

In modern pedagogical psychology, there is a section associated with the study of technologies, the use of which will allow the teacher to activate the meaning-forming activities of students. The development of the technology of semantic activation requires taking into account the psy-

chological mechanisms of initiation of meaning formation, as well as taking into account the action of mechanisms that inhibit meaning formation [1; 2].

New didactics allows us to consider the psychological mechanism of initiating the process of thinking education in the process of teaching from a fundamentally new position: "... according to traditional didactics, technologies in relation to the content of the educational process are secondary, act as a kind of superstructure, mechanism for its implementation.

In the "New didactics" there implementation. In the "New didactics" there are cases of inverse dependence-content on technology, when technology in the actions of the teacher is so rooted that it subordinates the content itself. This can be seen in the example of dialogue as an educational technology, which prescribes a special, problematic content. Moreover, the technology itself can move to the rank of content. If we agree that the content is something to be mastered, and assume that with the help of the same dialogue mastered some piece of educational material, then the mastered may be the dialogue itself and rightly interpreted as content. Finally, according to the New didactics, there is a sphere in education in which educational technologies are not "in honor". Here "in honor" psychological, moral, didactic support» [2, p.18].

Based on the theory of semantic initiations, you can specify the initial conditions making sense in the real techniques of the educational process: «technologies of the directed formation of value-semantic units in the educational process as a pedagogical technologies have different meaning-making potential and different trajectories of implementation in practice of educational process depending on their level of semantic actualization and meaning-making potential. Technologies of content subjectivation (filling it with potentially disclosed meanings), its simultaneous and subsequent objectification (when the content makes sense for everyone), assignment (crystallization) of meaning to students (each for himself) should be implemented in the real educational process only taking into account the fact that the content operates at several levels that reflect the logic of the educational process from design to implementation, from the moment when the teacher begins to plan and prioritize the determined content, prior to the direct disclosure and appropriation by students of the meaning of what is being studied» [2, p.70].

Theoretical analysis allowed to reach the level of empirical research of didactic technologies from the point of view of their potential as meaning-forming initiations.

Analysis of the results of empirical research on the use of technologies of initiation meaning formation in the practice of the educational process.

In the research of I.E. Nesterenko tried to analyze and evaluate traditional didactic technologies in the educational process from the point

of view of the greatest potential of meaning education, and the following typology of technologies were proposed with high meaning potential.

“- technologies that provide a number of aspects of self-actualization of subjective experience of students (initiation of semantic images through actualization of semantic installations and semantic generalizations);

- dialogue technology (external, internal, multiple dialogues, intercultural dialogue);

- technologies using the game component (role-playing, didactic, educational, business and other types of games);

- problem-creative technologies (creation and reflection of problem situations, solving problems on the “meaning” of situations) »;

- technologies related to self-assessment, self-presentation tasks, and self-reflection.

- technologies providing psychological and didactic support of trainees (task for self-identification, development of empathy, development of interpersonal and extrapersonal values as priorities in the formation of collective consciousness)» [13].

The presence of semantic barriers has been prevented the process of recrystallization of personal meanings, alienates the student from the educational material, and insurmountable semantic barriers impede the interaction of the student with both the teacher and the educational content. The meaning-forming effect arises on the basis of persuasive influence on the part of the teacher, at the moment when the teacher offers a certain meaningful material is assimilated.

In a situation in which the meanings of teachers and students are synchronized, the semantic barrier of alienation of students from the content of the educational material does not arise, since the educational content already has a personal meaning for students, and there is no need to initiate the meaning of education.

If the content of the material is assimilated, causes the student to disagree, then there is a semantic barrier with varying degrees of severity.

The pupil correlates the presented educational content with the semantic fund available to him, in case of coincidence of semantic centration there is a cognitive consonance and an initiation of sense formation.

Since the main source of meaning learners are substantial aspects of the educational process, the nature of meaning and, consequently, the risk of forming semantic barrier, influence the spatial-temporal characteristics: the distribution of content between teacher and student, between groups of learners taking into account temporal sequence learning activities. Content and technology are organically interrelated-the content “saturates” the development of personality, its semantic structures, and technology is a barrier to development. If the technology is inadequate to the content, it will not “work”, because in this case there is a violation of the principle of

isomorphic dependence “content-technology”. Thus, the question of technologies of possible overcoming of a semantic barrier in training is transferred from the didactic plan to the psychological plane since the contents of training can be presented at different levels of training:

- at the design level – in the form of text, sign;
- at the level of the real educational process as the appearance and manifestation of feelings, emotions, thoughts of students;
- at the personal level - as a system of meaningful life priorities of the student, his values and life priorities.

Technologies of overcoming semantic barriers have a two-way stadi-al process of mastering a certain set of psychological and pedagogical tools that provide a certain level of achievement of the predicted results in specific learning environments [18]. To address the issue of the choice of pedagogical technologies that allow to equip teachers with an Arsenal of techniques for initiating meaning formation in the realities of a particular educational process, it is important to address the classification of psychological and pedagogical educational technologies, taking into account their impact on meaning formation [19].

E. S. Zorina in research “Psychological bases of application of sense techniques as a factor of initiation of sense formation in educational process” showed how various psychotechnics and sense techniques can influence features of sense formation of pupils in real practice of educational process. She proposed her classification of such semantic techniques, focusing on the modality of perceptual influence:

- semantic techniques (formation of associative semantic connections, semantic generalizations, meaning-inducing images-symbols);
- dialogue techniques (dialogues of different levels of semantic saturation, polylogues, monologues, dialogue of cultures, etc.);
- game techniques (games-excursions, role-playing didactic games, methods of specific situations);
- self-expression techniques (self-expression, self-esteem, reflection);
- support and facilitation techniques (empathic tasks, sensory training, peer-to-peer techniques»);
- meaning techniques of creativity development (art techniques, tasks with multiple solutions, installations, eurythmy) [20; 21].

In classes where the learning process took place with the use of these techniques in order to achieve psychological understanding, semantic consonance between the teacher and the student (according to E. S. Zorina), the initiations of semantic development in the following areas were identified:

- self-esteem and self-reflection, the need for public recognition (0.356, with $p \leq 0.01$);

- attitude to others (“having good friends” (0.223, at $p \leq 0.05$), “sensitivity” (0.221, at $p \leq 0.05$), “tolerance” (0.215, at $p \leq 0.05$), the development of empathic abilities (0.274, at $p \leq 0.05$));

- attitude to social values (“courage in defending one’s opinion” (0,197, at $p \leq 0,05$), social intelligence (0,227, at $p \leq 0,05$), “productive life” (0,244, at $p \leq 0,05$)).

According to E. S. Zorina, an experimental study on the use of semantic techniques in the practice of overcoming semantic barriers showed their effectiveness, the level of semantic acceptance of the comprehended educational content increased, the number of students with positive strategies for achieving consonance with the evaluation position of the teacher increased [20].

V. Abakumova proposed a hierarchical classification of technologies according to the level of influence on meaning from the lowest to the maximum degree [6]:

1. Classification of technologies based on the criteria of “method of information coding”. This group consists of verbal, audiovisual, multimedia, hypertext, holographic technologies.

2. Classification of technologies according to the criterion “the value of the radius of action of the educational process.” At this level, there are technologies that ensure the assimilation of material in a small academic space – in the form of lessons and other types of training sessions (explanatory-reproductive, information-computer, heuristic, problem, situational-game, dialogue).

3. Classification of technologies based on the criterion of “teacher-student relationship”. This group includes: subject-object technology (explanation, lecture, reproducing interview, work samples, exercise training type), the subject-subject-technology (methods Elkonin – Davydov “Image – simulation – integration” technology problem the presentation of the teaching material, advanced technologies of construction of educational process, large-block technology of presenting learning material); subject-text-subject technology.

4. Classification of technologies according to the criterion “the nature of cognitive activity of students.” This group includes technologies of reproductive type (explanation of the teacher with the subsequent reproduction by pupils, training exercises), technologies of problem type (problem introduction of material by the teacher and problem-search activity of pupils stimulated by it; statement of problem-cognitive tasks; dialogues, disputes, discussions), technologies of research type (a method of the project, abstract work, experimentation, creative works of trained).

5. Technologies based on the criteria “the ability to provide personal and semantic development of students.” This type of technology is not focused on the “solid assimilation of knowledge”, not on the formation

of “active thinking” and “creative activity”, but on the actual meaning of students, accompanied by states of experience of varying severity degrees.

Most authors who typologize meaning-generating technologies separately distinguish dialogue as a technology that has a very great potential in the perspective which we are interested in.

The study of the mechanisms of transition from impersonal meanings to concepts filled with personal meanings makes it possible to develop technologies of directed and indirect initiation of meaning formation of students, to overcome value-semantic barriers in the real practice of the educational process. A certain obstacle to the interiorization of the theory of meaning in the real practice of the educational process is the existence of a contradiction between the mandatory attribute of the management of the educational process by the teacher and very essence of meaning as an intentional act of consciousness, which is actually not subject to directional control. To resolve this contradiction, we need a new learning technology based on the achievements of semantic psychology and offers not just a description of the mechanisms of functioning of meaning in the practice of the educational process as directed knowledge, but also reveals the impact of technology on the meaning-forming potential of the participants. It is necessary to create and introduce into the practice of the educational process methods and technologies that will initiate the semantic development of students, to bring the system of interaction “teacher – student” to the level of semantic understanding and acceptance of each other. In modern psychological and pedagogical science, several typologies of overcoming semantic barriers in the real practice of the educational process are proposed. Most of them have been experimentally tested and can be reasonably considered as technologies of sense-initiations. They have certain similarities and differences.

Almost all the proposed technologies are based on the development of three main semantic centers (attitude to oneself, to others and social values), and procedural – on dialogue and facilitating technologies, however the direction and practice of realization has the essential features: depending on age (school students, university students, adults), on level of complexity and prolongation of the curriculum (situations of retraining, specifics of educational purposes, training duration, level of cognitive complexity of the comprehended material, availability of interactive methods, etc.). When analyzing the dialogue as a basic technology for overcoming semantic barriers, different authors interpret its result as the achievement of semantic consonance, as the convergence of the evaluation positions of different participants in the educational process, and semantic consonance, in turn, helps a person to feel understandable and emotionally close to both classmates and teachers, who begin to seem to those who express positions that can be taken as personally close.

Despite the fact that in modern psychological and pedagogical science analyzed quite a large number of didactic technologies that have meaning-generating potential, technologies which help to overcome semantic barriers in the educational process. To solve the didactic contradiction, meaning technologies are needed that will “work” overcome it. Technologies of overcoming semantic barriers are a two-way staidly process of mastering a certain set of psychological and pedagogical tools that provide a certain level of achievement of predicted results in specific learning environments.

This approach allows not only to expand the instrumental capabilities of teachers, but also to make significant changes in the organization of the real educational process, in the rethinking of its goals, content and methods.

Список использованных источников:

1. Абакумова И.В., Ермаков П.Н., Фоменко В.Т. Новодидактика. Книга Методология и технологии обучения: в поисках развивающего ресурса. – М.: КРЕДО, 2013. – 162 с.
2. Абакумова И.В., Ермаков П.Н., Фоменко В.Т. Новодидактика. Книга 2. Образовательные технологии: новые ракурсы. – М.: КРЕДО, 2013. – 122 с.
3. Асмолов А.Г. Оптика просвещения: социокультурные перспективы. – М.: Просвещение, 2012. – 447 с.
4. Кагермазова Л.Ц. Формирование индивидуального стиля педагогического общения у будущих учителей: Учебно-методические рекомендации. – Нальчик: Изд-во КБГУ, 2006. – 45 с.
5. Ермаков П.Н., Абакумова И.В., Осипова А.А. Смысловые барьеры в обучении: дидактическое содержание и технологии преодоления: монография. – М.: КРЕДО, 2016. – 274 с.
6. Абакумова И.В., Ермаков П.Н., Кагермазова Л.Ц. Технологии направленной трансляции смыслов в практике учебного процесса. – М.: КРЕДО, 2016. – 234 с.
7. Белякова Е.Г. Смыслообразование в педагогическом взаимодействии. – Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2008. – 208 с.
8. Леонтьев Д. А. Методика изучения ценностных ориентаций. – М.: Смысл, 1992. – 17 с.
9. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. – М.: Смысл, 2007. – 511 с.
10. Агафонов А. Ю. Основы смысловой теории сознания. – М.: Речь, 2003. – 296 с.
11. Зильбербранд Н.Ю. Дидактическая сущность смысловых задач // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2013. – Т. 2. – № 4 (52). – С. 106–109.
12. Гуров С. В. Психологические особенности смыслообразования студентов: типы, стили, стратегии // Российский психологический журнал. – 2012. – Т. 9. – № 1. – С. 62–66.
13. Нестеренко И. Е. Психолого-дидактические особенности формирования смысловых установок старшеклассников в учебном процессе: дисс. ...канд.

психол. наук. – Ростов н/Д, 2009. – 198 с.

14. Суфиянов В. В. Диалог как педагогическая технология в смыслообразующем учебном контексте: автореф. дисс. ... канд. пед. наук. – Ростов н/Д, 2007. – 24 с.
15. Brehm J. Post-decision changes in desirability of alternatives // *Journal of Abnormal and Social Psychology*. – 1956. – № 52. – P. 384–389.
16. Cattell R. B. *The Scientific Analysis of Personality*. – Harmondsworth, England: Penguin Books, 1965. – 399 p.
17. Festinger L.A *Theory of Cognitive Dissonance*. – Evanston, Illinois: Row, Peterson & Company, 1957. – 291 p.
18. Language, Meaning, and Culture: The Selected Papers of C. E. Osgood/C. E. Osgood & O. Tzeng (Eds). – N.Y.: Praeger Publishers, 1990. – 428 p.
19. Белова Е. В., Лукьяненко М. А. «Задачи на смысл»: диалоговые формы и условия использования в учебном процессе // *Российский психологический журнал*. – 2014. – Т. 11. – № 3. – С. 33–40
20. Зорина Е.С. Психологические особенности смысловых техник в ситуации инициации смыслообразования в учебном процессе: дисс. ... канд. психол. наук. – Ростов н/Д, 2017. – 208 с.
21. Abakumova I.V., Zorina E.S. Sense-making techniques in educational process and their impact on the personal characteristics of students // *International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education*. 2017. – Vol. 5. – № 2. – P. 41–46.

References:

1. Abakumova I.V., Ermakov P.N., Fomenko V.T. *Novodidaktika. Kniga Metodologija i tehnologii obuchenija: v poiskah razvivajushhego resursa*. – M.: KREDO, 2013. – 162 s. (In Russ.).
2. Abakumova I.V., Ermakov P.N., Fomenko V.T. *Novodidaktika. Kniga 2. Obrazovatel'nye tehnologii: novye rakursy*. – M.: KREDO, 2013. – 122 s. (In Russ.).
3. Asmolov A.G. *Optika prosveshhenija: sociokul'turnye perspektivy*. – M.: Prosveshhenie, 2012. – 447 s. (In Russ.).
4. Kagermazova L.C. *Formirovanie individual'nogo stilja pedagogicheskogo obshhenija u budushhih uchitelej: Uchebno-metodicheskie rekomendacii*. – Nal'chik: Izd-vo KBGU, 2006. – 45 s. (In Russ.).
5. Ermakov P.N., Abakumova I.V., Osipova A.A. *Smyslovye bar'ery v obuchenii: didakticheskoe sodержание i tehnologii preodolenija: monografija*. – M.: KREDO, 2016. – 274 s. (In Russ.).
6. Abakumova I.V. *Smysloobrazovanie v uchebnom processe*. Diss.d-ra psihol. nauk. – Ростов н/Д, 2003. – 440 s. (In Russ.).
7. Beljakova E.G. *Smysloobrazovanie v pedagogicheskom vzaimodejstvii*. – Tjumen': Izd-vo Tjumenskogo gosudarstvennogo universiteta, 2008. – 208 s. (In Russ.).
8. Leont'ev D.A. *Metodika izuchenija cennostnyh orientacij*. – M.: Smysl, 1992. – 17 s. (In Russ.).
9. Leont'ev D.A. *Psihologija smysla: priroda, stroenie i dinamika smyslovoj real'nosti*. – M.: Smysl, 2007. – 511 s. (In Russ.).
10. Agafonov A.Ju. *Osnovy smyslovoj teorii soznanija*. – M.: Rech', 2003. – 296 s. (In Russ.).
11. Zil'berbrand N.Ju. *Didakticheskaja sushhnost' smyslovyh zadach* // *Vestnik Cherepoveckogo gosudarstvennogo universiteta*. – 2013. – Т. 2. – № 4 (52). – S. 106–109. (In Russ.).

12. Gurov S.V. *Psichologicheskie osobennosti smysloobrazovanija studentov: tipy, stili, strategii* // Rossijskij psihologičeskij žurnal. – 2012. – T. 9. – № 1. – S. 62–66. (In Russ.).
13. Nesterenko I.E. *Psichologo-didaktičeskie osobennosti formirovanija smyslovyh ustanovok staršheklassnikov v učebnom processe*: diss. ...kand. psihol. nauk. – Rostov n/D, 2009. – 198 s. (In Russ.).
14. Sufijanov V.V. *Dialog kak pedagogičeskaja tehnologija v smysloobrazujušhem učebnom kontekste*: avtoref. diss. ... kand. ped. nauk. – Rostov n/D, 2007. – 24 s. (In Russ.).
15. Brehm J. *Post-decision changes in desirability of alternatives* // Journal of Abnormal and Social Psychology. –1956. – № 52. – P. 384–389. (In Engl.).
16. Cattell R.B. *The Scientific Analysis of Personality*. – Harmondsworth, England: Penguin Books, 1965. – 399 p. (In Engl.)
17. Festinger L.A. *Theory of Cognitive Dissonance*. – Evanston, Illinois: Row, Peterson & Company, 1957. – 291 p. (In Engl.)
18. *Language, Meaning, and Culture: The Selected Papers of C. E. Osgood/C. E. Osgood & O. Tzeng* (Eds). – N.Y.: Praeger Publishers, 1990. – 428 p. (In Engl.)
19. Belova E. V., Luk'janenko M. A. «Zadachi na smysl»: dialogovye formy i uslovija ispol'zovanija v učebnom processe // Rossijskij psihologičeskij žurnal. – 2014. – T. 11. – № 3. – S. 33–40 (In Russ.).
20. Zorina E.S. *Psichologicheskie osobennosti smyslotehnik v situacii iniciacii smysloobrazovanija v učebnom processe*: diss. ... kand.psihol. nauk. – Rostov n/D, 2017. – 208 s. (In Russ.).
21. Abakumova I.V., Zorina E.S. *Sense-making techniques in educational process and their impact on the personal characteristics of students* // International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education. – 2017. – Vol. 5. – № 2. – P. 41–46. (In Russ.).

*K.R. Sharikadze*¹
¹Sokhumi State University
(Tbilisi, Georgia)

THE SYSTEM OF PRONOUNS IN THE WORKS OF OTIA IOSELIANI

Annotation

The peculiarities of the Imeretian dialect were significantly reflected in the works of Otia Ioseliani. It can also be said that Imeretian dialect has been contributed to its formation as a writer, language and style.

This time we will focus on the pronouns from Otia Ioseliani's literature creativity. On the basis of material works we will show the peculiarities of the pronouns in the Lower Imeretian dialect and similarity-difference with the literary Georgian.

Key words: *Imeretian dialect, pronouns, literary Georgian, similarity-difference.*

*К.Р.Шарикадзе*¹
¹*Сухум мемлекеттік университеті*
(Тбилиси, Грузия)

ОТИЯ ИОСЕЛИАНИ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЕСІМДІК ЖҮЙЕСІ

Аннотация

Отия Иоселиани шығармашылығы имеретин диалектісінің ерекшеліктерін көрсетеді. Сондай-ақ имеретин диалектісі оны жазушы ретінде дамытуға, тіл мен стильіне ықпал етті деп айтуға болады. Бұл жолы біз Отия Иоселианидің шығармаларындағы есімдерге назар аудардық, ерекшеліктері, тарихы мен ұқсастықтары – әдеби грузин диалектісінің айырмашылықтары ретінде қарастырылған.

Түйінді сөздер: *имеретин диалектісі, есімдік, әдеби грузин тілі, ұқсастық және айырмашылық.*

*К.Р.Шарикадзе*¹
¹*Сухумский государственный университет*
(Тбилиси, Грузия)

СИСТЕМА МЕСТОИМЕНЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТИЯ ИОСЕЛИАНИ

Аннотация

Творчество Отия Иоселиани отразило особенности имеретинского диалекта. Можно сказать, что имеретинский диалект способствовал формированию его писательского мастерства, а также развитию языка и стиля. На этот раз мы сосредоточились на местоимениях из произведений Отия Иоселиани, показы-

ვაოცხ სხოცხვ - რაზლცხვ ს ლცერაურნყ გრუზცხვმ.

კლცხვე სლვა: იმერეცხვ დცალექ, მესოცმენცა, ლცერაურნყ გრუზცხვცხვ ყაზ, სხოცხვო ი რაზლცხვ.

The peculiarities of the Imeretian dialect were significantly reflected in the works of Otia Ioseliani. It can also be said that Imeretian dialect has been contributed to its formation as a writer, language and style.

The speech of the characters, as is known, is the peculiar part of the writer's language. It includes dialogues, monologues or internal monologues that create an individualization of the characters, their external or internal characteristics. "To interpret the internal portrait of the actors, their speech is no less important than the description of the author. They must fill achother.

This time we will focus on the pronouns from Otia Ioseliani's literature creativity. On the basis of material in the works we will show the peculiarities of the pronouns in the Lower Imeretian dialect and the similarity-difference with the literary Georgian.

First of all, let's look at the peculiarities of the pronouns' ultimate vowels:

As in the specific literature is showing personal pronouns: I, you, we, you (plural) don't have case or number category. They always presenting in the same form. [1, p.143; 2]. Only the pronoun "I" gives the base "mine". This fact provides the basis for the above pronouns in the dialects to appear in a small difference, which is associated with the addition of sound in auslaut. This vowel in the lower Imeretian is "E»: Shene (Georgian: you), Chvene (Georgian: we), Tkvene (Georgian: you – plural) ...

Phonetic varieties of personal pronouns are not found in the works of O. Ioseliani. These lexical units are represented according to literary norms.

Third-person pronoun "this" in Lower Imeretian are usually weak and, generally, are represented by the version of "ეგი {Egi} /. This form is often found in the writer's works:

ეგი მერე გადცერცა-Hewentcrazy¹[3, p.165]

ეგი დცლცოთ იყო და საღამოს მოგვაცცლეზდენ -It happened in the morning and in the evening they accompanied us [3, p.50]

რაზე დაჭცრდა ცაცეს ეგი, რა კცოცხეს ასეცოთ -Why did Tsatse need it? What was she asked? [3, p.50]

ეგი თქვენც ქე იცცოთ-თქვა -You know this also – I said [4, p.77]

ცმგენცცოთ ყორფელში ცხვცრს ნუ ჩაცყოფთ-This is not our

1 All the examples are written in Lower Imeretian dialect, that's why original text are saved

business, don't put your nose everywhere like them[4, p.50]

ეგი თლათ ჩვენი ქეა, იქოური-He is all ours, from there [3, p.112]

The pronoun “ეგ“ {Eg} is often replaced by the base of indirect case “მაგი“ {magi}:

მაგი მაშტვე გაქცევაზე იყო-From the beginning he was ready fleeing [4, p.263].

მაგი, მაგ უკულმა სარები -That stakes upside down[3, p.50]

ესე იგი, ახლა ვქნათ მაგი?-So, should we do that now? [4, p.202]

არც ქეა მაგი თლათ ტყუილი -Even this is not a total lie [4, p.301]

ჩემ მანქანას ქვეშ რო უკაკუნებს,არ იცი მაგი? -Do you know what does knock my car below? [3, p.80]

The third person's pronoun is preserved in a new Georgian in an abbreviated version ის {IS}. Its original form is “ისი” {Isi}, which is found in Georgian, Eastern and Western accents [1, p.143] The use of these pronouns from the western dialect in the upper Imeretian is very common, when in the Lower Imeretian we could not confirm such examples.

“ეგი“{Egi} functionally is the equivalent to “ეს“{Es}, it expresses closeness to the first person of the subject. On the other hand, the only difference between the pronouns “ეგი“{Egi} and “ეგ“{Eg} is only ultimate syllable”ი“{I},as it seems that the function of indicating on the first person is related to the vowel “I” here. Otherwise, ეგი {Egi} pronoun wouldn't become a synonym for the pronoun “ეს“{Es}.

In the lower Imeretian, the აგი {Agi} was found as well, but less often. It is spread mainly in the Gurian dialect. Usage of აგი {Agi} hasn't confirmed in the writings of Ioseliani as well.

The plural form of „ეგი“{Egi} is „ეგენი“{egeni}², which indicates closeness of person to first subject.„ეგენი“{Egeni}³ is a plural form of „ეგ“ (Eg) in the literary Georgian language and expresses its proximity to the second person of the subject. This function in Lower Imeretian dialect has „მაგენი“{Mageni}. In indirect cases, forms with the addition of “M” are more common, as the examples show, letter “N” which is plural number producer will remain in every cases: „ამგენმა“ {Amgenma}, „ამგენს“ {Amgens},„ამგენის“ {Amgenis} etc. developing such forms is reflected the principle of agglutination, which means that all grammatical categories are expressed by separate affixes.

რაცხა მაგენი ნამეტანი შენსკენ არიან – They are on your side too much [5, p.36].

მაგენი აქით პირისმკმნელი არ არიან-they are not going to get along with us [4, p.109].

ხო, მაგენი გვაკდა-Yes, we needed just them (irony) [3, p.123].

2 ეგი{ Egi} – this

3 ეგენი{ Egeni} - those

In the plural form the position of the იგენი {Igeni}⁴ is more solid, when იგინი {Igini} are relatively rare. It is evident that Igini is formed in the analogy of Mageni. In indirect cases we mostly meet forms with added “M”: იმგენ-მა {Imgen-ma}, იმგენ-ს {Imgen-s}, იმგენ-ის {Imgen-is} and etc.

ჩვენ რომ გვეუბნები, იმგენს ვერ უთხარი? -If you can tell us, why can't you tell them? [3, p.100]

არ გადამრიოთ შენ და იმგენმა-don't make me go crazy you and them [5, p.87].

ახლა ამნაირათ იმგენთანაც არ გამევიჩინები-Like that I can't even show myself to them [6, p.65].

ანეტა და აკვირინე ამგენმარ იციენ-They don't know Aneta and Akvirine [5, p.49].

ჩემი შვილები რო ჩემი შვილებია, იგენიც ვერ გადამათქმევებენ-Even my children cannot change my mind [6, p.55]

იგენმა საიდან ვარდება, არც იციან [5, p.304] They don't know from where it falls.

The pronouns ეგი Egi and იგი Igi are represented by just one vowel while using them as definitive pronouns:

ე ფეხი რო აწუხებს- He's leg hurts [4, p.102]

ე თქვენი არგასახარელი დაიე რამ მოსპო და მორეცხა-The one, who destroyed your sister [4, p.200].

აპა, იეკლესია კლუბიზა და ბიბლიოთეკიზა კი არ ოუმენებიათ-This church was not built for turning into club or library [4, p.158].

As for the deictic pronoun in the lower Imeretian, they are characterized by relatively more features. In special literature, it is known that the historically deictic pronoun should structurally have been as following: vowel-consonant-vowel / V C V / ესე {Ese}, ისი {Isi}, ეგე {Ege}, იგი {Igi}. Thus, these pronouns can be found in old Georgian as deictic pronouns; In addition, the root consonants were placed between identical vowels. This type of pronouns is considered to be the same for other options which can be reduced to this type. The same can be said about the dialects of the new Georgian language, where the deictic pronouns have different phonetic varieties. All these varieties can be explained by certain processes:

a) The prefix “ai” is added to the base of the pronoun as a result of the simplification

აი {Ai} ა {a}: აეს {Aes}, აემ {Aem} (In Kartli & Kakheti)⁵

აეგ {Aeg}, აისი {Aisi} (Khevsureti)⁶

4 იგენი {Igeni} – They on Lower Imeretian dialect

5 Kartli; Kakheti – regions in Georgia

6 Khevsureti – region in Georgia

Whereas by assimilating the base vowel «E» it gives us second «E»

ეეს {Ees}/ო {I}/(Saingilo)⁷

ეემ {Eem}/ა {A}/(Khevs. Saing)

b) There is a phonetic simplification: ესე {Ese} ეს {Es} /ეო/ {Ei} ე {E} (Kartli, Kakheti, Zemo Imereti, Racha, Fshavi):

ისი {Isi} ის {Is} -/ იო/ {Ii} -ო {I} (Kartli, Kakheti, Zemo Imereti, Fshavi, Khevsureti....)

c) One of the important differences between the deictic pronouns accents on vowels, which are characterized in Fereidian, Ingilian, Tushian, partially Kakhian [7, p.143]

The «E» vowel version of the deictic pronouns ემა {Ema} ემ {Em} is characterized mainly by East Georgian dialects (Kartl., Kakh., Khevs., Mokhuri, Fshav., Fereid., Ingil.).

In the Gurian, Imeretian and other Western Georgian dialects, all three zones are dominated by the pronouns which contain letter “G”: აგი {Agi}, მაგი {Magi}, იგი {Igi}. This, of course, does not mean that it’s unfamiliar “S” added consonant pronouns, ეს {Es} and ის {Is}. Such forms are also found in Western Georgia [9, p.45].

To produce nominative from deictic pronoun მაგი {Magi} it uses base intended to indirect case (ეგე-მაგა-ნ {Ege-maga-n}, მაგა-ს {Ma-ga-s}...) versions of მაგის {Magis} are მაგე {Mage} and მეგ {Meg}. First is confirmed in lower Imeretian, (although we did not see it during the research) and the other is used in Adjara. Both of them ეგე//ეგ {Ege//Eg} and მაგი {Magi} are formed by contamination of formants [8, p. 48].

მაღლა დადევით მაგ ნაგუზალი-put those firewood above.[7, p.244]

დაწიე მაგ დოქი უკან, ნამეტანი გათბება-Move that pitcher away, or it will warm to much [4, p.250].

დაახსი, მაგის ღდინი არ იყოს-Fill my glass, I don’t want to see him again [5, p.304]

მასე შარიანი იყო მაგ შენი თავმჯდომარის გვარი და ჯილაგი? -Were all ancestors of your chairman troublemakers [4, p. 279] ესი {Esi} is the phonetic variety of the deictic pronoun, which is spread in Western dialects, but was not confirmed in our case.

In the works spread forms of deictic pronouns are: ამნაირი {Am-nairi}, იმნეირი {Imneiri}, მაგნაირი {Magnairi}, იმნაირი {Imnairi}, ამისტანა {Amistana}, მაგისტანა {Magistana}...

რავა იკადრეს ამფერი უკადრი-How could they behave so brazenly? [7, p.225]

ქვეყანამ არ უნდა იცოდეს ამნეირი სასწაული? -Shouldn’t world know this kind of magic? [3, p.225]

იმნეირი ვინმე ყოფილხარო, ტყუილი რო ტყუილია, იგიც დაგეჯერება - You are such kind of person, we could believe you even

7 Saingilo – region in Georgia

when you are lying [3, p.64].

იმნიერი დამწინოურებელი აღარევინ ყავდა,თვარა მაგიც ქე ხერხდებო-He did not have someone who could promote him, otherwise he could get it [4, p.205].

მაგისანა მეც ხომ მაქვს და იმგენს -არა- I also have something like it, but they – don't [4, p.10].

Interrogative pronouns can be found in Lower Imeretian as well as in analyzed material in different phonetic variants: რაოდენი {Raodeni}, რამდონი {Ramdoni}, რავარი {Ravari}, რავალი {Ravali}, რანაირი {Ranairi}, რანეირი {Raneiri}:

რანეირი მადლობელი ვარ შენი- How grateful I am to you [6, p.126]

უყურე, რავალი გეიმართე- Look at you, What a big man you became? [8, p.181]

რანეირი დრო მევიდა, დავკარქეთ ერთმანეთი-What kind of period is it, we lost each other [4, p.199].

რავალი მომჭირნე იყო, თუ იცი- Do you know what kind of misery he was? [4, p.32].

The characteristic feature of the possessive pronouns is the use of “თავისი” {Tavisi} instead of “მისი” {Misi}, although these pronouns do not interfere with each other in the analytical material:

ტარასიე წაჯდომია უღელზე თავის ნაპატოვებ ხარებს- Tarasie sat on his own oxen [3, p.32].

ქორაც თავისმა ფეხებმა მოიპარა-He stole ox by himself [5, p.263].

Plural forms of deictic pronouns represent genitive case forms of plural Nariani⁸:მაგენის (Magenis)//იმგენის (Imgenis)

ამწელმორეულმა საპყარმა მაგენის მანქანით ვიჯლიგინო?- I am too injured to travel with their ruined car [5, p.278].

იმგენს თავი დაანებე- Live them alone [5, p.75].

The mutual pronouns are different in dialects of Georgian language. In Imeretian, Gurian and Rachian dialects on the basis of regressive assimilation from Each other (ერთიმეორე {Ertimeore}) is produced ერთიმორე {Ertimore} and by merging vowels is given ერთიმორე {Ertimore}. In the above listed dialects, as mentioned, there are also several versions of mutual pronouns: ერთქმანეთი {Ertkmaneti}, ერთქამეთი {Ertkameti}, ერთქანეთი {Ertkaneti} ... which were not confirmed in our study.

Relative pronouns do not represent any different forms. As in literary Georgian, as well as Lower Imeretian dialect and including O. Ioseliani's writings, the relative pronouns are produced on the interrogative pronouns with the addition of ც(ვა) {Ts/Tsa} particle: ვინ- ვინც(ა) {Vin-Vints(a)}, რა-რაც(ა) {Ra-rats(a)}, რომელი-რომელიც(ა) {RomeliRome-

8 Nariani – type of plural form in Georgian grammar

lits(a)}, რამდენი-რამდენიც(ა) {Ramdeni-Ramdenits(a)}, როგორი-როგორიც(ა) {Rogori-Rogorits(a)}

Attributive pronoun “self” (თვითონ {Tviton}) , as it is known, in Georgia it is originated from “თვითმან” {Tvit man}: თვითმან {Tvit man}>თვითან {Tvitan}>თვითონ {Tviton}. the transitional form of this pronoun is „თვითვან“ {Tvitvan} and latter form თვითან {Tvitan} derived from lost of “V” in second syllable.

In imeretian dialect we have opposite process: in these pars of pronoun particle ვინ {Vin} is preserved, but it is lost in first syllable (after consonant ვი (Vi) ი (I)

თითვან {Titvan}:

თვითონ//თითონ {Tviton//Titon}:

თვითან ისიდორე სახლს იშენებდა დროებით და ძროხა ჰყავდა -Isidore himself was building a house temporarily and had cow [3, p. 103].

დღუგდე ყური, თვითან გეტყვის-Just listen, he will tell you by himself [4, p.244].

მერე მეზობლები თითვან მეიტანენ-Neighbours will bring by themselves [6, p.166].

“კაცადკაცი” {Kacatkaci} which have similar meaning as “each and every”⁹ could not be confirmed in the analytical mater

The pronoun “each” (ყოველი/Koveli) in the opinion of N. Marr comes from the verb. This is the full form of the active participle voice, which, in its turn, is derived from the base of the not-preserved verb “ყვლ” {Kvl} [7, p.225].

In the Western Georgian dialects “ყველე” {Kvele}¹⁰ version is widespread, which is derived by double phonetic processes: ყვალაი(Kvalai)-ყველეი (Kvelei) -ყველე(Kvele). In the analytical material among above mentioned phonetic varieties we have met “ყველეი” {Kvelei} only a couple of times:

მაიმედებს, თქვენი ყველის მაგიერია- Instead of everybody I only trust to him [4, p.205].

ასეცა, თქვენი ყველის მაგიერია- He replaced all of you. [6, p.205]. We could not confirm added particle “ყა” (Ka) forms ყველაყა {Kvelaka}ყველაკა {Kvelaka}

From producer element “ფერი” {Pheri} is derived “ყოველიფერი” {Kovelipheri} and “ყველაფერი” {Kvelapheri}. In Westers dialects the base of widespread pronoun “ყოლიფერი” {Kolipheri} is “ყოლი” {Koli} which is origin from ყოვლი {Kovli}. And from ყოვლი {Kovli} through the metathesis is produces ყორფელი {Korpheli}.

ყორიფელი {Koripheli}ყორფელი {Korpheli}:

9 Each and every – on Georgian თითოეული (Titoeuli)

10 Kvele – En. Everybody on Lower Imeretian dialect

ჩემი კაცის ნათქვამი ყოლიფერი ეყურება- I agree on everything that my man says [5, p.225].

კი, კი, აგაბო, ყოლიფერი მომაგონდა-Yes, yes, Agabo, I recalled everything [6, p.246].

არც ჩოუხედათ, ყორფელი იცოდენ-They did not even look, but they knew everything [5, p.93].

ყორფელზე თავის დაქნევა ვაჯობინე- I choose to agree on everything [5, p.89].

To produce indefinite pronouns in the West Georgian dialects, we meet particles ცა {Tsa}+ლა {Gha}:

ვინცლა {Vintsgha} // ვინცალა {Vintsagha} // რაცალა {Ratsagha} // რაცლა {Ratsgha} // რომელიცალა {Romelitsagha} // რომელიცალა {Romelighatsa}.

The pronouns ვინცლა {Vintsgha}, რაცლა {Ratsgha}, რომელიცალა {Romelitsagha} made varieties of phonetic processes: in neighbourhood of unvoiced “Ts” through strength of progressive assimilation voiced “Gh” is turned into “Kh” and we receive ვინცხა {Vintskha} რაცხა {Ratskha}. This phenomenon occurs even when middle vowel “A” is on its place:

ვინცალა {Vintsagha} ვინცხა {Vintskha},
 რაცალა {Ratsagha} რაცხა {Ratskha},
 რომელიცალა {Romelitsagha} რომელიცხა {Romelitskha} [7, p. 242]:

რაცლა მაგენი ნამეტანი შენსკენ არიან They are on your side too much [3, p.35].

მატარებელი გაჩერებულა და ვინცხა-ვინცხები ჩამოსულა- The train stopped and some of passengers went down [8, p.89].

ამ უპატრონო ქვეყანას რაცხა ხო უნდა უსაშველონ- This ownerless country should be helped by someone [3, p.202].

ვილა {Vigha} // ვილანა {Vighana}:
 ვილანა ან წამკითხავი ან რამეს დამწერი- Who would read or write something this time [3, p.20].

მაგის ხნის კაცი ვილა უცოლო- Who is not married by his age [3, p.304]

ვილანა ხალხი, სადაა ხალხი- Who are the people, where are the people? [3, p.137].

აპა, ვილანა, დეიქცა ქვეყანა- Who's left, country has fall apart [5, p.82]. In lower Imeretian, Rachian and Lechkhumian dialects negative pronoun “nobody” (არავინ/ {Aravin}) ultimate particle of “არა” {Ara} is changed into “არე” {Are}: (არევის/ {Arevin}). The reason for this may be the analogy with prnoun “Verevin”, which is found in above dialects what is as well result of assimilation: ვერავინ {Veravin} ვერევის {Verevin} [5, p.248].

მთა-გორებს არევის წეიღებდა, ქე იცი- You know, they would not take mountains [8, p.465].

თუ ეს მთა არევის გჭირდებათ, ჩემი იყოსო-If no one need this mountain, I will own it [6, p.62].

როცხა არევი გიჭერდა და არევი გაბამდა, ჩამოსულიყავი-When nobody was catching you, you should have come down [6, p.48].

“არაფერი“ {Arapheri} changes phonetically into “არაფელი“ {Arapheli}

იციან ,ამის მეტი არაფელი გამასწორებს-They know, except this nothing will change him [3, p.268].

არც შენ მეტყვი არაფელს, ჩემო ენაჟღურტულა? – Does not say anything to me, my little twittering? [9, p.10].

Thus in O. Ioseliani's works there is significantly reflected characteristic speech of Lower Imeretian dialect, which is expressed by different varieties of pronouns. However we have number of cases, which are not found in writer's works. For example indefinite pronouns with added particle “ყა” {Ka}, as well as phonetic variations of mutual pronouns-ერთქმენეთი {Ertqmeneti}, ერთქამეთი {Ertqameti} and etc. Relative pronouns are mainly followed by literate Georgian. Illustrative examples show the author uses this particular method - in order to better show the inner portrait of the characters and better feel the environment, by readers, in which the characters operate.

References:

1. Gigineishvili Iv. Tophuria V. Vol.I, *Georgian dialectology*. –Tbilisi,1961. – P.143. (In Georg.).
2. Djorbenadze B. *Georgian dialectology*. – Tbilisi, 1961. – p.68. (In Georg.).
3. Ioseliani O. *Works in ten volumes*. Vol. III. – Tbilisi, 2006. – P.350. (In Georg.).
4. Ioseliani O. *Works in ten volumes*. Vol.II. – Tbilisi: Tbilisi, 2006. – P.279. (In Georg.).
5. Ioseliani O. *Works in ten volumes*. Vol.VI. – Tbilisi, 2006. – P.304. (In Georg.).
6. Ioseliani O. *Works in ten volumes*. Vol.IV. – Tbilisi, 2006. – P.268. (In Georg.).
7. Martirosov A. *Pronounes in Georgian*. – Tbilisi, 2006. – p.242. (In Georg.).
8. Ioseliani O. *Works in ten volumes*. Vol.V. – Tbilisi, 2006. – P.465. (In Georg.).
9. Ioseliani O. *Works in ten volumes*. Vol.VII. – Tbilisi, 2006. – P.304. (In Georg.).

АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТ:

1. Капанова Гульнара Жумагалиевна – өнер магистрі, оқытушы, А.В. Селезнева атындағы Алматы хореографиялық училищесі, Алматы, Қазақстан;

2. Канетов Нурлан Исмагулович – Ресей Федерациясының Еңбек сіңірген әртісі, Татарстан Республикасының Еңбек сіңірген әртісі, хореография факультетінің деканы, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

3. Толысбаева Жанна Женисовна – филология ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

4. Рахымбердиева Сая Нурлановна – «Өнертану» мамандығының 4 курс студенті, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

Ғылыми жетекшісі – **Мусина Флюра Борисовна** – аға оқытушы, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

5. Танбаева Айгуль Жуматаевна – «Өнертану» мамандығының 4 курс студенті, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

Ғылыми жетекшісі – **Джумасеитова Гульнара Тазабековна** – өнертану кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

6. Белгибаева Амина Бахытовна – «Өнертану» мамандығының 4 курс студенті, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

Ғылыми жетекшісі – **Джумасеитова Гульнара Тазабековна** – өнертану кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

7. Алдамжарова Динара Рамазанқызы – өнертану магистрі, аға оқытушы, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

8. Кульбекова Айгуль Кенесовна – педагогика ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

9. Вепхвадзе Тамар – докторант, Сухум мемлекеттік университеті, Тбилиси, Грузия.

Ғылыми жетекшісі – **Сордия Луара** – профессор, Сухум мемлекеттік университеті, Тбилиси, Грузия;

10. Сақтағанов Балабек Кеніштайұлы – PhD докторы, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

11. Қыпшақбаева Айгерім Қуанышбекқызы – педагогика ғылымдарының магистрі, ағылшын тілі мұғалімі, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

12. Шарикадзе Кетеван – докторант, Сухум мемлекеттік университеті, Тбилиси, Грузия.

Ғылыми жетекшісі – **Маргиани Кетеван** – қауымдастырылған профессор, Сухум мемлекеттік университеті, Тбилиси, Грузия.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS:

1. Kapanova Gulnara Zhumagalievna – master of arts, teacher, A.V. Seleznev Almaty choreographic school, Almaty, Kazakhstan;

2. Kanetov Nurlan Ismagulovich – honored artist of the Russian Federation, honored artist of the Republic of Tatarstan, Dean of the faculty of choreography, Kazakh national Academy of choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

3. Tolysbaeva Zhanna Zhenisovna – doctor of philological sciences, professor, Kazakh national Academy of choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

4. Rakhymberdieva Saya Nurlanovna – 4th year student of the specialty “Art Criticism”, Kazakh national Academy of choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

Supervisor – **Musina Flura Borisovna** – senior lecturer, Kazakh national Academy of choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

5. Tanbayeva Aigul Zhumatayevna – 4th year student of the specialty “Art Criticism”, Kazakh national Academy of choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

Supervisor – **Dzhumaseitova Gulnara Tazabekovna** -candidate of arts, professor, Kazakh national Academy of choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

6. Belgibaeva Amina Bakytovna – 4th year student of the specialty “Art Criticism”, Kazakh national Academy of choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

Supervisor – **Dzhumaseitova Gulnara Tazabekovna** – candidate of arts, professor, Kazakh national Academy of choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

7. Aldamzharova Dinara Ramazanovna – master of arts, senior lecturer, Kazakh national Academy of choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

8. Kulbekova Aigul Kenesovna – doctor of pedagogical Sciences, professor, Kazakh national Academy of choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

9. Vepkhvadze Tamar – doctoral student, Sukhumi State University, Tbilisi, Georgia.

Supervisor – **Sordia Luara** – Professor, Sukhumi State University, Tbilisi, Georgia;

10. Saktaganov Balabek Kenishtaevich – PhD, Kazakh national Academy of choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

11. Kypshakbayeva Aigerim Kuanyshebekkyzy – master of Education, English teacher, The Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

12. Sharikadze Ketevan – doctoral student, Sukhumi State University, Tbilisi, Georgia.

Supervisor – **Margiani Ketevan** – associate professor, Sukhumi State University, Tbilisi, Georgia.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

1. Капанова Гульнара Жумагалиевна – магистр искусств, преподаватель, Алматинское хореографическое училище им. А.В. Селезнева, Алматы, Казахстан;

2. Канетов Нурлан Исмагулович – Заслуженный Артист Российской Федерации, Заслуженный Артист Республики Татарстан, декан факультета хореографии, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

3. Толысбаева Жанна Женисовна – доктор филологических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

4. Рахымбердиева Сая Нурлановна – студентка 4 курса специальности «Искусствоведение», Казахская Национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

Научный руководитель – **Мусина Флюра Борисовна** – старший преподаватель, Казахская Национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

5. Танбаева Айгуль Жуматаевна – студентка 4 курса специальности «Искусствоведение», Казахская Национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

Научный руководитель – **Джумасеитова Гульнара Тазобековна** – кандидат искусствоведения, профессор, Казахская Национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

6. Бельгибаева Амина Бакытовна – студентка 4 курса специальности «Искусствоведение», Казахская Национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

Научный руководитель – **Джумасеитова Гульнара Тазобековна** – кандидат искусствоведения, профессор, Казахская Национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

7. Алдамжарова Динара Рамазановна – магистр искусствоведения, старший преподаватель, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

8. Кульбекова Айгуль Кенесовна – доктор педагогических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

9. Вепхвадзе Тамар – докторант, Сухумский государственный университет, Тбилиси, Грузия.

Научный руководитель – **Сордия Луара** – профессор, Сухумский государственный университет, Тбилиси, Грузия;

10. Сактаганов Балабек Кеништаевич – доктор PhD, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

11. Кыпшакбаева Айгерим Куанышбеккызы – магистр педагогических наук, учитель английского языка, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

12. Шарикадзе Кетеван – докторант, Сухумский государственный университет, Тбилиси, Грузия.

Научный руководитель – **Маргиани Кетеван** – ассоциированный профессор, Сухумский государственный университет, Тбилиси, Грузия.

«ARTS ACADEMY» ҒЫЛЫМИ ЖУРНАЛЫНЫҢ РЕДАКЦИ- ЯЛЫҚ 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 дискус-сиялық 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 өтінімхаттағы немесе өтінімдегі қате мәлімдемелер (соның ішінде басылымға қатысты, сондай-ақ басылымға қабылданған жұмыстарға қатысты жалған өтініштер);

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

- a) рұқсатсыз пайдалану, соның ішінде плагиат;

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

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

- d) мазмұнын өзгерту (бұрмалау);

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

- автордың келісімінсіз өзге адаммен бірлесіп автор болуға талпыну;

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

- бірлескен жауапкершілік келесілердің нәтижесі болуы мүмкін:

- 1) ғылыми этиканы бөтен адамдардың бұзушылыққа белсенді қатысу;

- 2) өзгелер жасаған бұрмалаушылық туралы хабардар болу;

- 3) бұрмаланған басылымдарға бірлесіп автор болу;

- 4) бақылау міндеттерін ескермеу.

«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. Ав-

торлар 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 discus-

sion 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 в 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 № 451-1 «О средствах массовой информации»;

4. Закон Республики Казахстан от 10 июня 1996 года № 6-1 «Об авторском праве и смежных правах» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 24.11.2015 г.).

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

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

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

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

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

Как нарушение научной этики может рассматриваться следующее:

- фабрикация, фальсификация данных путем их тайного отбора и отказа от нежелательных результатов, путем манипуляции изображениями или иллюстрациями;
- некорректные заявления в письме-заявке или заявке на получение поддержки (в том числе ложные заявления относительно публикаций, в которых появилась работа, а также работ, принятых к публикации);
- нарушение прав интеллектуальной собственности в отношении работ другого автора, охраняемых авторским правом, значительных научных открытий, гипотез, теорий или методов исследования:
 - a) несанкционированное использование, в том числе плагиат;
 - b) незаконное присвоение, по мнению экспертов, методов исследования и идей (кража идей);
 - c) присвоение научного авторства или соавторства, или необоснованное их присвоение;
 - d) подмена (фальсификация) содержания;
 - e) несанкционированная публикация и предоставление третьим лицам доступа к еще не опубликованным работам, находкам, гипотезам, теориям или научным методам;
- притязание на (со) авторство с другим лицом без его/ее согласия;
- срыв исследовательской работы (в том числе нанесение ущерба, разрушение, подделка других предметов, необходимых для проведения исследования);
- совместная ответственность может являться результатом:
 - 1) активного участия в нарушении научной этики, совершаемом другими лицами;
 - 2) осведомленности о фальсификации, совершаемой другими;
 - 3) соавторства в фальсифицированных публикациях;
 - 4) явного пренебрежения обязанностями контроля.

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

- дословное копирование работы другого лица без указания его авторства, ссылки на источник и использования кавычек;
- некорректное перефразирование произведения другого лица, при котором было изменено более одного предложения в рамках одного параграфа или раздела текста, либо предложения были расположены в ином порядке без соответствующей ссылки на источник. Существенное некорректное перефразирование без ссылки на источник приравнивается к дословному копированию;
- использование элементов произведения другого лица без указания авторства, например, рисунка, таблицы или абзаца без выражения признательности, ссылки на источник или использования

кавычек. Авторы должны получить разрешение владельца авторских прав на использование элементов его произведения;

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

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

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

Этические принципы в деятельности рецензента

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

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

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

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

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

Редакция журнала придерживается стандартов научной этики, защищая репутацию авторов и серьезно относясь к отдельным случаям плагиата, исходя из того, что обвинения в плагиате всегда негативно отражаются на карьере исследователя. При возникновении подобных ситуаций используется система процедур, позволяющих реагировать на возможные обвинения в плагиате.

В целях обеспечения объективности редакция тщательно исследует каждый случай и рассматривает аргументы всех заинтересо-

ванных 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. FTAXP¹¹ 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.

¹¹Ғылыми-техникалық ақпараттың халықаралық рубрикаторы: <http://grnti.ru/>

Мысалы:

FTAXP 13.07.25

Тақырып қаралау бас әріппен жазылады, қаріп көлемі 14, мақұлданған қысқартулардан басқа қысқартуларға жол берілмейді.

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 мәтінде 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 өзерістер *курсивпен* ерекшеленеді. Мақала тақырыбы – **БАС ӘРІППЕН** қаралау қаріппен (ортаға тураланған). Тақырыптың алдында – автордың аты-жөнінің бірінші әріптері мен тегі *курсивпен*, қалыпты кіші әріптермен: оң жаққа тураланған. Тақырыпшалар – **қаралау қаріппен**, тырнақшалар – типографиялық «»», дәйексөз ішінде – қалыпты тырнақшалар “””. Балет терминдері французша жазылады (En dedans, Tendue, Leve). Даталар цифрмен белгіленеді: ғасырлар – рим цифрларымен, жылдар мен онжылдықтар – араб цифрларымен.

Мақала авторлары 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, Жұматов 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

FTAХР 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 трансқұрлықтық бағытта (Ұлы Жібек жолында) өмір сүрген халықтардың би дәстүрлерін салыстырады.

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

Қосымша 2. Авторлар жайында қысқаша мағлұмат

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

Қосымша 3.
Әдебиеттер.
Рәсімдеу мысалдары

Журнал

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

Кітаптар

1. Назарбаев Н.А. В потоке истории. – Алматы: Атамұра, 1999. – 296 с.
2. Павлов Б.П. Батуев С.П. Подготовка водомазутных эмульсий для сжигания в топочных устройствах // В кн.: Повышение эффективности использования газообразного и жидкого топлива в печах и отопительных котлах. – Л.: Недра, 1983. – 216 с.

Жинақтар

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

Заңнамалар

1. Постановление Правительства Республики Казахстан. Об утверждении Плана первоочередных действий по обеспечению стабильности социально-экономического развития Республики Казахстан: утв. 6 ноября 2007 года, № 1039 // ИС ПАРАГРАФ. – 2009, октябрь – 20.
2. Указ Президента Республики Казахстан. «О государственных премиях Республики Казахстан в области науки и техники имени Аль-Фараби, литературы и искусства»: утв. 21 января 2015 года, № 993 (с изменениями от 10.10.2016 г.)

Газеттер

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

Стандарттар

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

Электрондық дереккөздер

1. Российская государственная библиотека/ 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) / ИЦ 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.

REQUIREMENTS TO MATERIALS SUBMITTED FOR PUBLICATION IN JOURNALS

The publication is devoted to topical problems such as:

- *History of choreographic art,*
- *Pedagogy of Choreography,*
- *History of Art,,*
- *Modern culture,*
- *Management in art and in 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. IRSTI¹² (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).

¹² State rubricator of scientific and technical information: <http://grnti.ru/>

For example:

IRSTI 13.07.25

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

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

The article ends with automatically numbered references (with the heading “references”). References are listed in the order of citation in the article. A serial number of the source in the article text is given from the list of references in square brackets through comma i.e. the page number in the source (Examples: [17, 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

*'Kazakh 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	

Appendix 3.

The list of references. Examples

Journal

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

Books

1. Nazarbayev N. *In the stream of history*. – Almaty: Atamura, 1999. – 296 p.

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

Collections

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

Legislative materials

1. *Resolution of the Government of the Republic of Kazakhstan. Approval of the Plan of priority actions to ensure stability of the socio-economic development of the Republic of Kazakhstan*: approved. **On 6 November 2007**, No. 1039 // is PARAGRAPH. – October, 2009 – 20.

2. *The Decree of the President of the Republic of Kazakhstan. "On state awards of the Republic of Kazakhstan in the field of science and technology named after al-Farabi, literature and art"*: approved. **21 January 2015**, No. 993 (amended 10.10.2016)

Newspapers

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

Standard(GOST)

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

Electronic resources

1. *Russian state library/ 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. Suleïmenov. – Almaty, **2009**. – 270 p. – inv. No. 0509PK00125.

Transliteration (lat.):

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

*Appendix 4.
Illustrations design*



Pic 1. *Name of the picture.*

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 МРНТИ¹³ – 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 статьи, практическую ценность, новизну, основные положения и выводы исследований.

¹³ Международный рубрикатор научно-технической информации: <http://gnti.ru/>

Например:

МРНТИ 13.07.25

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	

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 (заклю-

чительный) / 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.*

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.http://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.http://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.http://artsacademy.kz)

e-mail: artsballet01@gmail.com

МАЗМҰНЫ /CONTENTS/ СОДЕРЖАНИЕ

БАЛЕТ ӨНЕРІ

BALLET ART

БАЛЕТНОЕ ИСКУССТВО

- | | | | |
|----------|---|--|-----------|
| 1 | Капанова Г.Ж.
Канетов Н.И.
Kapanova G.Zh.
Kanetov N.I. | НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ И РАСКРЫТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В БАЛЕТЕ

SOME ASPECTS OF CREATION AND
DEPLOYMENT OF ARTISTIC BALLET IMAGES

БАЛЕТТЕГІ КӨРКЕМ БЕЙНЕНІ ЖАСАУ МЕН
АШУДЫҢ КЕЙБІР АСПЕКТІЛЕРІ | 5 |
| 2 | Толысбаева Ж.Ж.
Tołysbayeva Zh.Zh. | THE BALLERINA IMAGE AND THE
ANDERSEN'S ART CARVING

ОБРАЗ БАЛЕРИНЫ И ИСКУССТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРЕЗАНИЯ АНДЕРСЕНА

АНДЕРСЕННІҢ КӨРКЕМ ОЮ ӨНЕРІ МЕН ОНДАҒЫ
БАЛЕРИНА БЕЙНЕСІ | 13 |
| 3 | Рахымбердиева С.Н.
Rakhymberdıyeva S. N. | СИМВОЛИЧЕСКИЙ МИР БАЛЕТА РАЙМОНДО
РЕБЕКА «ПУТЕШЕСТВИЕ ПАМЯТИ»

РАЙМОНДО РЕБЕК ҚОЙЫЛЫМЫНДАҒЫ «ЕСТЕЛІК
САЯХАТЫ» БАЛЕТІНІҢ
СИМВОЛИКАЛЫҚ ӘЛЕМІ

THE SYMBOLIC BALLET WORLD
"JOURNEY OF MEMORY" BY RAIMONDO REBECA | 32 |

ХОРЕОГРАФИЯ ӨНЕРІ

CHOREOGRAPHIC ART

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- | | | | |
|----------|---|---|-----------|
| 4 | Танбаева А.Ж.
Tanbaeva A.Zh. | ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ІЗІМ ТОЙҒАН
ОСПАНОВНЫ

ІЗІМ ТОЙҒАН ОСПАНҚЫЗЫНЫҢ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ПОРТРЕТІ

THE ART PORTRAIT OF IZIM TOIGAN OSPANOVNA | 40 |
| 5 | Бельгибаева А.Б.
Belgıbayeva A.B. | БАХТИЯР АДАМЖАН: ВОСХОЖДЕНИЕ ЗВЕЗДЫ

БАКТИЯР АДАМЖАН: БИІККЕ
САМҒАҒАН ЖҰЛДЫЗ

ВАКНТИЯР АДАМЖАН: RISING OF STAR | 50 |
| 6 | Алдамжарова Д.Р.
Aldamzharova D.R. | «КАЗАК БИИ» ПӨНІНІҢ ӘДІСТЕМЕЛІК
ПРИНЦИПТЕРІ МЕН ТҰЖЫРЫМДАМАЛАРЫ

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И КОНЦЕПТЫ
ПРЕДМЕТА «КАЗАХСКИЙ ТАНЕЦ»

THE METHODOLOGICAL PRINCIPLES
AND CONCEPTS OF «KAZAKH DANCE» SUBJECT | 66 |

- 7 **Кульбекова А.К.**
Kulbekova A.K. ИДЕАЛИЗАЦИЯ АКАДЕМИЗМА КАК
ФОРМИРУЮЩИЙСЯ ГАРАНТ В
ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ
НЕКЛАССИЧЕСКИМ ДИСЦИПЛИНАМ 72

IDEALIZATION OF ACADEMISM AS A FORMING
GUARANTEE IN PROFESSIONAL
TEACHING TO NON-CLASSICAL DISCIPLINES

КЛАССИКАЛЫҚ ЕМЕС ПӘНДЕРГЕ КӘСІПТІК
ОҚЫТУДЫ ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ КЕПІЛІ
РЕТІНДЕ АКАДЕМИЗМДІ ИДЕАЛИЗАЦИЯЛАУ

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

- 8 **Verkhvadze T.**
Benxvadze T. SYMBOLICS OF “DEER” IN GODERDZI
CHOKHELI’S NOVEL “GIVE ME BACK MY DEER” 86

СИМВОЛИКА «ОЛЕНЯ» В НОВЕЛЛЕ ГОДЕРДЗИ
ЧОХЕЛИ «ВЕРНИТЕ МНЕ МОЕГО ОЛЕНЯ!»

ГОДЕРДЗИ ЧОХЕЛИДІҢ «МЕНИҢ БҰҒЫМДЫ МАҒАН
ҚАЙТАРЫҢЫЗ!» НОВЕЛАСЫНДАҒЫ «БҰҒЫ»
СИМВОЛИКАСЫ

- 9 **Saktaganov B.K.**
Kupshakbaeva A.K.
Сақтағанов Б.К.
Қыпшақбаева А.К. PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL
TECHNOLOGIES FOR REMOVING SIGNIFICANT
BARRIERS IN LEARNING PROCESS 95

ОҚЫТУДАҒЫ МАҒЫНАЛЫҚ КЕДЕРГІЛЕРДІ
ЖОЮДЫҢ ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ-
ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРЫ

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ
УСТРАНЕНИЯ СМЫСЛОВОВОГО БАРЬЕРА
В ОБУЧЕНИИ

- 10 **Sharikadze K.R.**
Шарикадзе К.Р. THE SYSTEM OF PRONOUNS
IN THE WORKS OF OTIA IOSELIANI 108

СИСТЕМА МЕСТОИМЕНІЙ
В ТВОРЧЕСТВЕ ОТИИ ИОСЕЛИАНИ

ОТИЯ ИОСЕЛИАНИ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЕСІМДІК ЖҮЙЕСІ

«ARTS ACADEMY»
scientific journal
Қыркүйек/September/Сентябрь
2019

Басуға қол қойылды/ Signed in print/Подписано в печать 05.09.2019.

Пішім/Format/Формат 170x260.

Офсетті қағаз/Offset paper/Бумага офсетная.

Көлемі/Score/Объем – 9,50 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/>