

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 (16)**

Қыркүйек 2020  
September 2020  
Сентябрь 2020

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

### Редакциялық кеңес төрағасы

**Асылмұратова А.А.** - Қазақ ұлттық хореография академиясының ректоры, Ресей Федерациясының Халық әртісі, Ресей Федерациясы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты

### Редакциялық кеңес

**Райымқұлова А.Р.** - 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

### Бас редактор

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

### Редакция алқасы

**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, ғылыми қызметкер (Швейцария)

**Түляходжаева 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: Мухамеджанова А.Т., Канатова Ж.Ж.

Беттеген: Куюкова Т.Б.

Қазақ ұлттық хореография академиясының ғылыми журналы.

ISSN 2523-4684

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

Қазақстан Республикасы Ақпарат және коммуникациялар министрлігі, Байланыс, ақпараттандыру және бұқаралық ақпарат құралдары саласындағы мемлекеттік бақылау комитетінің мерзімді баспасөз басылымын, ақпарат агенттігін және желілік басылымды есепке қою туралы 06.12.2016 жылы берілген № 16246-Ж 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, 2020

Типографияның мекен-жайы: Нұр-Сұлтан қаласы, Луи Пастер көшесі, 117, тел.: 8 (7172) 52-41-25, e-mail: astanaks@mail.ru

### **Chairman of the Editorial Board**

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

### **Editorial council**

- 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
- Nussipzhanova B.N.** - Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan
- Alisheva A.T.** - Honored worker of the Republic of Kazakhstan
- Kokshinova S.Y.** - Honored Worker of the Republic of Kazakhstan
- Saitova G.Y.** - Candidate of Arts, Professor, Honored Artist of the Republic of Kazakhstan
- Izim T.O.** - Candidate of Arts, Professor, Honored Artist of the Kazakh Soviet Socialist Republic
- Tukeev M.O.** - Honored Artist of the Republic of Kazakhstan
- Tati A.A.** - Associate Professor of Arts, Honored Artist of the Republic of Kazakhstan, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan

### **Editor-in-chief**

- Tolysbaeva Zh.Zh** - Doctor of Philological Sciences, Professor

### **Editorial board**

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

Executive editor: Zhunussov S.K.

Corrector: Mukhamedzhanova A.T., Kanatova Zh.Zh.

Page proofs: Kuyukova T. B.

Print ISSN: 2523-4684

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

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

Frequency: 4 issues per year

Printing: 300 copies

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

Phone: 8 7172 790832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© The Kazakh National Academy of Choreography, 2020

Publishing House Address: Nur-Sultan city, 117, Lui Paster st., phone: 8(7172)52-41-25, e-mail: astanaks@mail.ru

### **Председатель редакционного совета**

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

### **Редакциялық кеңес**

**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

**Саитова 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, научный сотрудник (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: Мухамеджанова А.Т., Канатова Ж.Ж.

Вёрстка: Куюкова Т.Б.

Научный журнал Казахской национальной академии хореографии.

ISSN 2523-4684

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

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

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Адрес редакции: 010000, г. Нур-Султан, пр. Ұлы Дала, 9, 471 офис.

Тел.: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© Казахская национальная академия хореографии, 2020

Адрес типографии: г. Нур-Султан, ул. Луи Пастера, 117, тел.: 8 (7172) 52-41-25,  
e-mail: astanaks@mail.ru

**БАЛЕТ ӨНЕРІ  
BALLET ART  
БАЛЕТНОЕ ИСКУССТВО**

МРНТИ 18.49.07

К.Г. Ахмедьяров<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Нур-Султан, Казахстан)

**УЧЕБНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННО-СЦЕНИЧЕСКИЕ  
ФУНКЦИИ ADAGIO НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО И  
ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА**

**Аннотация**

*В статье рассматриваются учебные формы adagio на уроках классического и дуэтно-классического танца. На основе общего опыта балетной педагогики и сценической практики автором определены и обоснованы учебные и сценические функции adagio на различных образовательных уровнях от младших и средних до старших классов балетных школ. На основе собственного педагогического опыта представлены методические рекомендации по музыкальному сопровождению adagio в учебном процессе на уроках дуэтно-классического танца.*

**Ключевые слова:** adagio, функции adagio, дуэтно-классический танец, балетный спектакль.

К.Г. Ахмедьяров<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

**КЛАССИКАЛЫҚ ЖӘНЕ ДУЭТТІ – КЛАССИКАЛЫҚ БИ  
САБАҚТАРЫНДАҒЫ АДАЖИОНЫҢ ОҚУ ЖӘНЕ КӨРКЕМ-  
САХНАЛЫҚ ФУНКЦИЯЛАРЫ**

**Аннотация**

*Мақалада классикалық және дуэтті-классикалық би сабақтарында adagio-ның оқу формалары қарастырылады. Балет педагогикасы мен сахналық практиканың жалпы тәжірибесі негізінде автор балет мектебінде төменгі және орта сыныптан жоғары сыныпқа дейінгі әртүрлі білім беру деңгейлеріндегі адажионың оқу және сахналық функцияларын анықтап, негіздейді. Өзінің педагогикалық тәжірибесі негізінде дуэт - классикалық би сабақтарында оқу үрдісінде adagio музыкалық сүйемелдеу бойынша әдістемелік нұсқаулық ұсынылды.*

**Түйінді сөздер:** adagio, adagio функциялары, дуэтті-классикалық би, балет спектаклі.

K.G. Akhmedyarov<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Kazakh National Academy of Choreography  
(Nur-Sultan, Kazakhstan)

## EDUCATIONAL AND ARTISTIC-STAGE FUNCTIONS OF ADAGIO IN THE LESSONS OF CLASSICAL AND DUETNO- CLASSIC DANCE

### Annotation

*The article discusses the educational forms of adagio in the lessons of classical and duet-classical dance. On the basis of the general experience of ballet teachers and stage practice, the author identified and substantiated the educational and stage functions of adagio at various educational levels from junior and middle to senior classes of ballet schools. On the basis of their own pedagogical experience, methodological recommendations for the musical accompaniment of adagio in the educational process at the lessons of duet-classical dance are presented.*

**Key words:** *adagio, adagio functions, duet-classical dance, ballet performance.*

**Введение.** Для каждой исторической эпохи характерны своеобразные формы совершенства и эстетических идеалов. При развитии и разнообразии стилей хореографического искусства классический танец всегда был и остается методологической основой для всех форм танца. Концепция исследования определена стремительно развивающимися стилями в хореографическом искусстве, в частности, в балете, а также необходимостью сохранения художественной и духовно-эмоциональной содержательности в таких формах, как adagio. В этой связи мы намерены рассмотреть танцевальную форму adagio и определить его художественные и сценические формы на уроках классического и дуэтно- классического танца.

Благодаря существующим исследованиям в области хореографического искусства, фундаментальным трудам балетных критиков и искусствоведов, специальной литературе и книгам о балете сегодня имеется возможность изучать и хронологически воссоздавать историю зарождения и развития балетного искусства.

**Методы исследования.** Фундаментальные труды по истории и теории балета, методике обучения классическому танца составили методологическую основу нашего исследования.

Первые методики обучения классическому танцу, принципы и педагогический опыт того времени являются уникальными, а также доступными для изучения, благодаря современным искусствоведческим исследованиям. В определении проблем исследований был применен эмпирический подход и анализ литературы по музыкальному и хореографическому искусству. Так изучение истории и развитие балетной педагогики оказывает большое значение не только для осмысления накопленного опыта и традиций, но и для применения его в современных условиях обучения [1, с.4].

**Обзор литературы по теме.** Труды известных балетоведов, среди которых Ю.И. Слонимский [2], В.М. Красовская [3], А.Л. Волинский [4], Л.Д. Блок [5], В.В. Ванслов [6], Н.Н. Серебренников [7] и др., имеют огромное значение в изучении целых исторических периодов и процессов, происходивших в балетном мире, которые так или иначе оказывали воздействие на развитие мирового балетного театра в целом.

**Основная часть.** Adagio в балетном искусстве означает медленную часть танца в сопровождении музыки спокойного темпа (не обязательно адажио в музыкальном смысле), а также самостоятельную, или представляющую собой центральную часть сложной музыкально-хореографической формы, или танцевальный номер в исполнении одного, двух, либо большего количества солистов [7, с.3].

На уроке классического танца adagio – это упражнение экзерсиса у станка или на середине зала, состоящее из комбинаций различных поз, наклонов корпуса, поворотов, вращений и т.д. в спокойном темпе. Главной задачей adagio которого является развитие устойчивости, выразительности, музыкальности, чувства позы, гармонии и плавности перехода от движения к движению [8].

В настоящее время на уроках классического танца балетных школ adagio имеет несколько понятийных и функциональных значений:

1. Танцевальная форма, состоящая из различных developpes, медленных поворотов в позах (tour lent), port de bras, всевозможных renverse, grand fouette, tour на sou-de-pied и tour в больших позах принято называть adagio.

2. Темп помогает вырабатывать устойчивость, координацию, пластичность, силу и выразительность. Также adagio – это гармоничное слияние движений партнеров в дуэтных танцах.

3. В современном балете adagio остается одной из форм танца (соло, дуэта или солистов и кордебалета) с использованием самой широкой палитры движений, поддержек, поз, вращений и прыжков.

В экзерсисе классического танца различают следующие формы:

- *учебная форма adagio* изучается или применяется в младших и средних классах (по программе хореографических училищ), предполагает изучение основных программных движений и всех больших поз классического танца;

- *тренажная форма adagio* направлена на закрепление и развитие знаний, умений и навыков будущих артистов балета, способствует разогреву костно-мышечной системы обучающегося для последующей репетиционной работы. В эту форму включаются раннее изученные и отработанные движения. Тренажным adagio могут быть общепринятые формы tems lie, battement divise encatre, battement developer, releve lent и др.;

- *развернутая, большая форма adagio* (танцевальное) демонстрирует уровень полученных знаний, умений и навыков на предыдущих уровнях обучения, имеет художественную завершенность, направлено на развитие музыкальности, танцевальности и выразительности.

В комбинации большого *adagio* данное понятие приобретает условный характер, так как элементы могут исполняться не только в умеренном темпе, но и в ускоренном; также в эту форму включается большое количество вращательных движений, *tours*, *renverse*, *fouettes* и некоторые прыжки.

Таким образом, большая форма *adagio* подводит итог всесторонней исполнительской подготовке обучающихся. При сочинении большого (танцевального) *adagio* необходимо учитывать, что первичен выбор музыкального материала, а ряд движений сочиняется и накладывается на заранее подобранную музыкальную композицию. Другими словами, если учебная комбинация составляется, то танцевальное *adagio* сочиняется, в связи с этим, принципиально важен подбор музыкального материала. Здесь музыкальное сопровождение выражает характер и составляет эмоциональную основу композиции и танцевально-сценического образа [9, с.28].

На основе научного принципа индукции и первоосновы диалектического материализма можно определить развивающиеся функции *adagio* «от простого к сложному» и «от медленного до более быстрого», так как по мере усвоения и перехода на последующие уровни профессионального обучения большинство его элементов повторяются в больших прыжках и вращениях. Так *adagio* является основным элементом классического экзерсиса. Позволяющий выработать силу, выносливость и уверенный апломб [10]. Здесь важен рациональный педагогический подход. Например, активному развитию танцевального шага способствуют элементы балетной гимнастики, всевозможные растяжки, применяемые в качестве дополнительных упражнений перед уроком или в конце урока. Однако при изучении *adagio* не следует ставить перед обучающимися задачу поднять ногу как можно выше. Здесь главное – правильное исполнение *battement releve lent* и *battement developpe* на 900. Работа над развитием профессиональных данных необходима, вместе с тем необходимо помнить, что ученики должны понимать, что шаг, как и другие физические данные, это лишь средство для успешного овладения искусством классического танца [10].

Изучение *adagio* в дуэтно-классическом танце начинается в старших классах профессиональных хореографических учреждений. Здесь все пройденные элементы *adagio* на уроке классического танца в младших и средних классах, применяются в учебно-танцевальных комбинациях в дуэте с партнером. Как правило, учебные примеры по мере освоения технически усложняются, затем добавляются *pirouette*, верхние и малые поддержки. Так постепенно на занятиях у обучающихся вырабатывается танцевальность и навыки взаимодействия партнеров в танце.

Особое место на уроках дуэтно-классического танца занимает музыкальное сопровождение *adagio*, которое имеет определяющее значение в формировании профессиональных навыков и развитии эстетического вкуса, эмоциональной содержательности в дуэтном исполнении будущих артистов балета.



Вместе с тем, исполнительская и педагогическая практика позволила определить, что для освоения *adagio* как музыкально-хореографической формы в полном понимании его художественной и эмоциональной характеристик особенно богат, насыщен и рекомендуется оперный репертуар. Так, для оперных арий величайшего итальянского композитора Джузеппе Верди (1813-1901) с их ярким гармоническим строем характерны удивительная мелодичность, певучесть, кантилена, тонкая лирическая палитра и трепетность – такие же нюансы характерны и для *adagio* в балете. Итак, оперные образцы обладают тем самым образно-мелодичным содержанием, которое определяет художественные и сценические функции *adagio* в дуэтно-классическом танце.

Рассмотрим специфику исполнения оперной арии и музыкального сопровождения балетного *adagio*. Так, если оперный концертмейстер только аккомпанирует или сопровождает исполнение певца, то концертмейстер балета играет оркестровую партитуру, включая вокальную партию одновременно. Безусловно, это требует от балетного концертмейстера не только владения инструментом, но и высокого уровня владения техникой чтения с листа. Для начальных учебных этапов и экзерсисов на уроках дуэтно-классического танца предпочтительно выбирать образцы с размерами 6/8, 3/4.

На более старших и выпускных курсах рекомендуется применять более широкие размеры 4/4 со статичным аккомпаниментом, где на одну четверть исполняется большее количество элементов и требуется более широкое «дыхание» музыкальной фразы [11, с.32]. Также рекомендуется использовать музыкальные фрагменты из классических балетов П.И. Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица», М.К. Глазунова «Раймонда». Характеристика музыкального сопровождения *adagio* в современном танцевальном стиле соответствует общим принципам кантилены, плавности, мелодичности, эмоциональной выразительности.

**Заключение.** Таким образом, среди танцевальных классических форм *adagio* с имеющимся многообразием сочетаний движений занимает особое место. *Adagio* в процессе подготовки будущих артистов балета на уроках классического танца выполняет важные функции, а именно: вырабатывает и развивает устойчивость, навыки свободного владения корпусом, плавные выразительные движения рук, ног и корпуса, силу ног и выносливость, формирует устойчивый танцевальный шаг и сложную координацию движений. В дуэтно - классическом танце *adagio* вырабатывает плавность исполнения движений с партнером, технические навыки, а также формирует сценическую культуру и исполнительское мастерство будущих артистов балета.

#### **Список использованных источников:**

1. Заклинская А.К. Методические основы подготовки педагогов по классическому танцу в современных условиях высшего профессионального образования// Дисс. на соискание акад. степени магистра искусств. наук. – Астана: Казахская национальная академия хореографии, 2018. – 64 с.
2. Слонимский Ю.И. Чайковский П.И. и балетный театр его времени. – М.: МУЗГИЗ, 1956. – 336 с.

3. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм. – М.: АРТ, 1996. – 432 с.
4. Волынский А.Л. Борьба за идеализм: критич. ст. – СПб, 1925. – 276 с.
5. Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. – М.: Искусство. – 556 с.
6. Ванслов В.В. О музыке и о балете. – М., 2007. – 256 с.
7. Серебренников Н.Н. Поддержка в дуэтном танце. – М.: Искусство, 1979. – 172 с.
8. Словарь русского языка: В 4-х т./ РАН, Ин-т лингвистич. Исследований// под ред. А.П. Евгеньевой. – М.:Рус.яз., 1999. / Интернет ресурс: Фундаментальная электронная библиотека (Дата обращения 1 августа 2020).
9. Бабенкова Т.А. Adagio в уроке классического танца // Интернет ресурс: nsportal.ru / kultura/iskusstvo-baleta/library /2017 /09/08 /adagio-v-uroke-klassicheskogo-tantsa (Дата обращения 23 октября 2020).
10. Адажио в уроке классического танца в младших и средних классах. / Интернет ресурс: <http://ballet-world.ru/index.php/magazine/item/145-adagio.html> (Дата обращения 1 ноября 2020).
11. Литинская Н.И. Дуэтно–классический танец и его специфика в работе концертмейстера / Интернет ресурс: <https://portalpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=33774> (Дата обращения 20.10.2020).

#### References:

1. Zaklinskaja A.K. *Metodicheskie osnovy podgotovki pedagogov po klassicheskomu tancu v sovremennyh uslovijah vysshego professional'nogo obrazovanija* // Diss. na soiskanie akad. stepeni magistra iskusstv. nauk. – Astana: Kazahskaja nacional'naja akademija horeografii, **2018**. – 64 s. (In Russ.).
2. Slonimskij. Ju. I. *Chajkovskij P.I. i baletnyj teatr ego vremeni*. – М.: MUZGIZ, **1956**. – 336 s. (In Russ.).
3. Krasovskaja V.M. *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Oчерки istorii. Romantizm*. – М.: ART, **1996**. – 432 s. (In Russ.).
4. Volynskij A.L. *Bor'ba za idealizm: kritich. st.* – SPb, **1925**. – 276 s. (In Russ.).
5. Blok L. D. *Klassicheskij tanec: Istorija i sovremennost'*. – М.: Iskusstvo. – 556 s. (In Russ.).
6. Vanslov V.V. *O muzyke i o balete*. – М., **2007**. – 256 s. (In Russ.).
7. Serebrennikov N.N. *Podderzhka v dujetnom tance*. – М.: Iskusstvo, **1979**. – 172 s. (In Russ.).
8. *Slovar' russkogo jazyka: V 4-h t./ RAN, In-t lingvistich. Issledovanij// pod red. A.P. Evgen'evoj.* – М.: Rus.jaz., **1999**. / Internet resurs: Fundamental'naja jelektronnaja biblioteka (Data obrashhenija 1 avgusta **2020**). (In Russ.).
9. Babenkova T.A. *Adagio v uroke klassicheskogo tanca* // Internet resurs: nsportal.ru / kultura/iskusstvo-baleta/library /2017 /09/08 /adagio-v-uroke-klassicheskogo-tantsa (Data obrashhenija 23 oktjabrja **2020**). (In Russ.).
10. *Adazhio v uroke klassicheskogo tanca v mladshih i srednih klassah.* / Internet resurs: <http://ballet-world.ru/index.php/magazine/item/145-adagio.html> (Data obrashhenija 1 nojabrja **2020**). (In Russ.).
11. Litinskaja N.I. *Dujetno–klassicheskij tanec i ego specifika v rabote koncertmejestera* / Internet resurs: <https://portalpedagoga.ru/servisy/publik/publ?id=33774> (Data obrashhenija 20.10.**2020**). (In Russ.).

С.Ә. Бәкірова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

Т.О. Ізім<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

## ХОРЕОГРАФИЯ ӨНЕРІ САЛАСЫНДА МАМАНДАР ДАЙЫНДАУДА ҚОЛДАНЫЛАТЫН НЕГІЗГІ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ҚАҒИДАЛАР

### Аннотация

*Педагогикалық үдеріс сапалы болуы үшін, оқу жүйесі қағида ретінде ұсынылған белгілі бір заңдылықтарға сүйеніп ұйымдастырылады. Жоғары мектептің дидактикасы кез-келген кәсіби қызметтің маманын оқытуды ұйымдастыруға қойылатын талаптар жүйесіне негізделген. Мақалада хореография өнері саласында орта және жоғары білім беру үдерісін ұйымдастыруда қолданылатын оқыту қағидаларына теориялық талдау жасалынады.*

**Түйінді сөздер:** педагогикалық қағидалар, кәсіби құзыреттілік, білім беру жүйесі, хореография өнері.

С.А. Бакирова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Нур-Султан, Казахстан)

Т.О. Ізім<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Нур-Султан, Казахстан)

## ОСНОВНЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

### Аннотация

*В целях повышения эффективности педагогического процесса следует учитывать имеющиеся закономерности, представленные в виде принципов. Дидактика высшей школы опирается на систему требований, предъявляемых к организации обучения специалиста любой профессиональной деятельности. В статье дается теоретический анализ принципов обучения, применяемых при организации процесса среднего и высшего образования в области хореографического искусства.*

**Ключевые слова:** педагогические принципы, профессиональная компетентность, система образования, хореографическое искусство.

*S.A. Bakirova<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Kazakh National Academy of Choreography  
(Nur-Sultan, Kazakhstan)*

*T.O. Izim<sup>2</sup>*

*<sup>2</sup>Kazakh national academy of choreography  
(Nur-Sultan, Kazakhstan)*

## BASIC PEDAGOGICAL PRINCIPLES USING IN THE TRAINING OF SPECIALISTS

### Annotation

*The pedagogical process, in order to be effective, must take into account the existing patterns presented in the form of principles. Didactics of higher education is based on a system of requirements for the organization of training of a specialist in any professional activity. The article provides a theoretical analysis of the principles of training used in the organization of secondary and higher education in the field of choreographic art.*

**Key words:** *pedagogical principles, professional competence, educational system, choreographic art.*

**Кіріспе.** Оқыту қағидалары (дидактикалық қағидалар) – дидактиканың негізгі категориясы, оқу үдерісінде басшылыққа алынатын талаптардың жиынтығы. Оқытудың қағидалары қоғамның білім беру жүйесіне қоятын талаптарына байланысты өзгеріп отырады. Хореография өнерін оқыту жүйесіндегі жалпы қағидалар: эмоциялық және логикалық байланыс, көрнекілік, жүйелілік, қол жетімділік, салыстыру әдісі және қимылдардың ауыспалылығы болып табылады.

**Зерттеу әдістері.** Бұл мақалада келесі зерттеу әдістері қолданылған:

- педагогика және хореография өнері саласындағы оқытудың қағидаларын салыстыру;
- көрнекті педагог-хореографтардың педагогикалық технологияларын сараптап, тәжірибе жүзінде қолдану арқылы, ғылыми тұрғыдан негіздеу;
- хореография өнері саласында орта және жоғары білім беретін ұйымдардың озық тәжірибелерін бақылау.

**Тақырып бойынша әдебиеттерге шолу.** Эмоциялық және логикалық байланыс – логикалық (нақты ғылымдар) және эмоциялық (өнер) таным сфералары, адам тұлғасының дамуының тең құқылы ойлау және шығармашылық қабілеті. Оларды рух феноменологиясының жоғары және төменгі сатысы ретінде қарастыруға болмайды. Бұл екі дербес, бір-біріне қатысты тең құқықты және өзара байланысты сана мен қызмет түрлері. Қазақ балет педагогикасының тарихын зерттеуші Л.А. Николаева «Оно является непременным условием ведения урока. Например: разучивание танцевального движения начинается с показа

(эмоциональное восприятие), затем следует разучивание (логическое мышление)», – деп көрсеткен [1, 134б.]. Аталған қағидадан түйіндейтініміз педагог көрсеткен қимылдардың мағыналық логикасының болуы: үйретілген қимылдың мәнерлілік мағынасы символдық мағынамен толықтырылып, қимылдар белгілі бір бейнелі характерге, көңіл-күйге, сезімге құрылғанда, орындаушылар би тілінде сөйлеп үйренеді.

### **Зерттеу нәтижесі.**

1. Көрнекілік – хореографиялық кәсіби білім берудегі негізгі қағида. Педагог-хореографтың көрсетуімен немесе бір оқушыны назарға алып нұсқау бере отырып, оқушыларға қимылдың орындалу әдістемесін түсіндіру. Сонымен қатар «көрнекілік» педагогикалық дидактикалық тәсіл. Көрнекілікті қолдану оқушылардың психологиялық белсенділігін, сабаққа деген қызығушылығын жоғарлатып, материалдарды терең түсінуіне, есте сақтауына көмектеседі. Хореографиялық пәндерді оқытуда «көрнекілік» ұғымын п.ғ.д., профессор А.К. Кульбекова «Создает чувственную основу для овладения профессиональными понятиями. Это могут быть видеоматериалы, архивные документы и наглядные материалы, специальная литература, записи уроков, отдельных экзерсиса, комбинаций, мастер классы ведущих артистов балета, известных специалистов» - деп толықтырады [2, 128 б.]. Хореография өнеріндегі «көрнекілік» ұғымының екі жолы бар. Қазіргі таңда оқу жүйесін ұйымдастырудың тиімді жолдарының бірі - интернет желісіндегі атақты балет театрларының, би ансамбльдерінің видеоматериалдарымен танысу. Әлемдегі жетекші хореографиялық училищелердің кәсіби пәндер бойынша емтихан материалдары педагог-хореографтарға көмекші құрал. Ал, оқушылар үшін оларға болашақ мамандықтарының қыр-сырын меңгеруде, мотивация беруде, қимылдардың сахналық үлгісін бейнелеуде маңызды роль атқарады.

2. Жүйелілік – қоршаған ортадағыдай, адамның физикалық және рухани, шығармашылық дамуыда белгілі бір қадамдар арқылы қалыптасады. Сабақ кестесін бекітуде, оқу бағдарламасын құрастыруда, білім мен дағдыны қалыптастыруда, оқу материалын меңгеруде, оқушыларға тапсырма бергенде жүйелілікке ерекше мән беріледі. Қазақстандық ғалым Л.А. Николаева «Жүйелілік – хореография өнеріндегі басты компонент, алғашқы этап – би қимылдарының әліппесін меңгеруден басталса, кейін күрделі комбинацияларды, би номерлерін үйренуде жалғасын табады» [1, 134 б.], Карло Блазис «Только путем постоянных длительных занятий можно овладеть искусством танца. Необходимо учение, работа и прилежание» [3, 156 б.] дегенін ескерсек, бұл тұжырымдамалардан хореография өнеріндегі «жүйелілік» ұғымының ролін және белгілі бір нәтижеге қол жеткізудегі бірден бір қағида екеніне көз жеткіземіз.

3. Қол жетімділік қағидасы – сабақты жоспарлау жүйесінің оқушылардың физикалық дайындығына тәуелділігін көрсетеді. Қол жетімділік қағидасы жүйелілік және реттілік әдістерімен байланысты.

Қол жетімділік қағидасының ерекшелігі жаттығуларды орындау дағдысын жетілдіруде ғана емес, сонымен қатар орындау техникасын дамыту, физикалық жүктемені біртіндеп өсіру. Хореография өнерінде кәсіби пәндердің жас ерекшеліктеріне байланысты сыныптарға бөліп оқытылатынын ескерсек, оқу бағдарламасына сүйеніп жұмыс жүргізу, осы қағиданың сақталуына негізделеді. Бағдарлама бойынша берілмеген күрделі тапсырма орындаушылық дағдыны жетілдіруді тежейді және нәтижесінде түзетілмейтін қателіктерге алып келеді. Тым қол жетімді және жеңіл материал орындаушының өзінің қабілетін жетік бағалауға әкелуі мүмкін.

4. Салыстыру әдісі және қимылдардың ауыспалылығы – хореография сабағында түрлі бұлшық еттерге физикалық жүктеменің біркелкі берілуі. Мысалы: қимылдар координацияны, иілгіштікті, дамыту үшін берілуі мүмкін.

Сараптама жасалған қағидалар жалпы хореографиялық орта кәсіби білім беру барысында педагог-хореографтарға ұсынылады. Жоғары оқу орындарында педагог-хореограф мамандарды дайындау барысында осы қағидаларды интеграциялық, ғылымилық және теориялық білімді практикамен байланыстыру, ұжымдық оқыту, оқытудағы белсенділік, гуманизациялау, мәселелік, ынталандыру қағидалары толықтырады.

5. Интеграциялық – «Интеграция дегеніміз: (латынша қалпына келтіру, толықтыру, бүтін) – педагогикалық тұтастықты қалыптастырып, білімді жүйелеу мен жинақтауда әртүрлі ғылымдарды біріктіру» – деп тұжырымдалған. Ал, хореография өнеріндегі интеграция қағидасы хореограф мамандарды дайындаудың ең алғашқы курстарынан бастап қатар жүреді. Хореография синкреттік өнер болғандықтан, осы саланың барлық түрінен хабардар болуды, қоғамға сай эстетикалық талғам қалыптастыруды талап етеді. Жоғары оқу орындарында мамандар дайындауда хореография өнеріндегі интеграциялық қағидасы білім алушыларды хореография бағытында мамандандыруларына байланысты кәсіби маман ретінде бейімдеу деп қарастырамыз. Мысалы: педагог-хореографтарға білім беруде, теориялық әдіс-тәсілдерді меңгеруден басталса, режиссер-хореографтарды дайындауда олардың шығармашылық, ізденушілік қабілеттерін дамытудан басталады (яғни студенттердің оқу бағдарламаларға байланысты хореографиялық қойылымдар шығара білу дағдысы). Сонымен қатар гуманитарлық пәндердің хореография өнеріне байланысты жүргізілуі студенттердің алған білімдерін болашақта өздерінің кәсіби қызметтерінде пайдалануға мүмкіндік береді. Ол пәндер өз тарапынан оқу үдерісінде білім алушылардың қызығушылықтарын қалыптастырудың негізі болады. Мысалы: ақпараттық коммуникациялық технологиялар пәнінде хореограф мамандар түрлі сайттармен және платформалармен жұмыс жасаудың ерекшелігін меңгереді. Видео проекттер жасаудың жолдарын, музыка, видеоматериалдарды монтаждау жұмыстарын үйренеді. Құжаттармен, түрлі бағдарламалармен жұмыс жасау қағидалары

үйретіліп және тәжірибеде бекітілуі кез-келген жағдайға бейімделе алатын кәсіби құзыреттіліктері қалыптасқан маман дайындауда маңызды роль атқарады.

6. Ғылымилық – А.К. Кульбекова: «Содержание учебно-творческого процесса в вузах по подготовке хореографов и высококвалифицированных специалистов должно представлять собой систему знаний по мировому хореографическому искусству, национальной хореографии, истин, установленных наукой, знакомить с методами и историей возникновения традиционного танца, его уникального генезиса, ментальных ориентиров общества» [2, 128 б.]. Демек, хореография өнеріндегі тәжірибенің озық жетістіктерін қолданып оқыту, берілген тапсырмалар арқылы білім алушыларды ғылыми шығармашылық жұмыспен айналысуға баулу мүмкіндігін туғызу. Оларға тәжірибе жұмыстарын жүргізуге жағдай жасау - оқытудың ғылымилық қағидаларын сақтап, еліміздің хореография өнерін жетілдіруде өз үлесін қосуға негіз болады.

7. Теориялық ғылымды практикамен байланыстыру – бұл қағида классикалық философияның «өмір», «тәжірибе» таным көзі деген ережесіне сүйенеді. Хореографиялық орта кәсіби білім беруде – сахна тәжірибесі, жоғары кәсіби білім беруде – педагогикалық тәжірибе мамандарды даярлауда маңызды роль атқарады. Хореография өнері саласында алған терең білімдерін, кәсіби қызметте пайдалана білуге дағдыландыру. Тәжірибеден өту барысында педагог-хореографтың кәсіби қызметінің қыр-сырын меңгеріп, педагогикалық тәжірибенің есебін жазу барысында өз жұмыстарына рефлексия жасайды. Бұл қағиданы сақтауда әрбір студентті сабақ барысында оқытушы роліне қою, топтағы студенттерге қимылдарды түсіндіру барысын бақылау және студенттің жұмысын оқытушымен бірге талдау ұсынылады.

8. Ұжымдық оқыту – хореография өнері ұжымда жұмыс жасаудан бастау алады, орындаушылардың қимылдарды орындағанда бір-бірін сезіне білуіне, ұжымдағы ауызбіршілікке, өз ара қарым-қатынастарына тікелей байланысты. Аталған қағида кішкентай баланың би үйірмесіне барған уақытынан, педагог-хореографпен және басқада қатысушылармен қарым-қатынас нәтижесінде пайда болатын қағида. Би өнерінің қарым-қатынас функциясымен байланысты ұжымдық оқыту қағидасы хореография өнерінде маңызды роль атқарып, ғылыми зерделеуді талап етеді. Е.Я. Басин, В.П. Крутоус: «Көркемдік жетекші - кәсіби шеберлік негіздерін жетік меңгерген, жоғары мәдениетті, терең білімді өз заманының көшбасшысы. Оның бағыттары мен эстетикалық ұстанымдарынан, ұжымның шығармашылық және азаматтық-идеялық талпыныстары көрінеді» - деп анықтама береді [4, 156 б.]. Қазіргі таңда көркемдік жетекші балетмейстер ғана емес, сонымен қатар тәрбиеші. Ол өзінің білімін пайдалана отырып, стратегиялық жоспар жасап, оған жетудегі мақсатты айқындап, әдіс-тәсілдердің нақты тізбегін анықтайды. Ұжымдағы әр түрлі мінездегі, әр түрлі қабылдау ерекшеліктері бар

адамдардың, құқықтарына, эстетикалық талғамдарына назар аударар отырып, өмірде және сахнада шығармашылық табысқа жету жолын қамтамасыз етеді. Өзінің өмірлік, шығармашылық тәжірибесіндегі педагог-жетекшілердің жұмыс жасау қағидаларын ұстанатын, дәстүр сабақтастығын сақтай отырып, орындаушылық тәжірибесін іске асыра алатын маманнан қазіргі таңда білікті ұжым жетекшісі қалыптасады.

9. Саналылық және белсенділік қағидасы - өз бетімен меңгерілген білім санаға жақсы сіңеді. Білімді саналы меңгеруге - оқу желісі, өз бетімен жұмыс, белсенділік, оқу-тәрбие процесін ұйымдастыру, білім алушының танымдық іс-әрекетін басқару, оқытушының әдіс-құралдары көмектеседі. Білім алушының танымдық белсенділігі оқу процесіндегі аса қажет жағдай және оқу материалын терең және берік түсінуге орасан зор ықпал етеді.

Қазақ ұлттық хореография академиясының бакалавр деңгейі бойынша білім алушыларының оқу процесін саралай келе, оқу бағдарламасының студенттердің қатысуымен құрастырылатындығы, олардың тың идеяларының, ұсыныстарының ескерілетіндігі белсенділік қағидасын дамытуда жасалынып жатқан жұмыстардың бірі. Сонымен қатар, сабақ барысында студенттердің жоба жұмыстарымен, шығармашылық қызметпен айналысуы, оқытушының оларға тек қана жол көрсетуі (аталған кезеңде оқытушының студенттің өзіндік идеясына тосқауыл болмай, сауатты түрде бағыт-бағдар берілуі назарда ұсталынады) олардың сын тұрғысынан ойлау және өз бетінше жұмыс жасау қабілеттерін қалыптастырады. ҚР Халық артисі, өнертану профессоры Б. Аюханов «Педагоги ГИТИСа учили нас творческой самостоятельности, ничего не делая за нас, осторожно направляя нашу творческую фантазию» [5, 85 б.] – деп өзінің оқытушыларының педагогикалық технологияларын есіне алады.

10. Гуманизациялау – білім алушыға деген ерекше сүйіспеншілікті, құрметті талап етеді. Білім алушыға сенім артып, оның жеке басының қасиеттерін ескеріп, оқу-таным әрекетінің жемісті болуына қолайлы жағдайлар мен мүмкіндіктердің жасалуы. Бұл қағиданы іске асыруда халық педагогикасының маңызы зор екенін білеміз. Халық педагогикасы қазақ халқының ғасырлар бойы атадан балаға өлмес мирас, өмірлік мұра болып келе жатқан тәрбие жөніндегі жинақталған тәжірибесі. Әсіресе балаларды ізгілікке тәрбиелеуде халық педагогикасының қағидалары мен салт-дәстүрлерінің орыны ерекше. Сонымен қатар қазіргі таңдағы білім алушыларға жасалынып жатқан жағдайлар аталған қағиданы іске асыруға көмектеседі.

Мысалы:

- білім беру платформалары (You tube каналындағы Dancehelp, pro Ballet, Ballroom Dance Tube, WDSF Academy сайттары);
- А.Я. Ваганова атындағы орыс балет академиясының;
- Мәскеу мемлекеттік хореография академиясының;
- Қазақ ұлттық хореография академиясының сайттары электронды



жүйедегі кітапханалардың қолжетімділігі болашақ хореограф мамандардың ғылыми-танымдық деңгейінің өсуіне және уақытты үнемдеулеріне зор үлес қосады. Замануи талаптарға сай би залдары, техникалық құрал-жабдықтар оқу процесінің материалдық базасын құрайды. Білім алушыдан талап етілетіні аталған жағдайлардың барлығын, өздерінің мүдделеріне тиімді пайдалана білуді үйрену.

11. Мәселелікқағида—оқу процесінің мазмұны, әдістері, ұйымдастыру нысандарының мәселелерін шешуін талап етеді. Мәселелі оқыту білімді дайын түрде бермей, білім алушылардың ізденуін, дербестігін, шығармашылық ойлауын дамытуға бағытталады. Мәселелік қағидасы – білім алушылардың ойлау процесінің психологиясына негізделеді. Өйткені ойлаудың басталуы мәселенің болуына байланысты, ойлау-мәселелік сұрақ немесе міндеттен басталады. Мәселе тудыратын, білім алушының қызығушылығын арттыратын сұрақтар мен тапсырмалар тізбегін құрастыру – әрбір оқытушының ғылыми-шығармашылық қызметімен және орындаушылық тәжірибесімен тығыз байланысты.

Сабақ жүргізу әдістемесі сабақ құрылымынан, оның ұзақтығынан, комбинацияларды құру әдістерінен, бағалау қызметінен құралады. Ол үнемі жетілдіріліп отырады, бүгінгі күні іс жүзінде әр түрлі әдістер қолданылады. Олар пәндерді тиімді меңгеруге көмектеседі. Барлық осы әдістер мен принциптер ұзақ уақыт бойы белгілі педагогтар мен әр түрлі хореографиялық мектептердің ықпалымен қалыптасты, олар оқытудың қазіргі заманғы әдістемесін анықтады.

«The professional competence formed in students of the choreographic profession, as well as creative and pedagogical theories and techniques that students master in the course of training, will strongly influence the efficiency and quality of the educational process in the schools of arts, choreographic schools, ensembles, and studios. Therefore, training of a specialist in higher vocational education system should be focused primarily on the formation and development of specific professional competence in students of the choreographic profession» [6, 38 б.] – аталған тұжырымдамадан білім алушылардың кәсіби құзыреттіліктерін қалыптастыру қазіргі таңдағы өзекті мәселелердің бірі болып отырғандығын көреміз. Хореография мамандығы бойынша кәсіби пәндерді оқытудың жаңа технологияларын қолдана отырып, оқыту қағидаларын ұстанып, сабақтарды жүргізу студенттерді жаңа қоғамға бейімдеп, алған білімдерін өмірде қолдана білуге дағдыландырады.

Қорытынды. ХХІ ғасырдағы хореография педагогикасының тек қана би қимылдарын үйретумен ғана шектелмейтіні айқын. Сабақ барысында өнер түрлерін біріктіріп, зерттеп, білім алушылармен диалог құру, оқыту жүйесіндегі эмоциялық және логикалық байланыс, көрнекілік, жүйелілік, қол жетімділік, салыстыру және қимылдардың ауыспалылық әдістері қолданылады. Жоғары білім беру жүйесінде оқытудың интеграциялығы, ғылымилылығы, теориялық білімді практикамен байланыстыруы, ұжымдық оқыту, белсенділік, гуманизациялау, мәселелік, ынталандыру қағидаларын сараптап, пайдалану, әлемдік мәдениетті дамытуға үлес қосатын мамандар дайындауға ықпал етеді.

**Пайдаланылган әдебиеттер тізімі:**

1. Николаева Л.А. История балетной педагогики Казахстана. Учебное пособие. – Алматы: Полиграфия-сервис К, 2012. – 222 с.
2. Кульбекова А.К. Педагогика профессионального хореографического образования. Монография. – Астана, 2016. – 296 с.
3. Классики хореографии: Сб. Статей. – Л. – М.: Искусство, 1987. – 359 с.
4. Басин Е.Я., Крутоус В.П. Философская эстетика и психология искусства. – М.: Гардарики, 2007. – 320 с.
5. Аюханов Б.Г. Биография чувств. – Алматы: Фонд «Сорос-Казахстан», 2002. – 334 с.
6. Izim T.O., Kaiyr Zh.U., Turgymbaeva B.D., Saukhanova M.S., Kariyeva K.U., Baigozhina Zh.M. On the professional competence formation in students as future choreography teachers (based on the art history materials of choreography of Kazakhstan). – Revista Espacios. – Vol. 39 (# 21). – 2018. – P.38.

**References:**

1. Nikolaeva L.A. *Istorija baletnoj pedagogiki Kazahstana*. Uchebnoe posobie. – Almaty: «Poligrafija-servis K», **2012**. – 222 s. (*In Russ.*).
2. Kul'bekova A.K. *Pedagogika professional'nogo horeograficheskogo obrazovanija*. Monografija. – Astana, **2016**. – 296 s. (*In Russ.*).
3. *Klassiki horeografii: Sb. Statej*. – L. – M.: Iskusstvo, **1987**. – 359 s. (*In Russ.*).
4. Basin E.Ja., Krutous V.P. *Filosofskaja jestetika i psihologija iskusstva*. – M.: Gardariki, **2007**. – 320 s. (*In Russ.*).
5. Ajuhanov B.G. *Biografija chuvstv*. – Almaty: Fond «Soros-Kazahstan», **2002**. – 334 s. (*In Russ.*).
6. Izim T.O., Kaiyr Zh.U., Turgymbaeva B.D., Saukhanova M.S., Kariyeva K.U., Baigozhina Zh.M. *On the professional competence formation in students as future choreography teachers (based on the art history materials of choreography of Kazakhstan)*. – Revista Espacios. – Vol. 39 (# 21). – **2018**. – P.38. (*In Engl.*).

*А.Б. Бельгибаева<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Нур-Султан, Казахстан)*

## **ДИНАМИКА ИЗМЕНЕНИЯ БАЛЕТНОЙ ЗНАКОВОЙ СИСТЕМЫ**

### **Аннотация**

*Объектом исследования в статье является знаковая система в развитии, знаковая система как унифицирующая кодировка смысла. Семиотическое исследование теории танца позволяет автору выявить значимость и многослойность языка хореографии как невербальной системы коммуникации. Автор обуславливает недостаточную степень исследованности данной темы, использует исторический, описательный методы исследования.*

**Ключевые слова:** *семиотика, балет, хореография, код, классический танец.*

*А. Б. Белгібаева<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)*

## **БАЛЕТ ТАҢБА ЖҮЙЕСІНІҢ ӨЗГЕРУ ДИНАМИКАСЫ**

### **Аннотация**

*Мақаладағы зерттеу нысаны – таңбалық жүйе мағынаның бірегей кодталуы болып табылатын дамудың таңбалық жүйесі. Би теориясын семиотикалық зерттеу хореографиялық тілдің вербалды емес байланыс жүйесі ретінде авторға маңыздылығы мен қабаттылығын анықтауға мүмкіндік береді. Автор осы тақырыпты зерттеудің жеткіліксіз дәрежесін анықтайды, тарихи, сипаттамалық зерттеу әдістерін қолданады.*

**Түйінді сөздер:** *семиотика, балет, хореография, код, классикалық би.*

*A.B. Belgibaeva<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Kazakh National Academy of Choreography  
(Nur-Sultan, Kazakhstan)*

## **DYNAMICS OF CHANGE OF BALLET SIGN SYSTEMS**

### **Annotation**

*The object of research in the article is the sign system in development, the sign system as a unifying coding meaning. Semiotic study of dance theory allows the author to reveal the significance and versatility of the language of choreography as a non-verbal communication system. The author attributes the insufficient degree of research to this topic, uses historical, descriptive methods of research.*

**Key words:** *semiotics, ballet, choreography, code, classical dance.*

**Введение.** В первой половине XX века формируется структурное направление, в котором язык рассматривается как знаковая многоуровневая система. Без знаков невозможно ни одно познание. Знаковые системы задействованы в таких процессах, как выделение объекта исследования, его описание, сохранение результатов и передача информации другим индивидам. По своей сути семиотика является процессом осмысления любых явлений и записи их в доступной и понятной знаковой форме. Семиотические исследования культуры ведутся во всех странах, имеющих традицию гуманитарных исследований. Но различия в национальных, культурных и научных традициях привели к появлению в пределах семиотических исследований «вторичных систем», отчетливо выраженные отдельные направления и школы.

В искусстве с его тяготением к эмоциональному и импульсивному выражению чувств, исследование языковых аспектов невербальных коммуникативных структур является актуальным. Система знаков позволяет изучать, понимать и передавать достижения культуры из поколения в поколение. Характер развития культурного процесса влияет на необходимость появления всё новых знаковых систем, адекватно отражающих действительность.

Осмысление языка как части совокупности знаковых систем привело к развитию исследований ряда неязыковых семиотических систем, в частности, систем неприкладных (музыка, танец, изобразительные искусства) и прикладных искусств (формируют искусственный мир вещей, окружающий человека).

В последней трети XX в. семиотические исследования проникают в такие области, как теория музыки, теория изобразительного искусства, теория танца, костюма и т.д. «Семиотическими» стали называться искусствоведческие и литературоведческие работы. Объекты семиотического исследования окружают нас повсюду, к ним относятся: художественная литература, язык, живопись, архитектура и многое другое, все это является частью знаковой системы. Языку принадлежит главенствующее место среди всех знаковых систем, поскольку он способен выразить и истолковать любую другую семиотическую систему, которая в свою очередь может иметь различное происхождение.

Применение семиотического подхода в анализе танцевального искусства представляет собой большой интерес для искусствоведения, позволяя выявлять значимость и многослойность языка хореографии, как невербальной системы коммуникации. Актуальность работы обусловлена недостаточной степенью исследованности данной темы в XXI веке в условиях стремительного развития хореографического искусства.

**Методы исследования.** В статье используется исторический, описательный методы исследования.

**Обзор литературы.** Семиотические исследования культуры дают самый разный результат. Французская школа семиотики появилась в 60-е годы XX века и представлена именами Р. Барта, Ф. Солерс, Ю. Кристевой, Ц. Тодорова, Ж. Деррида и др.

В семиотическом направлении Умберто Эко, большое внимание уделялось вопросу об интерпретации знака. В его концепции любой текст, написанный для абстрактного субъекта, представляет собой незавершенное произведение, пока не дойдёт до читателя, чтобы реализоваться. Знак имеет всегда двойное содержание – денотацию (фактическое значение знака) и коннотацию (ассоциативная связь со знаком). Коннотация, по мнению ученого, всегда основывается на денотации и обуславливается ею.

Тартуско-московская школа семиотики возникла в 1960-х годах благодаря слиянию двух групп исследователей. Группы московских лингвистов и филологов (Б.А. Успенский, В.Н. Топоров, К. Лекомцев и др.) и группы преподавателей и студентов кафедры русской литературы города Тарту (Ю.М. Лотман, Б.Ф. Егоров, З.Г. Минц и др.). Особенностью данного семиотического направления являлось рассмотрение литературы и искусства, в качестве знаковой системы.

Значительный вклад в развитие семиотики внес Ю.М. Лотман, под руководством которого была организована Первая летняя школа по изучению знаковых систем. Согласно Ю.М. Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения. «Под знаком в семиотике понимается фрагмент природного окружения человека или специально созданный им предмет, или действие, которые наделяются значением, смыслами по-особому, оговариваемому, а потому известному участникам коммуникации условию» [1, с. 22].

Ю.В. Рождественский сформулировал основные законы семиотики:

- «вошедшие в культуру знаки и знаковые системы не уничтожаются последующим введением новых знаков, но сохраняются и развиваются;
- в процессе развития ни одна знаковая система не смешивается с другими, но сохраняет свою информационную содержательную идентичность;
- развитие каждой знаковой системы происходит путем дифференциации и интеграции знаков и значений
- создание новых типов знаков внутри любого класса не уничтожает созданных ранее, но сохраняет и развивает старые технологии знакообразования» [2, с. 41].

В истории искусства народов мира танец как устная речь и пение воплощается, сохраняется и передаётся в формах естественного семиозиса (процесс интерпретации знака, процесс порождения значения). В восприятии танца объединяются слуховой (музыка) и визуальный (движение или статика) ряды. Поскольку танцевальное искусство основано на подражании, то и его знаки создаются на основе категорий мимезиса (подобие, воспроизведение, подражание). Это даёт возможность выразить его хореографическое содержание и открывает доступ к пониманию и восприятию. В процессе создания танцевальных знаков подражание перерастает в хореографические структуры. Танцевальный или хореографический знак – это знак поведения

человека, поскольку он может быть выражен только с помощью человеческого тела. Но тело само по себе ещё не знак. Для того что бы стать образом чего-то, в данном случае пластическим образом поведения человека, необходима некая работа над материалом (телом). Материал сценических танцевальных знаков формируется благодаря ежедневному профессиональному физическому тренажу.

**Результаты исследования.** Танцевальное искусство всегда занимало особое положение в жизни человека. Танец изначально не был отдельной единицей, а служил частью ритуала или мистерии. Пройдя долгий путь развития от простейших жестов и «танцевальных движений», подражающих поведению животных до целостной системы классического танца, проверенной годами, со временем, обогатившись разнообразием «свободного» танца, хореографический язык, прежде всего, служил для передачи подлинных чувств и эмоций человека.

А.П. Лободанов писал: «Основное назначение танцевальных знаков – быть, с одной стороны, развлекательным, а с другой, воспитывающим средством: движения предназначены создавать идеализированный образ прекрасного человека в его поведении» [1, с.272]. Именно поэтому танцевальный язык так разнообразен и постоянно эволюционирует, являясь зеркальным отражением социального мира, нравов и потребностей людей каждого периода времени.

Жест – это праязык, возникший задолго до появления письменности и музыки. Он несет в себе след невербальной коммуникации, объединяя культурные эпохи. Жесты в рамках становления речи сыграли немалую роль, поскольку заменяли собой язык общения, выражая весь эмоциональный спектр человеческих эмоций. Жест в танце выполняет повествовательную функцию, соединяясь с разнообразной мимикой танцовщика, он способен передавать образ героя. Н.Н. Вашкевич говорил: «<...> жест есть самый простой, а потому и первый способ которым воспользовался перворожденный человек для выражения своих душевных и физических переживаний» [3, с.5]. Если рассмотреть жест, в рамках хореографического искусства нашего времени, то он представляет собой некий художественный след, отличающийся по своей природе в зависимости от стиливого решения хореографической композиции.

Танцевальная деятельность присуща человеку с древнейших времен. Первобытные танцы полностью частично отражали процессы жизнедеятельности. Об этом свидетельствуют сохранившиеся до наших дней наскальные рисунки, а также изображения различных танцевальных поз в искусстве живописи, вазописи и упоминания древнейших мыслителей в своих философских трактатах. Узкая направленность танцевального искусства была обусловлена необразованностью исполнителей, которые всем естественным природным процессам присваивали божественное начало. Во время танца они общались с природой, заново проживали ежедневные ритуалы, например, такие как охота и, естественно, не могли воспринимать танец как культурное явление. Так, Лукиан писал,

что «пляска – это занятие не новое, не со вчерашнего и не с третьего дня начавшееся <...> одновременно с происхождением первых начал вселенной возникла и пляска. А именно: хоровод звезд, сплетение блуждающих светил <...> суть проявления первородной пляски» [4, с.53]. Таким образом, видна связь первобытной культуры с мировоззренческими взглядами на окружающую действительность и интерес к механизму сотворения мира. Во многих древнейших культурах танцу отводится главенствующая роль в процессе разрушения и сохранения мира. Например, в древней индийской мифологии описывается танец Бога Шивы и его божественной супруги Парвати, исполнение которого приводит к гармонизации космологических процессов. Индийский танец невероятно сложен и насыщен в символическом аспекте, в нем используются все выразительные средства человеческого тела. Особенно важна разнообразная мимика и положения пальцев рук (мудры), которые характеризуют определенные ситуации и действия.

Танец был значимым элементом и в космологии Древней Греции, он почитался и имел неразрывную связь с древнегреческой мифологией, религиозными взглядами и мистическими представлениями. Поэты прославляли богов, называя их плясунами, музу танца звали – Терпсихорой, что в переводе означает – развлекающая. Танец ассоциировался с праздником и был неразрывно связан с ритмом. В греческом танце отражался эллинский дух, переплетенный с символикой мифологических верований. Философ Платон, считал, что танец должен иметь святую цель и быть религиозным. Как, например, в древнем Египте, где мистические танцы составляли часть богослужения в храмах. Не смотря на столь древние упоминания о танце и богатую историю его происхождения, в XXI веке зачастую можно встретить его поверхностное восприятие. А между тем танец несёт в себе культуру времени и является отражением мировоззренческих взглядов общества.

Танец как часть ритуала становится средством общения с высшими духовными силами, а также является атрибутом различных празднеств. Ритуальный танец, по своему содержанию является неким отдельным объектом, связывающим мир реальный и мир духовный. В связи с этим формируются первые символы. Круг или овал представлялся безопасным пространством, которое способно защитить от неконтрольного хаоса, царившего за пределами танцевальной фигуры. Такое построение нашло дальнейшее выражение в хороводной форме ритуального танца.

В культуре средневековья танец занимал значительное место и постепенно выходил из храмов на улицы, становясь достоянием народа, однако не одобрялся церковью. «Средневековая церковь, одной рукой проклиная танец, другой покровительствовала ему» [5, с.17]. Помимо хороводных танцев появляются парные, усложняются шаги и добавляются различные покачивания корпуса, символизирующие не только поклонение божеству, но и взаимоотношение между людьми во время символических сезонных празднеств.

Танец-действие, имеющий в своей основе подражательный первобытный характер, постепенно преобразовывался в танец-зрелище, что требовало всё больших физических возможностей от исполнителей. Культура и мировоззренческие взгляды того или иного времени всегда отражались на языке хореографических композиций и влияли на восприятие анатомических параметров танцовщиков. Если обратиться к временам античности, тело человека и, конечно, танцовщика, олицетворяло храм, вобравший в себя всё величие природы и гармонию окружающего мира: «Так тело само по себе говорит, поёт, кричит иногда звучнее, полнее, чем человеческое слово» [6, с.13]. Эстетическая роль тела поднимается в искусстве на новый уровень, Восхищение изяществом, красотой и лёгкостью становится неотъемлемой частью эмоционального ожидания зрителя. Человек постепенно становится частью культуры и поднимает танец, как художественное произведение на новый уровень.

В эпоху Возрождения танец начинает постепенно превращаться в профессиональное искусство. Появляются трактаты и первые записи танцев, в которых описываются по большей части шаги, положения рук, некоторые методические указания. Среди теоретиков танцевального искусства можно отметить: Доменико да Пьяченца и его трактат «Об искусстве пляски и танца»; Гульельмо Эбрео «Трактат об искусстве танца» и Фабрицио Карозо «Танцовщик». Появляются первые терминологические названия движений. При рассмотрении танцевальной культуры эпохи Возрождения необходимо отметить, что названия отдельных па, распространялись и на название танцев. Придворная хореография становится все более популярной и в основе своей имеет знаковые предпосылки. Костюм оправдывал плавные, изящные движения рук, большое внимание уделялось деталям. Во время реверанса кавалер снимал шляпу левой рукой, что означало приветствие от всего сердца. Реверанс являлся жестом приветствия, знаком уважения и почтения, корни которого уходили в первобытные времена. Несмотря на популярность парных танцев, особое место занимали танцы-шествия, семантическая роль которых была в упорядочивание и организации пространства. Танец воспринимался, как часть этикета, в нем показывали изысканные манеры, в рамках социальной иерархии, приветствовали партнера и гостей. Знаковые элементы бытовых и народных танцев эпохи Возрождения в XXI веке часто используются хореографами для олицетворения данной эпохи на балетной сцене. А их символическое значение во многом усиливает зрительное восприятие концепции спектакля.

Для лучшего понимания разнообразия танцевального языка необходимо проследить его становление на протяжении нескольких веков, когда танец менялся, развивался, и хореография преобразовывалась в самостоятельный вид искусства. Разделение танца на народный и профессиональный, явилось закономерным процессом развития танцевального искусства и позволило обогатить его лексический язык.



Отражая свой быт в народных танцах, люди по крупицам сохраняли историю народа. Благодаря народным танцам, как правило, в аккомпанементе которых использовались национальные музыкальные инструменты и фольклорные песни, сохранилось и развилось в собственном направлении искусство каждой страны. По этому поводу М. Фокин писал: «Мне приходилось учиться танцу у простых деревенских {жителей}: у цыган, у горцев Кавказа, у крымских татар, у русских мужиков и баб... А между тем в этих именно народных танцах есть то ритмическое богатство, та правда жеста, тот национальный характер, тот мудрый язык движений, который приходит от самой жизни» [7, с.423]. И действительно развитие танцевального языка во многом обязано народным танцам и фольклору.

Сценический танец в своем развитии танцевального языка пошел несколько иным путем. Если рассматривать его в широком аспекте, то в танце есть возможность передать безграничное количество эмоций, чувств и переживаний, используя пластические мотивы. Раскладывая его на пространственные движения, прослеживается отсутствие смысла в них, т.е. сами по себе они не могут называться танцем, а служат для огромного разнообразия комбинаций. Это связано с эволюцией сценической хореографии, которая за время своего существования освободилась от второстепенных движений, закрепив в своей пластическо-выразительной основе ряд танцевальных па, вошедших в систему классического танца. В народных танцах также можно проследить наличие повторяющихся движений, они служат своеобразной канвой для определённой хореографической зарисовки и являются знаками, содержащими в себе различные стилевые особенности. В отличие от движений классической хореографии они не утрачивают свою самобытность, продолжают отражать национальный колорит. Это может быть стилизованная походка, положения рук, прыжки, отдельные движения или вращения присущие различным национальным танцам. Речь идёт о некоторых, так называемых узнаваемых па, образы которых прочно отложились в человеческом сознании, следовательно, являются знаками. Можно сделать вывод, что для формирования хореографического языка важную роль играют национальные и историко-культурные предпосылки, а не только быт и условия жизни. Зарождаясь в течение жизнедеятельности человека, знаки складывались в символический рисунок, состоящий из пластических мотивов или интонаций, которые ложатся в основу знаковой танцевальной системы. Такие движения проникают во все виды танцевального искусства (балет, современная хореография, эстрадный и бальный танец) и помогают хореографу создать на сцене особую атмосферу, расширяя мировоззрение зрителя и помогая ему перенестись в другую страну или эпоху.

Анализируя танец как языковую систему, необходимо разделить его на два предмета исследования. Один включает в себя танцевальный язык для определённого танца, например, полонез, мазурка. А второй рассматривает различные танцы в контексте исторического развития и

выделяет общность хореографии, которая обусловлена происхождением и единой природой данного вида искусства. Необходимо отметить, что в энциклопедии «Балет» определениям танец и хореография присущ пространственно-временной характер. Природа двух понятий одновременно имеет пространственную (поза, композиция, структура) и временную (темп, ритм, гармоничные движения) основы, поэтому одно и то же действие человеческого тела может называться, как танцем, так и хореографией, если рассматривается в качестве объекта исследования. Значительное разделение двух терминов произошло в 20 годы XX века, когда теоретики балета подверглись влиянию искусствоведения и делали упор на развитие теоретических знаний в области балетной хореографии.

В XIX веке прочно установился архетип изображения балерины в танцевальном искусстве. Архетипы – это «формы и образы, коллективные по своей природе, встречающиеся практически по всей земле <...> и являющиеся в то же самое время автономными индивидуальными продуктами бессознательного происхождения», которые «передаются не только посредством традиции или миграции, но также с помощью наследственности» [8, с.165]. Этому способствовала сама эпоха, поскольку танец является отражением действительности. Тяготение к романтическим образам, несомненно, нашло отклик в танцевальном искусстве. На сцене стали изображать иллюзорный мир. Большую роль для передачи образа играл костюм, который представлял собой удлиненную шопенку с крылышками на спине, как знак нереального, возвышенного происхождения главной героини. Хореографы, показывая два мира в балете, связывали картину воедино одним связующим звеном, в роли которого выступал главный герой. Его символика связана с миром людей, он мечтательный, возможно безрассудный в некоторых поступках, но он реальный человек. Сильфида и Жизель явились образами, вобравшими в себя романтические тенденции с одной стороны и сохранившие отчетливую национальную окраску балета с другой. Таким образом, танцевальный язык, переходя на новый уровень технического мастерства, в своей основе отображал легко узнаваемый колорит в костюмах, оформлении сцены, а также сохранял мифологические легенды в основе сюжета.

С развитием техники танца и введением в балетное искусство танца на пуантах возникает потребность в более детальном подходе к методическому обучению танцовщиков. Происходит более глубокое осознание физических и эмоциональных задатков человеческой природы для воплощения сценических образов, которые в дальнейшем могут рассматриваться в качестве знаковой системы. Тело танцовщика, как материал знаковой системы обладает различной фактурой. Для хореографа это имеет большое значение. Поскольку максимально развитые физические возможности артиста способствуют раскрытию многогранности образа. Каждому артисту от природы даны некоторые особенности строения тела, которые он не в силах изменить. Ф.М.

Лопухов говорит по этому поводу: «Рост и мышцы в первую очередь определяют амплу танцовщика. ... Внешность определяет право на роль; на втором месте – техника танцовщика, а на третьем – актёрское хореографическое мастерство, духовный склад» [9, с.174]. В хореографии передача танцевального образа достигается рядом движений и положений человеческой фигуры. Искусством это становится, если помимо набора движений, передача образа осуществляется одухотворенным и выразительным исполнением.

Ещё в эпоху просвещения Ж.Ж. Новерр в своих письмах призывал к действенному балету и появлению личности на сцене. Этому способствует отказ от масок во время представлений, он обогащал танцевальный язык невербальными жестами, открыто призывал артистов использовать мимику на сцене, не прячась за условностями. «Постарайтесь получше усвоить благородную мимику; никогда не забывайте, что она – душа вашего искусства» [10, с.80]. Данным высказыванием невозможно пренебрегать, поскольку мимика наравне с жестом усиливает восприятие языка танца и способствует лучшей передаче образности характера на сцене. Таким образом, помимо красоты человеческого тела танцовщику необходимо обладать гармоничной выразительностью, которая во многом способна сгладить некоторые технические погрешности и ярче донести задуманный хореографом образ. Тело артиста в данном контексте можно воспринимать, как «инструмент» способный создать знаковую систему, благодаря которой создаются пластические образы. Выразительность наполняет движения смыслом, движения рождают танец, в свою очередь танец становится искусством, способным менять чувственное восприятие мира и себя. Успех художественного произведения во многом зависит от мастерства исполнителя и способности погрузиться в роль, передать задумку хореографа в точности, но пропустив её сквозь призму своих переживаний, чувств и эмоций. При полном погружении танцовщика в свою партию, зритель невольно, сам переносит сценический образ в настоящую реальность и сопереживает герою, примеряя его поступки на себя. Такая хореографическая подготовка образа, проработка деталей может по праву называться языком танца и производить коммуникативную функцию между зрителем и артистом.

В XIX веке в балете прочно установился академизм, с многоактными балетами-феериями и хореографией, основанной на чистом классическом танце. Успешно проходил процесс обучения всё новых и новых артистов балета. Французская академия танца прочно закрепила своё значение в мировом балетном искусстве. В балетах от постановки к постановке закрепляются некоторые условные жесты, набор движений и каноны хореографических композиций. Возьмём, к примеру, балеты М.И. Петипа. Рассматривая его балеты с точки зрения языка хореографии, можно сказать, что они очень богаты танцевальными композициями и просты по содержанию. Продвижение сюжета происходит в основном посредством пантомимы, которая расшифровывает зрителю значение следующего за ней танца. Для балетов Мариуса Ивановича характерно

наличие симфонической картины (Сон в «Дон Кихоте»; нереиды в «Спящей красавице»), не носящей в себе смысловую нагрузку. Они воплощают на сцене лучшие традиции европейской культуры, одна из которых симметричное построение танцевальных ансамблей. Однако именно Мариусу Ивановичу удается впервые задействовать кордебалет не только в качестве «живого» фона для солистов, несущего лишь эстетическую функцию, как это было в спектаклях его предшественников, но одухотворить его, создав дополнительное осмысленное действие, воплощающее внутреннее состояние главных героев. Кордебалет М. Петипа, как знаковая система играет не последнюю роль для лучшего восприятия спектакля. Он (кордебалет) может служить некой границей между реальным миром и миром снов, как в «Дон Кихоте», дриады впускают главного героя в другую реальность, и взаимодействуют с ним посредством классического танца. А также усиливать эффект реальности происходящего, как в первом акте того же балета «Дон Кихот», артисты создают эффект оживленной испанской улицы, сохраняя фольклорный колорит вкраплением народных танцев.

На примере па де де рассмотрим танцевальный язык классического дуэтного танца. Па де де состоит из антре, адажио, 2-х или более вариаций и коды. С одной стороны па де де – это технически сложная составляющая часть классического балета, с разнообразием контрастных музыкальных темпов. Исполняют его ведущие солисты спектакля в конце балета, в основном оно олицетворяет собой свадебное торжество. С другой стороны, это танец чистой и светлой любви, поделённый на дуэт и монологи. Он полностью лишён переживаний, и внутренней трансформации, два героя танцуют переполняемые чувством друг к другу. Какая бы не была насыщенная хореография прыжками, вращением и другими элементами классического танца, па де де не охарактеризует нам образы танцовщиков, не расскажет их историю любви и возможно наличие преград на пути к заветному финальному танцу. «Вырванное» из контекста спектакля па де де является лишь гениально сотканным полотном классической хореографии. В вопросе содержательности танцевальных движений существуют противоположные точки зрения. Так, по мнению П.М. Карпа, собственной содержательностью обладает лишь контекст танцевальных движений, и все «попытки отыскать в каждом па конкретный, тем более философский смысл, приводят к нелепостям» [11, с.16]. С ним соглашался В.В. Ванслов, который об этом писал следующее: «Сами по себе танцевальные движения и позы (как новые, так и старые) не означают ровно ничего, подобно отдельным звукам или аккордам в музыке» [12, с.35]. Противоположного мнения придерживался советский балетмейстер Ф.М. Лопухов, считавший, что каждое танцевальное движение имеет свою собственную значимость и мысль. Проанализировав па де де в качестве знаковой системы, можно рассказать о нем очень много. Во-первых, классический танец является знаковой системой, во-вторых сценический костюм, является необходимой составляющей танцевального искусства и характеризует

персонажей, а, следовательно, может рассматриваться, как часть знакового ансамбля па де де. Третьим компонентом служит музыкальное сопровождение, т.к. танец и музыка неразделимы и хореографические образы, а также эмоциональное состояние танцовщиков передается через музыку. Еще Ж.Ж. Новерр говорил: «Удачный выбор мотивов – столь же существенная часть танца, как подбор слов и оборотов речи для красноречия» [10, с.18]. Исходя из этого, можно заметить, что собственная содержательность танцевального движения возможна, как и содержательность движения в контексте фрагмента балета.

Все движения классического танца, словно детали одного целого, под чутким взглядом хореографа, собранные воедино, могут рассказать о любых человеческих чувствах, поступках и перенести зрителя в другую эпоху. Нельзя рассматривать хореографические движения, как язык танца, вырывая их из контекста хореографии, однако они могут иметь знаковые особенности для передачи образности персонажа. «Состав движений классического танца, – пишет Н.И. Тарасов, – велик и многообразен, но основная его речевая единица – это поза во всем своём хореографическом и композиционном многообразии. Поза <...> способна характеризовать собой различные образы, жанр, стиль, эпоху, к которой относятся содержание балетного спектакля, различные чувства, стремления и переживания человека» [13, с.20-21]. Взять, к примеру, танцевальную позу *arabesque*, которая встречается во всех балетах, однако имеет под собой огромную почву для передачи чувств и эмоций. *Arabesque* с наклоном головы вниз, как в «Лебедином озере», олицетворяет птицу, *arabesque* с закруглённой и приподнятой рукой, как у Солора в «Баядерке», говорит о его уверенности и стремительности действий. Или, например, *arabesque* Жизели в первом акте – классический, передает юность и безмятежность, а во втором акте со скрещёнными руками на груди олицетворяет образ умершей героини. Уместно утверждение Богданова-Березовского: «Любая, самая простая танцевальная поза, танцевальный жест или движение естественнее, натуральнее, жизненнее распетого слова, пропетой фразы» [14, с.5]. Поэтому танцевальные движения, подобно словам в речи должны изучаться в качестве знаковой системы, с их разнообразием значений, передаваемых в зависимости от ситуации.

XX век требовал от хореографов новых форм классического танца, одним из реформаторов языка хореографии выступил Михаил Фокин. «Трудно балету расстаться с рутинной, но, я надеюсь, он скоро поймет, что пред ним – дорога прекрасной, почти нетронутой области искусства к радости творчества» [7, с.339]. Хореограф не стремился к уменьшению заслуг предшественников, напротив он открыл балетному искусству новый путь развития, в основе которого была школа классического танца. Однако техника не являлась самоцелью, гораздо важнее была идея, эмоциональная составляющая спектакля, единство музыки, хореографии и образа. Он отказывается от многоактного спектакля, показывая на сцене не сказку, а реальные переживания. Так же отвергает условные

балетные жесты, тем самым во много раскрепощает и насыщает язык танца. Наряду с реформаторскими идеями не отходит от классического танца, делая его более выразительным. Появляются одноактные балеты, построенные на «чистом» танце («Шопениана»). В бессюжетном балете отсутствует какой-либо конфликт и развитие образа. Поэтому в нем не прослеживается образ-знак главного героя и рассматривать его, как знаковую систему возможно только с позиции хореографической, изобразительной и музыкальной композиций. Характерно наличие солистов и танцевальных групп в рамках единой прекрасной и возвышенной формы. Для своих постановок М. Фокин использует не балетную музыку, сочетает народный фольклор с классическим танцем и свободной пластикой. Большая заслуга творчества М. Фокина – это насыщение танцевального языка «естественными движениями» взамен условной пантомимы, не способной в полной мере раскрывать поступки героев на сцене [7, с. 424].

XX век постепенно привносил в искусство хореографии все новые выразительные средства танцевального языка, одним из которых стала импровизация, захлестнувшая сначала драматический театр, а затем искусство в целом. Яркой представительницей и основоположником стихийного танца стала Айседора Дункан. Свой танец она провозглашала, как «танец будущего». Видела задачу балетной школы в раскрепощении тела танцовщика; все движения должны соответствовать внутреннему миру исполнителя, а также не идти в разрез с возрастом и телосложением. Такие утверждения отразились на танцевальном языке, он должен был в большей степени раскрывать эмоциональное состояние и душевные переживания артиста. А. Дункан собрала в своем танце знаки, относящие зрителя к истокам зарождения танцевального искусства. Это распущенные волосы, босые ноги, легкие туники, не сковывающие движения. Рассматривая в большей степени образ, а не элементы хореографии, средствами анализа знаков складывается цельное представление о возможном техническом уровне танца Дункан, таким образом знаковая система дает понимание о концепции того или иного танцевального направления.

Самобытность импровизационного танцевального языка прочно вошла в хореографию XX и XXI века. Важна была не сама импровизация, а состояние свободы, душевного полёта, безграничных возможностей. Эти и другие принципы легли в основу танцевального искусства модерн с его полным отрицанием классического танца. Язык модерна создавался вопреки общепринятым представлениям о танце. Его яркие представители, такие как: Эмиль Жак-Далькроз, Рудольф Лабан, Курт Йосс, Мэри Вигман, Марта Грэм сходились во мнении, что танец, прежде всего, должен быть выразительным, обнажать душу и показывать эмоции силой энергии, импульсов, средствами жеста и естественных поз. Импровизацию можно воспринимать как возможность соавторства хореографа и исполнителя. В этом случае постановщик «вкладывает зерно», а исполнитель «вращивает» его своей индивидуальностью,

либо вносит новые образные краски в сложившуюся хореографию. В данном случае импровизация не рассматривается, как изменение хореографического текста, а служит лишь для различного образного воплощения роли. Танцовщик не проигрывает чувства, эмоции и жесты своего предшественника, не копирует хореографа, а старается сам прожить предложенный образ в рамках имеющегося танцевального языка.

Желание хореографов постоянно обогащать танцевальный язык, связано с развитием техники танца. Но постановка спектакля подразумевает под собой колоссальную работу не только над хореографическим языком, но и над сценическим оформлением, разработкой дизайна костюмов, подбором музыкальной литературы и литературной основы для либретто балета. Эти и многие другие необходимые компоненты спектакля должны гармонично взаимодействовать между собой и воплощать идейную задумку хореографа.

Если говорить о балетном спектакле, в каком бы танцевальном направлении и стиле он не был поставлен, главенствующая роль отдана языку тела, как главному звену коммуникации между зрителем и исполнителем. Искусство балета дает возможность зрителю оказываться в различных эпохах и проживать ситуации не свойственные реальному миру. Используя образные знаки, балет затрагивает вечные темы добра и зла, любви и ненависти, а также уделяет внимание насущным проблемам общества в контексте всей истории человечества. Это становится возможным вследствие взаимодействия народного фольклора и современных тенденций развития искусства в целом.

Любой вид искусства стремится создать свой условный язык, который складывается из жанрово-видовых систем языковых форм. Основанием для этого служат различия, возникающие благодаря разнообразию типизаций в художественном языке. В балете условность охватывает множество уровней: от соответствия литературного образа (возраст) реальному артисту, до окружающего пространства (изображение комнат, дворцов или природного ландшафта). Помимо условных обозначений танцевальное искусство в своей основе имеет характерное выражение, которое можно рассматривать, как категорию языка танца, выражающую уровень художественности посредством пластики тела. А именно на первый план выходит выразительность, как одна из форм коммуникации в танце. «Танец начинается там, где движение рождает образ, а образ несёт в себе эмоцию и мысль, где осмысленное чередование пластических движений создаёт смену эмоциональных состояний и приводит к развитию образа» [14, с.30]. Выразительность в танце передаётся двумя способами, прежде всего это внутреннее состояние танцующего и конечно соответствующая образности хореография. С развитием танцевальной техники, всё больше артистов тяготеют к формальному исполнению заданных комбинаций, зачастую это связано с непрофессиональной подготовкой или напротив отточенное исполнение сложных элементов без эмоциональной нагрузки для передачи образа.

Для достижения максимального эффекта погружения в роль, в первую очередь хореограф обязан донести до артиста уникальность своего танцевального языка и озвучить значение всех па. Для лучшего понимания танцевального языка его необходимо рассматривать с точки зрения категорий, которые характеризуют художественную экспрессию: «изобразительная» и «выразительная» [15, с.124]. Применение данных терминов относительно теории танца возможно благодаря В.М. Красовской. В начале 60-х годов она предложила концепцию системы художественной экспрессии. Причём доминирование либо параллельное существование любой из них происходит естественным образом. Например, в народной хореографии доминируют изобразительные средства, поскольку в своей основе она содержит фольклор и бытовые движения. А в классической, с её условной выразительностью могут проявляться и черты изобразительности. Исходя из этого, можно отметить, что выразительность или изобразительность описывают не сущность языка, а лишь характер его экспрессивных средств.

Творчество артиста балета направлено на передачу эмоций, чувств, переживаний невербальными средствами: движения тела, жесты, мимика. С одной стороны, существует некая ограниченность в языке танца, но если композицию наполнить внутренними переживаниями и пронести образ сквозь призму собственного взгляда на мир, можно получить такую хореографию, которая будет в тысячу раз понятнее и сильнее любого слова. Образ в балете – всегда знак. И понимание его зрителем происходит на двух уровнях – сознательном (мышление стереотипами) и бессознательном (мышление архетипами). Г.Д. Лебедева выделяет три группы образов в балете:

– Образы-знаки. Образ главного героя и, как правило, его антипода (врага). Герои являются носителями активного действия, в результате которого происходит перерождение персонажа: гибель врагов («Щелкунчик»), спасение страдающих (Альберт в «Жизели»)

– Образы-функции. Это действие, которое совершает герой. Главным становится активность персонажа, поэтому практически любой образ-знак может быть носителем образа-функции.

– Образы-категории. Это неперсонифицированный архетип, который в балете выражается через этические и эстетические категории. «Примером образа архетипа в балете может служить – Фея Сирени и Фея Карабос («Спящая красавица» балетмейстер Петипа)» [16, с.41]. Образы-категории являются высшим уровнем образов и воспринимаются через зрительные образы: построение кордебалета и мимических групп, через рисунок, композицию и лексику танца.

Не всегда артист, обладая великолепной техникой танца способен передавать хореографический язык и наполнять движения смыслом, заложенным в них. Главным критерием выступает актёрское мастерство и танцевальная выразительность. Эти два компонента способны обогатить образ невербальными средствами коммуникации, поэтому очень важны для танцевального искусства. В театральном искусстве



выделяют некоторые устойчивые невербальные знаки: жест, мимика, поза и движение. Эти знаки можно рассматривать на разных уровнях. С точки зрения артистов и зрителей. Такую позицию отмечал Ю.М. Лотман: «для людей на сцене совершается событие, а для людей в зале событие является знаком самого себя» [17, с.415]. В балетном театре это может происходить в ходе пантомимного диалога между героями. На примере первой встречи Жизели и Альберта, крестьянская девушка безоговорочно доверяет главному герою. В тоже время зритель видит более полную картину происходящего и уже знает, что перед Жизелью стоит переодетый граф. На интерпретацию невербального знака влияют многие факторы: музыка, грим, костюм, оформление сценической площадки и многое другое. Таким образом, знак несет в себе многогранный художественный смысл и может быть расшифрован благодаря набору устойчивых выразительных средств, которые сохраняются в различных постановках. Невербальные знаки занимают важное место в танцевальном искусстве. Хореографический язык, как знаковая система, остаётся в своей закрытой структуре, разделяясь на многоуровневую классификацию, позволяющую делить танец на различные виды и жанры.

Анализируя знаковую систему в хореографическом языке, необходимо провести аналогию с драматическим театром, в котором понятие «театральный знак» начинает формироваться в 20-30г. XX века. Театральная семиология не создавала свои знаковые модели, она лишь продолжала развивать существовавшие в лингвистике и философии материалы и применяла их на театральную форму. Практически каждый период развития семиологии откликнулся на театральном искусстве, поскольку для театра характерно наличие нескольких знаковых систем в одном спектакле, а также большую роль играют личностные характеристики. Амбиции и неординарность многих театральных деятелей, постоянно размывала консервативные границы спектаклей, что приводило к появлению новых средств коммуникаций в театре и способствовало развитию интереса к его изучению, как семиотического объекта.

В 1968 году польский семиолог Тадеуш Ковзан предложил свою семиотическую расшифровку сценического пространства. Как и все он говорил о наличии многообразия знаков в рамках одного сценического произведения, поскольку в театре знак не существует сам по себе, а входит в знаковый комплекс. Но для семиотического анализа необходимо вычленение конкретных знаковых систем. Т. Ковзан выделяет 13 знаковых систем: речь, тон, мимика, движение, движение актера в сценическом пространстве, грим, причёска, костюм, аксессуары, декорации, освещение, музыка и звуковые эффекты. Предложенные знаковые системы семиолог объединил в пять групп: произнесение текста, движение актера, внешний вид актера, вид сцены и звуковые неречевые эффекты. Данная квалификация знаковых систем в свое время подверглась критике, ее обвиняли в примитивизме. Если эту

концепцию применить к балетному спектаклю, возможен более глубокий анализ знаков, заложенных в нем. Это не говорит о том, что необходимо рассматривать все знаковые системы отдельно, возможно и объединение некоторых, в зависимости от концепции спектакля. Детальный анализ каждого компонента позволяет в итоге доказать логичную связь различных знаковых систем в одном спектакле и глубже понять идею, заложенную хореографом. Поэтому, семиотическая теория Т. Ковзана, частично была применена в данной работе для анализа знаковых систем в балетах Мукарам Авахри.

Теоретический труд историка и теоретика театра Анны Юберсфельд «Читать театр», вышедший в 1977 году, был переиздан четыре раза и не теряет своей актуальности и сегодня. Семиотическое определение театра А. Юберсфельд не сводит к пониманию его знаковой системы, для нее помимо знака, важна реакция зрителя, которую историк воспринимает, как завершающий элемент спектакля. Она заявляет, что театр искусство парадоксальное. Единственный устойчивый материал в нем – это текст произведения, поскольку один и тот же спектакль каждый раз играет по-разному и оценивается различной публикой. Данное замечание применимо и к балетному театру, ведь исполнение одной и той же заданной хореографии, различными артистами разительно отличается, за счет различия их физических и актерских способностей. В своей работе она приходит к выводу, что знаком будет считаться любой элемент спектакля, будь то слово, жест или какая-то часть декорации.

**Заключение.** Современный балетный спектакль соединяет в себе опыт танцевального искусства прошлых поколений и все методы коммуникации, а именно (коммуникация между зрителем и артистом, между артистом и пространством, между текстом и пространством, между автором и артистом, а главное между миром искусства и реальным миром). Такое соединение позволяет обогащать танцевальный язык и средства выразительности, а также определяет его дальнейшее развитие. Балетное искусство не стоит на месте, а растет вместе с технологическим развитием мира, внедряя в хореографические постановки все новые и новые визуальные эффекты, способные по техническому оснащению поднимать балетное искусство на новый уровень, удовлетворяя потребности публики. Современные балетмейстеры в своих работах используют все знаковые системы и средства коммуникации (жесты, мимика, грим, костюмы, музыка, сценическое оформление, светодизайн, видео-арт и многое другое) для того, что бы представить публике балет ценностным эстетическим сообщением с единой структурой, не допускающей раздробленности художественного произведения.

**Список использованных источников:**

1. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. – М.: Издательство Московского ун-та, 2013. – 678 с.
2. Рождественский Ю.В. Введение в культуроведение. – М.: Добросвет, 2000. – 286 с.
3. Вашкевич Н.Н. История хореографии всех веков и народов. – М.: И.Кнебель, 1908. – 23 с.
4. Лукиан. О пляске // Собр. соч.: В 2 т. – М., Л.: ACADEMIA, 1935. – Т. 2. – С.49-80.
5. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII в. – Л.: Искусство 1979. – 295 с.
6. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. – Л.: Хор. Техник, 1925. – 331 с.
7. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. – М.: Искусство, 1962. – 640 с.
8. Юнг К.Г. Архетип и символ /Сост. и автор вступ. ст. А.М. Руткевича. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
9. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения. – М.: Искусство 1972. – 215 с.
10. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах / Пер. с франц., ред. и вступ. ст. Ю.И. Слонимского. – Л., М.: Искусство, 1965. – 375 с.
11. Карп П.М. О балете. – М.: Искусство, 1967. – 225 с.
12. Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. 2-е изд. – М.: Искусство, 1971. – 302 с.
13. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. – СПб.: Лань, 2005. – 492 с.
14. Богданов-Березовский В.М. Статьи о балете. – Л.: Советский Композитор, 1962. – 207 с.
15. Красовская В.М. Статьи о балете. – Л.: Искусство, 1967. – 340 с.
16. Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитектоника. – СПб.: Лань, 2007. – 159 с.
17. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.

**References:**

1. Lobodanov A.P. *Semiotika iskusstva: istorija i ontologija*. – М.: Izdatel'stvo Moskovskogo un-ta, **2013**. – 678 s. (*In Russ.*)
2. Rozhdestvenskij Ju.V. *Vvedenie v kul'turovedenie*. – М.: Dobrosvet, **2000**. – 286 s. (*In Russ.*)
3. Vashkevich N.N. *Istorija horeografii vseh vekov i narodov*. – М.: I.Knebel', **1908**. – 23 s. (*In Russ.*)
4. Lukian. *O pljaske* // *Sobr. soch.*: V 2 t. – М., Л.: ACADEMIA, **1935**. – Т. 2. – С.49-80. (*In Russ.*)
5. Krasovskaja V.M. *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Ocherki istorii: ot istokov do serediny XVIII v.* – Л.: Iskusstvo, **1979**. – 295 s. (*In Russ.*)

6. Volynskij A.L. *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca.* – L.: Hor. Tehnik, **1925.** – 331 s. (*In Russ.*).
7. Fokin M.M. *Protiv tečenija. Vospominanija baletmejestera. Stat'i, pis'ma.* – M.: Iskusstvo, **1962.** – 640 s. (*In Russ.*).
8. Jung K.G. *Arhetip i simbol / Sost. i avtor vstup. st. A.M. Rutkevicha.* – M.: Renessans, **1991.** – 304 s. (*In Russ.*).
9. Lopuhov F.V. *Horeograficheskie otkrovennosti.* – M.: Iskusstvo, **1972.** – 215 s. (*In Russ.*).
10. Noverr Zh.Zh. *Pis'ma o tance i baletah / Per. s franc., red. i vstup. st. Ju.I. Slonimskogo.* – L., M.: Iskusstvo, **1965.** – 375 s. (*In Russ.*).
11. Karp P.M. *O balete.* – M.: Iskusstvo, **1967.** – 225 s. (*In Russ.*).
12. Vanslov V.V. *Balety Grigorovicha i problemy horeografii. 2-e izd.* – M.: Iskusstvo, **1971.** – 302 s. (*In Russ.*).
13. Tarasov N.I. *Klassičeskij tanec. Shkola mužskogo ispolnitel'stva.* – SPb.: Lan', **2005.** – 492 s. (*In Russ.*).
14. Bogdanov-Berezovskij V.M. *Stat'i o balete.* – L.: Sovetskij Kompozitor, **1962.** – 207 s. (*In Russ.*).
15. Krasovskaja V.M. *Stat'i o balete.* – L.: Iskusstvo, **1967.** – 340 s. (*In Russ.*).
16. Lebedeva G.D. *Balet: semantika i arhitektonika.* – SPb.: Lan', **2007.** – 159 s. (*In Russ.*).
17. Lotman Ju.M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva (Serija «Mir iskusstv»).* – SPb.: Akademicheskij proekt, **2002.** – 544 s. (*In Russ.*).

Д.Е. Кабдусова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Московский государственный институт культуры  
(Москва, Россия)

<sup>2</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Нур-Султан, Казахстан)

## ИННОВАЦИОННЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

### Аннотация

В статье рассматриваются педагогические методы, методические принципы и технологии, в том числе инновационные, в контексте современных образовательных требований. Применение инновационных педагогических технологий рассмотрено на примере деятельности Некоммерческого акционерного общества «Казахская национальная академия хореографии» по уровню обучения – бакалавриат. Дается подробная информация о ведущих педагогических принципах в работе преподавателей вуза, каким образом они влияют на выработку различных компетенций. Анализируется работа педагога на специальных дисциплинах Казахской национальной академии хореографии в контексте применения совокупности методов, принципов, процессов и приемов обучения в высшей школе.

**Ключевые слова:** методы обучения, принципы обучения, педагогические технологии, профессиональное хореографическое образование, инновационные технологии, педагоги-хореографы, воспитание.

Д. Е. Қабдусова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Мәскеу мемлекеттік мәдениет институты  
(Мәскеу, Ресей)

<sup>2</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

## КӘСІБИ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БІЛІМ БЕРУДЕГІ ИННОВАЦИЯЛЫҚ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАР

### Аннотация

Мақалада қазіргі білім беру талаптары контекстінде педагогикалық әдістер, әдістемелік принциптер мен технологиялар, соның ішінде инновациялық әдістер қарастырылады. Инновациялық педагогикалық технологияларды қолдану «Қазақ ұлттық хореография академиясы» коммерциялық емес акционерлік қоғамының оқу деңгейі – бакалавриат бойынша қызметі мысалында қарастырылды. Университет оқытушыларының жұмысындағы жетекші педагогикалық принциптер, олардың әртүрлі құзыреттердің дамуына қалай әсер ететіні туралы толық ақпарат беріледі. Қазақ ұлттық хореография академиясының арнайы пәндеріндегі педагогтың жұмысы жоғары мектепте оқытудың әдістері, қазғидаттары, процестері мен тәсілдерінің жиынтығын қолдану тұрғысынан талданады.

**Түйінді сөздер:** оқыту әдістері, оқыту принциптері, педагогикалық технологиялар, кәсіби хореографиялық білім, инновациялық технологиялар, педагог-хореографтар, тәрбие.

D.E. Kabdusova<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Moscow State Institute of Culture  
(Moscow, Russia)

<sup>2</sup>Kazakh National Academy of Choreography  
(Nur-Sultan, Kazakhstan)

## INNOVATIVE PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES IN PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC EDUCATION

### Annotation

*The article considers pedagogical methods, methodological principles and technologies, including innovative ones, in the context of modern educational requirements. The use of innovative pedagogical technologies is considered on the example of the non-Profit joint-stock company «Kazakh National Academy of choreography» on the level of training – bachelor's degree. Detailed information is given about the leading pedagogical principles in the work of University teachers, how they affect the development of various competencies. The article analyzes the teacher's work in special disciplines of the Kazakh National Academy of choreography in the context of applying a set of methods, principles, processes and methods of teaching in higher education.*

**Key words:** *teaching methods, teaching principles, pedagogical technologies, professional choreographic education, innovative technologies, choreographers, education.*

**Введение.** Современные требования к образовательному процессу в творческих вузах обуславливают применение инновационных технологий в обучении и воспитании будущих педагогов и хореографов. Сегодня, в условиях интеграции болонского процесса в систему высшего образования (бакалавриат) в Казахстане, следует обратить внимание на внесение изменений в методологию преподавания базовых и профилирующих дисциплин. В процессе использования информационно-коммуникационных технологий в обучении возникают требования к изменению традиционной системы преподавания специальных дисциплин в профессиональных хореографических учебных заведениях. Возникает необходимость пересмотра педагогических технологий, которые включают в свою систему совокупность различных приемов, процессов, методов и принципов обучения и воспитания.

**Методология исследования.** При написании данной статьи использованы следующие методы: описательный метод, анализ педагогических технологий в профессиональном хореографическом образовании и эмпирический метод.

**Обзор литературы по теме.** На сегодняшний день существует большое количество литературы по педагогическим технологиям в профессиональном образовании (Левитес Д.Г. [1], Матяш Н.В. [2], Федоров В.А. [3], Эрганова Н.Е. [4] и т.д.). Методологически основными в рамках данной статьи являются труды Селевко Г.К. [5], Зайцева В.С [6].

**Основная часть.** Селевко Г.К. отмечает: «Часть нововведений направлена на дидактическое реконструирование и изменение существующего содержания образования:

- изменение его качественного состава – учебных планов, программ, содержания учебников, учебно-методического сопровождения;
- реконструкцию дидактической структуры на основе идей генерализации и интеграции знаний;
- идеи комплектования информации в укрупненные дидактические единицы, в различные блоки и модули и т.д.» [5, с. 85].

Таким образом, при возможности осуществления образовательного процесса в современных условиях, у преподавателя расширяется спектр применения различных методов, приемов и принципов в обучении. Одним из ведущих методов работы в творческом вузе является исследовательский метод, – приобщение обучающихся к самостоятельной поисковой деятельности по изучаемым темам. В системе высшего образования Казахстана сегодня приоритетной задачей является самостоятельная работа обучающегося, ежедневная работа по направлениям саморазвития и самообразования. В процессе контактной работы с преподавателем, обучающимся предлагаются основные аспекты и понятия изучаемой темы, а выработка профессиональных навыков и компетенций происходит за счет выполнения заданий самостоятельной работы. И здесь достаточно эффективно работает метод поощрения, который направлен на выполнение самостоятельной работы за конкретную оценку (балльно-рейтинговая система) – это регулярная, повседневная работа преподавателя с обучающимся, проводимая с целью проверки степени усвоения материала и выявления пробелов в знаниях обучающегося. Селевко Г.К. писал в «Энциклопедии образовательных технологий»: «Основным содержанием новых отношений является отмена принуждения как негуманного и не дающего результата средства. Проблема – не в абсолютизации принципа, а в определении разумной меры. Вообще воспитание невозможно без принуждения: это есть усвоение системы общественных запретов. Но наказание унижает, угнетает, замедляет развитие, воспитывает раба. Надо отойти от принуждения до таких рамок, когда оно не будет вызывать отторжения» [5, с.100-101].

Распространенным методом, применяемым в учебном процессе, является метод интеграции, при котором активно задействована межпредметная связь музыкальных дисциплин (Музыкальное оформление хореографических дисциплин, Теория и история музыки, Музыкальная грамота и анализ музыкально-танцевальных форм, Музыкально-балетная драматургия), дисциплин психолого-педагогической направленности (Возрастная психология, Основы хореографической педагогики, Профессиональная педагогическая практика), дисциплин, развивающих общее историко-культурное и эстетическое воспитание (История зарубежного хореографического искусства, История Отечественного хореографического искусства,

История и теория хореографического образования, История искусств, История мировой культуры, Мировая художественная литература) и дисциплин, направленных на развитие коммуникативных компетенций (Иностранный язык, Казахский или Русский язык, Лидерство и мотивация, Информационно-коммуникационные технологии (на английском языке), Профессиональная преддипломная практика). Метод интеграции расширяет возможность присоединения различных элементов нескольких дисциплин, что формирует у обучающихся новые качественные знания, тем самым реализуется эффективность триединой дидактической цели.

Воспитывая будущих педагогов-хореографов, образование не должно быть направлено только на формирование профессиональных компетенций. Также необходимо повышать культурно-эстетический уровень обучающихся, содействовать в развитии гармоничной личности с общекультурным и нравственно-эстетическим пониманием окружающей среды.

Зайцев В.С. в курсе лекций по педагогическим технологиям писал: «Коллективная работа учащихся над решением какой-либо учебной проблемой никаким образом не исключает индивидуальной работы каждого из них, так как групповая работа по существу объединяет индивидуальную работу каждого из членов группы» [6, с.153]. Исходя из приоритета подготовки будущих кадров для сферы культуры и искусства, следует помнить об индивидуальных творческих способностях каждого обучающегося и не пытаться подвести под единый шаблон каждого студента, наоборот рекомендуется использовать творческие возможности лидеров для высоких результатов всей группы. Таким образом, можно заключить, что в образовательном процессе хореографической направленности немаловажное значение имеет работа в коллективе, умение сотрудничать и являться частью творческого ансамбля. В данном вопросе Селевко Г.К. определяет следующее понятие педагогики сотрудничества: «Сотрудничество – это такое состояние, такой уровень учебно-воспитательного процесса, при котором объекты и субъекты этого процесса объединяются в общей деятельности отношениями товарищества, взаимоуважения, взаимопомощи, коллективизма» [5, с.92]. Педагогическое мастерство не должно ограничиваться только грамотным практическим показом и отличным знанием своего предмета, но должно заключаться в умелом руководстве учебной группой при планировании и организации учебного процесса по изучаемой дисциплине.

Преподаватель вуза при осуществлении педагогической деятельности должен придерживаться в работе следующих принципов:

- принцип доступности обучения (характеризуется оптимальной организацией учебного процесса, исключая эмоциональные и интеллектуальные перегрузки, с учетом уровня познавательной сферы обучающихся, активизацией желания обучающихся преодолеть трудности и умения пережить радости достижения целей; помогает снять повышенную тревожность и неуверенность в успехе при решении учебных задач);



- принцип наглядности (характеризуется качественными знаниями и навыками преподавателя в области создания схем, слайдов, презентаций, демонстрации фото, видеоматериалов и прочих наглядных средств, а также умениями преподавателя в разработке методических рекомендаций по изучаемой дисциплине, учебно-методических и учебных пособий, учебников, в том числе электронных);

- организационно-методический принцип или принцип продуктивности и надежности обучения (характеризуется многоплановостью задач обучения; развивающая, воспитательная и образовательная задачи, обеспечивает гарантированность полученных результатов);

- принцип сознательности и творческой активности (характеризуется усвоением и воспроизведением изучаемых процессов, а также выполнением заданий самостоятельной работы по алгоритмам и правилам с поощрением творческого и креативного подхода);

- принцип соответствия обучения возрастным и индивидуальным особенностям обучающихся (характеризуется четким соблюдением пропорциональной подачи изучаемого материала в соответствии с возрастными, гендерными и прочими особенностями обучающихся, а также учетом способностей, характера и воли воспитуемых);

- принцип преемственности, последовательности и систематичности обучения (характеризуется взаимосвязью сознательного и бессознательного, чувственного и логического, рационального и иррационального);

- принцип фундаментальности и прикладной направленности обучения (характеризуется фундаментальной теоретической и практической подготовкой обучающихся на предыдущем уровне обучения / в контексте непрерывного хореографического образования характеризуется базовыми знаниями, полученными на уровне школы-колледжа профессионального образования для обучения в бакалавриате и т.п.);

- принцип воспитывающего обучения (характеризуется балансом доброжелательности и требовательности, а также уважительным и гуманным отношением к личности обучающегося, разумной мерой предъявления требований к результативности обучения);

- принцип научности обучения (характеризуется соответствием образовательного процесса современному развитию науки и техники, накопленному мировому опыту; принцип направлен на изучение научно обоснованных фактов, закономерностей и явлений, концепций и теорий в области изучаемого предмета; вырабатывает аналитические способности прогнозирования дальнейших перспектив и траекторий развития);

- принцип гражданственности в обучении (характеризуется формированием сознания активного гражданина с пониманием приоритетов национальной политики и культуры, социального и политического уклада страны, психологических и ментальных особенностей этноса).

В целом, в современных педагогических и учебно-творческих процессах бакалавриата Академии преобладает традиционная педагогическая технология. «... одной из существенных характеристик традиционного обучения является авторитарность, подчиненное положение ребенка по отношению к школе и к педагогу. Альтернатива этому свойству – свободное образование (Л. Толстой, М. Монтессори, А. Нейлл и др.). Они провозглашают в качестве основной концепции освоения культурного опыта обеспечение ребенку самостоятельного, независимого свободного выбора деятельности в процессе образования», – указывает в «Энциклопедии образовательных технологий» Селевко Г.К. [5, с.85]. Но при изучении дисциплин по теории и методике преподавания хореографических дисциплин преподаватели активно применяют работу с информационными коммуникативными технологиями.

На примере Казахской национальной академии хореографии (г. Нур-Султан) мы рассмотрим трансформацию традиционных принципов обучения в системе высшего образования в контексте новых требований времени. Нельзя не сказать, что инновации могут быть введены в образовательный процесс без обновления материально-технической базы. Казахская национальная академия хореографии (далее – Академия) одна из самых молодых профессиональных школ, которая была создана по инициативе первого президента Республики Казахстан Нурсултана Абишевича Назарбаева в 2015 году. Следовательно, учебные аудитории и балетные залы в Академии оснащены по последнему «слову техники».

В балетных залах установлены экраны для просмотра видеоматериала, что помогает сразу, не выходя с урока и не откладывая этот просмотр на самостоятельную работу, представить нужный материал для обучающихся. Также возможен метод кейс-стади, который выводится на экран в виде презентаций по изучаемой теме.

Например, закрепление пройденного материала с помощью интернет-тестов, которые преподаватель может разработать с помощью ресурса Яндекс или с помощью программы Kahoot.it. Для тестовой работы необходимо, чтобы у обучающихся был смартфон с выходом в интернет, а в Академии подключена система WI-FI, при которой не составляет труда пройти по ссылкам, на которых расположены тестовые задания. Также, обучающим, занятым в балетных спектаклях в профессиональных театрах или выезжающим на гастроли в составе балетной труппы театра, преподаватели могут высылать задания в автоматизированную информационную систему Platonus, и обучающиеся могут дистанционно получить материалы по изучаемой теме и выполнить задания. В АИС Platonus обучающиеся также получают силлабус (компонент учебно-методического комплекса дисциплины) по каждому предмету, в котором подробно указаны следующие традиционные структурные компоненты:

- фамилия, имя, отчество преподавателя, ученая степень, ученое звание, занимаемая должность, контактная информация и т.д.;
- название, код (номер) курса и количество кредитов;
- время и место проведения курса;

- пререквизиты курса (набор знаний и навыков, необходимых для усвоения изучаемого курса);
- краткое описание курса (тематический план дисциплины, график выполнения и сдачи заданий по самостоятельной работе обучающегося, система оценки результатов учебных достижений, обучающихся);
- политика выставления оценок;
- политика курса и политика академического поведения и этики;
- список основной и дополнительной литературы;
- лекционно-практический комплекс (тезисы лекции, задания к практическим (семинарским, индивидуальным) занятиям, самостоятельная работа обучающегося с преподавателем, иллюстративный и раздаточный материал, список рекомендуемой литературы);
- методические рекомендации по выполнению курсовых проектов (работ);
- материалы для самостоятельной работы обучающегося: наборы тестов и домашних заданий, самоконтроля по каждой теме, задания по выполнению текущих видов работ, рефератов, домашних заданий с указанием трудоемкости и литературы;
- материалы по контролю и оценке учебных достижений, обучающихся (письменные контроли и тестовые задания; перечень вопросов для самоподготовки и экзамена);
- перечень специализированных аудиторий, кабинетов;
- глоссарий;
- карта обеспеченности по дисциплине.

Еще одним из эффективных видов работы является работа в библиотеке онлайн: в Академии вопрос доступности к печатным и методическим источникам решен с помощью создания закрытого ресурса на платформе сайта Академии. У каждого ученика, преподавателя и сотрудников административно-управленческого персонала есть доступ в электронную базу данных библиотеки. Следовательно, если обучающиеся не успели взять книгу в бумажном варианте для подготовки домашнего задания, то они могут воспользоваться электронной версией пособия, скачав ее с сайта библиотеки или же читать онлайн.

**Заключение.** Итак, подводя итог, можно сказать, что обучение в Академии хореографии выстроено по принципу доступности обучения, который, в свою очередь, взаимосвязан с остальными психолого-педагогическими методами, инновационными процессами и эффективными принципами. Умелое сочетание необходимых видов работы в рамках применения инновационных технологий дает возможность свободного и непринужденного обучения студентов, облегчает процесс контроля успеваемости обучающихся, удовлетворяет стейкхолдеров учебно-творческого процесса в контексте развития современного общества и интернет-технологий, а также государственных общеобязательных стандартов образования.

**Список использованных источников:**

1. Левитес Д.Г. Педагогические технологии. – М.: Инфра–М, 2014. – 260 с.
2. Матяш Н.В. Инновационные педагогические технологии. Проектное обучение: Учебное пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. – М.: ИЦ Академия, 2012. – 160 с.
3. Федоров В.А. Педагогические технологии управления качеством профессионального образования. – М.: Академия, 2012. – 176 с.
4. Эрганова Н.Е. Педагогические технологии в профессиональном обучении. – М.: Академия, 2018. – 224 с.
5. Селевко Г.К. Энциклопедия образовательных технологий. В 2-х т. Т. 1. – М.: Народное образование, 2005 – 556 с.
6. Зайцев В.С. Педагогические технологии: элективный курс для подготовки бакалавров и магистров. – В 2-х книгах. – Книга 1. – Челябинск, ЧГПУ, 2012 – 424 с.

**References:**

1. Levites D.G. *Pedagogicheskie tehnologii*. – М.: Infra–M, 2014. – 260 с. (*In Russ.*).
2. Matjash N.V. *Innovacionnye pedagogicheskie tehnologii. Proektnoe obuchenie: Uchebnoe posobie dlja stud. uchrezhdenij vyssh. prof. obrazovanija*. – М.: IC Akademija, 2012. – 160 с. (*In Russ.*).
3. Fedorov V.A. *Pedagogicheskie tehnologii upravlenija kachestvom professional'nogo obrazovanija*. – М.: Akademija, 2012. – 176 с. (*In Russ.*).
4. Jerganova N.E. *Pedagogicheskie tehnologii v professional'nom obuchenii*. – М.: Akademija, 2018. – 224 с. (*In Russ.*).
5. Selevko G.K. *Jenciklopedija obrazovatel'nyh tehnologij*. V 2-h t. T. 1. – М.: Narodnoe obrazovanie, 2005. – 556 s. (*In Russ.*).
6. Zajcev V.S. *Pedagogicheskie tehnologii: jelektivnyj kurs dlja podgotovki bakalavrom i magistrov*. – V 2-h knigah. – Kniga 1. – Cheljabinsk, ChGPU, 2012. – 424 s. (*In Russ.*).

МРНТИ 16.41.21

Г.И. Кульдеева<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева  
(Нур-Султан, Казахстан)

## ПРИМЕНЕНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ СТУДЕНТОВ НЕЯЗЫКОВЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

### Аннотация

Данная статья посвящена вопросам преподавания русского языка на неязыковых специальностях высших учебных заведений Казахстана. Отмечается актуальность изучения языков, так как благодаря языку человек имеет возможность осуществлять коммуникацию в социуме. Подчеркивается актуальность коммуникативной функции языка в контексте глобализационных процессов.

Обращается внимание на смену парадигмы в преподавании русского языка, что влечёт за собой необходимость пересмотра методики преподавания русского языка в вузах Казахстана. В статье отмечается существующая в казахстанском обществе востребованность русского языка и актуальность его изучения.

В статье также говорится о том, что русский язык на неязыковых специальностях в вузах Казахстана необходимо преподавать как иностранный (РКИ). Для того, чтобы получить дополнительные навыки и овладеть приемами в преподавании русского языка как иностранного, можно пройти курсы повышения квалификации, к примеру, в Государственном институте русского языка им. А.С. Пушкина (Москва, РФ). Подчеркивается, что в процессе преподавания русского языка как иностранного применение переводческих стратегий позволяет повысить эффективность освоения языка. Уделяется внимание лексическим, грамматическим и синтаксическим переводческим трансформациям, которые можно и нужно применять на занятиях по русскому языку на первом курсе отделений с казахским языком обучения. Благодаря переводческим стратегиям обучающиеся имеют возможность познакомиться с живым русским языком, который они смогут применять в процессе освоения своей специальности в вузе, а также в дальнейшем использовать в своей профессиональной деятельности.

**Ключевые слова:** коммуникативная функция, русский язык как иностранный, методика, переводческие стратегии

Г.И. Күлдеева<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Еуразиялық ұлттық университеті. Л. Н. Гумилев  
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

## ТІЛДІК ЕМЕС МАМАНДЫҚ СТУДЕНТТЕРІНЕ ОРЫС ТІЛІН ОҚЫТУДА АУДАРМА СТРАТЕГИЯЛАРЫН ҚОЛДАНУ

### Аннотация

Мақала Қазақстанның жоғары оқу орындарындағы тілдік емес мамандықтарға орыс тілін оқыту мәселелеріне арналған. Тілдерді оқытудың өзектілігіне ерекше мән беріледі, себебі тіл – адамның қоғамда қарым-қатынас жасау құралы. Жаһандық үдерістер аясындағы тілдің коммуникативтік қызметінің маңыздылығы сөз етіледі.

Мақалада орыс тілін оқытудағы парадигманың өзгеруіне назар аударылады, бұл Қазақстанның жоғары оқу орындарындағы орыс тілін оқытудың әдістемесін қайта қарастыру қажеттілігін туындатады. Орыс тілінің алатын орны және оны оқытудың өзектілігі қарастырылады.

Сондай-ақ мақалада Қазақстандағы жоғары оқу орындарының тілдік емес мамандықтарында орыс тілін шет тілі ретінде оқыту туралы айтылады. Орыс тілін шет тілі ретінде оқытуға қажетті қосымша қабілет пен тәсілдерді игеру үшін А.С. Пушкин атындағы Орыс тілі мемлекеттік институтында (Ресей, Мәскеу) біліктілікті арттыру курсынан өтуге болады. Орыс тілін шет тілі ретінде оқыту үдерісі кезінде аударма стратегияларын қолдану тілді меңгерудің тиімділігін арттыруға мүмкіндік беретіні атап өтіледі. Бірінші курстың қазақ бөлімінде орыс тілі сабағында лексикалық, грамматикалық және синтаксистік трансформацияларға ерекше назар аударылады. Аударма стратегияларының көмегімен білім алушылар орыс тілімен жақын танысуға мүмкіндік алады, кейін оны өз мамандығын игеруде, кәсіби қызметінде қолданатын болады.

**Түйінді сөздер:** коммуникативті функция, орыс тілі шет тілі ретінде, әдістеме, аударма стратегиясы

G.I. Kuldeeva<sup>1</sup>

<sup>1</sup>The Eurasian national University named After L. N. Gumilyov  
(Nur-Sultan, Kazakhstan)

## APPLICATION OF TRANSLATION STRATEGIES IN TEACHING RUSSIAN TO STUDENTS OF NON-LINGUISTIC SPECIALTIES

### Аннотация

The current paper considers the issues of teaching the Russian language to students of non-linguistic specialties of universities and colleges in Kazakhstan. The topicality of learning languages is emphasized, since knowledge of language gives a person opportunity to communicate in society. The relevance of the communicative function of the language in the context of globalization processes is stressed.

*Attention is drawn to the paradigm shift in teaching the Russian language, which entails the need to revise the methods of teaching the Russian language at the universities of Kazakhstan. The article notes the demand for the Russian language existing in Kazakhstani society and the topicality of its study.*

*The research also states that the Russian language in non-linguistic specialties in the universities of Kazakhstan must be taught as a foreign language (RFL). To gain additional skills and master the techniques in teaching Russian as a foreign language, courses at A.S. Pushkin State Institute of the Russian Language (Moscow, RF), can be attended. It is emphasized that in the process of teaching Russian as a foreign language, the use of translation strategies makes it possible to increase the efficiency of language acquisition. Particular attention is paid to lexical, grammatical and syntactic translation transformations that can and should be applied in Russian language classes in the first year of departments with Kazakh language of instruction as well. By means of using translation strategies, students have the opportunity to get acquainted with the modern Russian language, which they can use in the process of mastering their specialty at the university, as well as further use in their professional activities.*

**Keywords:** *communicative function, Russian as a foreign language, methodology, translation strategies.*

**Введение.** Изучение языков никогда не теряет своей актуальности, и современный период развития человеческого сообщества также не является в этом смысле исключением. Причина столь высокой востребованности знания языков – коммуникативная функция языка. Коммуникативная функция языка и речи – главная функция, позволяющая человеку быть социально реализованным, помогающая человеку существовать в обществе себе подобных. Когда-то Иоганн Вольфганг фон Гёте сказал, что «те, кто ничего не знают об иностранных языках, ничего не знают о своём» [1, с.135].

Мир сегодня – это мир без границ, в значении полосатых пограничных столбов. Современный человек имеет возможность коммуницировать (появилось в русском языке и такое слово), с любым человеком, находящимся в любой точке земного шара.

**Методы исследования.** Методологическую основу нашего исследования составили когнитивный, исторический и сравнительно-сопоставительный методы, а также предпереводческий анализ текста.

**Обзор литературы.** Русский язык сам по себе, а также методика преподавания русского языка являлись предметом исследования таких известных российских ученых, просветителей и методистов, как В.И. Даль, Л.В. Щерба, А.А. Шахматов, К.Д. Ушинский, В.В. Виноградов, С.И. Ожегов, А.В. Текучев, В.Г. Маранцман и многих других. В сменившейся парадигме преподавания русского языка в постсоветских государствах вызывающими интерес являются результаты наблюдений таких российских исследователей, как Л.А. Вербицкая, Ковалева Е.Г., Битехтина Н.Б., Аникина М.Н., Антонова В.Е., Нахабина М.М., Сафронова М.В., Толстых А.А., Михалева Е.В. и другие.

А. Н. Толстой написал в первой половине XX века следующее: «русский язык должен стать мировым языком. Настанет время (и оно не за горами), – русский язык начнут изучать по всем меридианам земли» [2, с.89]. Слова писателя и общественного деятеля А.Н. Толстого можно назвать в какой-то мере пророческими.

Международная ассоциация преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ) всячески поддерживает исследования русского языка, соответственно уделяет много внимания методике преподавания русского языка и русской литературы. Существует и казахстанский филиал МАПРЯЛ – Казахстанская ассоциация преподавателей русского языка и литературы, президентом которой является известный казахстанский ученый, доктор филологических наук, профессор Э.Д. Сулейменова. Казахстанскими русистами написаны такие учебники и учебные пособия, как «Русский язык. Учебное пособие для студентов казахских отделений университетов (бакалавриат)». Данное учебное пособие выпущено под редакцией Ахмедьярова К.К., Жаркынбековой Ш.К., Мухамадиева Х.С. Можно отметить также учебное пособие для студентов казахских отделений факультета международных отношений «Русский язык», автором которого является Абаева Ж.С. Этими учебниками пользуются преподаватели русского языка многих вузов Казахстана, и это далеко не полный перечень всех учебников по русскому языку, написанных в постсоветское время.

Необходимо отметить, что во многих странах мира, в том числе и в Казахстане, представлена такая организация как Фонд «Русский мир». Фонд «Русский мир» всячески продвигает и поддерживает сохранение и изучение русского языка как в России, так и вне её пределов.

**Результаты исследования.** Примета современного казахстанского социума – многоязычность. В Республике Казахстан функционируют государственный казахский язык; русский язык как язык межнационального общения; определенная категория граждан Казахстана говорит также на английском языке. Глобализационные процессы мотивируют казахстанцев изучать английский язык, так как знание этого языка позволяет реализоваться как внутри страны, так и за её пределами.

В связи с вышесказанным мы должны подчеркнуть, что значение русского языка как средства коммуникации в Казахстане продолжает оставаться актуальным. Данный факт связан с тем, что после обретения Казахстаном статуса независимого государства между Республикой Казахстан и Российской Федерацией продолжают сохраняться, развиваться и наращиваться связи во многих отраслях экономики и культуры. Знание русского языка дает самому обычному гражданину Казахстана возможность осуществлять сотрудничество в бизнесе, в образовании, в медицинских исследованиях, в области культурных и технологических проектов и т.п. Таким образом, мы можем утверждать, что для современного казахстанца изучение и освоение русского языка, как и многих других иностранных языком является востребованным.



Вузы современного Казахстана готовят специалистов для разных отраслей экономики Казахстана на двух отделениях: на одном - язык обучения казахский, на другом – русский. Те студенты, которые закончили среднюю общеобразовательную школу с казахским языком обучения, обязаны изучать на первом курсе вуза русский язык; а те студенты, которые закончили среднюю общеобразовательную школу с русским языком обучения, обязаны изучать на первом курсе казахский язык.

На сегодня мы имеем следующую картину. Зачастую выпускники казахских школ не знают русского языка, а выпускники русских школ не знают казахского языка. Под словом «не знают» мы подразумеваем неумение изъясняться как устно, так и письменно.

Таким образом, сегодняшняя ситуация с преподаванием русского и казахского языков на первом курсе вузов Казахстана имеет одну проблему, которую необходимо решать преподавателям языковых дисциплин. Проблему эту можно обозначить следующим образом: *назрела необходимость внедрения методики преподавания данных языков как иностранных (РКИ - Русский язык как иностранный, ККИ - Казахский язык как иностранный).*

К сожалению, в наших вузах до сих пор как по накатанной колее применяется та методика преподавания русского языка (ПКРЯ – практический курс русского языка), которая применялась в период существования СССР. Считаем, что данная методика преподавания не отвечает требованиям современной действительности нашего общества.

В контексте обозначенной нами задачи применение *переводческих стратегий* в процессе преподавания русского языка на казахских отделениях высших учебных заведений Казахстана представляется нам необходимым и эффективным.

Казахская национальная академия хореографии (КНАХ) – учебное заведение, которое готовит артистов балета, артистов ансамбля танца, искусствоведов, хореографов, педагогов хореографии и др. Искусство балета для казахского народа – новое привнесённое искусство. Академия хореографии по праву считает себя правопреемником традиций русского балета и стремится развить и укрепить казахстанскую школу балета.

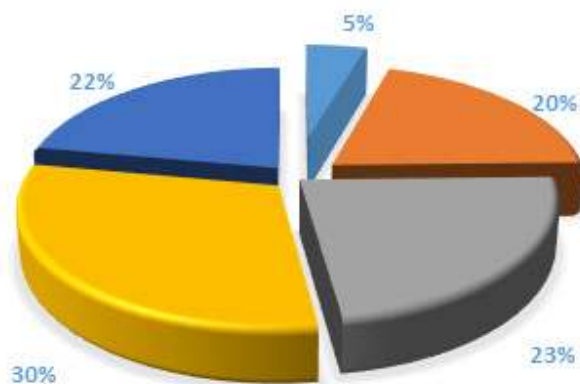
Изучение русского языка для студентов Академии хореографии актуально, в первую очередь, с профессиональной точки зрения. Освоение информации о балетном искусстве идет, в основном, на русском языке. Здесь мы подразумеваем и учебную литературу, и общение с мастерами-педагогами, и стажировки в России, и многие другие аспекты воспитания настоящего артиста балета. Таким образом, знание русского языка крайне необходимо студентам данного учебного заведения.

Практика преподавания в этом очень молодом учебном заведении показывает, что уровень владения русским языком у первокурсников разный: есть студенты, которые не владеют ни устной, ни письменной русской речью; есть студенты, которые знают русский язык достаточно хорошо. Если

разделить первокурсников на начальном этапе обучения на группы по уровню знания русского языка и оценивать их по системе баллов, которая принята и применяется в вузах Казахстана, то можно увидеть следующие результаты:

- 5% составляют обучающиеся, которые владеют устной и письменной русской речью очень хорошо (90 баллов и выше);
- 20% составляют обучающиеся, которые владеют устной и письменной русской речью хорошо (75-85 баллов);
- 23% составляют обучающиеся, которые владеют устной и письменной русской речью средне (55-70 баллов);
- 30% составляют обучающиеся, которые владеют устной и письменной русской речью ниже среднего (50-54 баллов);
- 22% составляют обучающиеся, которые не владеют ни устной, ни письменной русской речью (0-49 баллов).

### УРОВЕНЬ ЗНАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА



**Рис.1.** *Уровень знания русского языка у первокурсников.*

Таким образом, мы видим, что контингент студентов на первом курсе по уровню знания русского языка неоднородный. Данный факт создает определенные сложности в обучении. Мы все прекрасно знаем, что когда преподаются такие иностранные языки, как английский, французский или какой-либо другой, то прежде чем начать обучение, выявляется уровень знания языка:

- Начальный уровень (Beginner),
- Элементарный уровень (Elementary),
- Ниже среднего (Pre-Intermediate),
- Средний (Intermediate),
- Выше среднего (Upper Intermediate),
- Продвинутый (Advanced), и даже
- Супер продвинутый (Mastery).

Думаем, что практику выявления уровня знания языка необходимо ввести

и в преподавание русского языка в Казахстане. Считаем, что выявление уровня знания языка на начальном этапе позволит более эффективно и продуктивно обучать русскому языку. *Русский язык стал для казахстанцев-казахов иностранным языком, и надо принять эту данность.*

Переводческие стратегии как метод обучения русскому языку на отделениях с казахским языком обучения эффективны как в разноуровневой (имеется в виду уровень знания языка), так и в однородной аудитории.

Что же это такое переводческие стратегии? Под переводческой стратегией понимается порядок переводческих действий при переводе одного конкретного текста или группы текстов, который выбрал переводчик (в нашем случае обучающийся). Переводчиком является каждый отдельно взятый студент или группа студентов. Переводческие действия, упомянутые выше, – это совокупность возможных действий по осуществлению перевода. А переводить с русского на казахский язык и с казахского на русский язык студентам приходится на занятиях русского языка практически постоянно.

Наличие стратегии делает осмысленной и целенаправленной операционную структуру деятельности переводчика-обучающегося. При выработке стратегии перевода предпочтение может быть отдано:

- 1) виду перевода: текстуально точному переводу, приближающемуся к буквальному, или, напротив, переводу, смело отходящему от формальной структуры оригинала, приближающемуся к вольному;
- 2) шкале приоритетов перевода: тех аспектов оригинала, которые должны быть отражены в переводе в первую очередь;
- 3) передаче экзотических деталей местного колорита и колорита эпохи или глубинному проникновению в историческую специфику текста [3, с.130].

Под стратегиями перевода принято понимать потенциально осознанные планы переводчика, направленные на решение конкретной переводческой задачи. Х. Крингс различает макростратегию – способы решения ряда переводческих задач и микростратегию – способы решения одной задачи. С точки зрения макростратегии в процессе перевода автор отмечает 3 этапа: предпереводческий анализ, собственно перевод и постпереводческую обработку текста [4, с.420]. На последнем этапе переводчик осуществляет правку перевода. Производится сверка текста, оценивается *единство стиля перевода и выявляются грамматические шероховатости.*

На неязыковых специальностях вузов в процессе преподавания русского языка уделяется большое внимание работе над профессионально ориентированным текстом. В Академии хореографии — это тексты об искусстве балета, о танцовщиках, о балетмейстерах, об истории балета. Эти тексты насыщены специальной профессиональной терминологией. Приведем в качестве примера один из эпизодов применения переводческих стратегий на занятиях по русскому языку на первом курсе казахского отделения.

Переводческие стратегии можно применить, работая над текстом «Русский балет». Примечание: учебная версия текста сокращена.

*Русский балет*

Русский балет традиционно сочетает в себе следующие элементы: нравственность, величественность, профессионализм и духовность. Это было двести лет назад, и он остается таким и сегодня

К классическим представлениям можно отнести такие известные работы как «Дон Кихот», «Баядерка», «Спящая красавица», «Раймонда», «Лебединое озеро». Самыми посещаемыми из них являются «Жизель», «Сильфида», «Корсар», «Эсмеральда» и «Пахита». В классическом варианте русский балет всегда имеет постоянную строгую структуру – каждое действие начинается с короткой пантомимы, затем показывается дивертисмент или Гранд-па. Как правило, представление заканчивается достаточно резко.

Русский балет начал свой путь в 1847 году. Это произошло в тот момент, когда никому не известный, но амбициозный молодой французский танцовщик приехал в Санкт-Петербург. Его звали Мариус Петипа. Молодой человек основал несколько школ хорошего уровня, которые состояли в основном из служащих Императорского двора. Они не были избалованы вниманием и царскими богатствами, так как были всего лишь слугами.

Под руководством Петипа русский балет завоевал огромную популярность не только в России, но и во всем мире. За свою карьеру мастер поставил более сорока балетов, придумал танцы для тридцати пяти опер и переделал балеты легендарных европейских мастеров. Его версия «Жизели» до сих пор имеет успех и в наше время.

*Алгоритм переводческой стратегии*, которому мы рекомендуем следовать в процессе работы над текстом приводится ниже.

1. Чтение;
2. Первичное понимание и первичный пересказ;
3. Перевод (устный, с листа) на казахский язык:
  - перевод общий;
  - перевод каждого отдельно взятого слова (с записью отдельных слов в индивидуальный глоссарий обучающегося);
  - перевод близко к тексту.
4. Осознание смысла текста, обсуждение содержания текста в группе;
5. Пересказ на казахском языке;
6. Пересказ на русском языке.

В процессе работы над текстом комплексно формируются 4 навыка освоения русского языка: слушание, говорение, чтение, письмо.



**Рис.2.** 4 навыка освоения русского языка: слушание, говорение, чтение, письмо.

Под *Слушанием* мы понимаем первичное восприятие устной речи, понимание речи на слух, понимание и различение отдельных слов в потоке речи, пополнение лексического запаса, обучающегося через слушание устной речи.

*Чтение* включает в себя следующие этапы освоения языка: первичное восприятие письменной речи, понимание письменной речи, пополнение лексического запаса, обучающегося через чтение письменного текста.

*Говорение* дает возможность осуществить следующие этапы: формирование устной русской речи, знание и применение грамматики в устной речи, орфоэпия, воспитание понимания и применения стилей устной речи, закрепление в лексиконе обучающегося новых слов.

*Письмо* помогает формированию навыков создания письменного текста, пониманию структуры письменного текста, закрепляет знание и применение грамматики на письме, формирует осознанную орфографию, воспитывает языковое чутьё и видение стилистики текста, в процессе письма в лексиконе обучающегося закрепляются новые слова.

Текст «Русский балет» для первокурсников Казахской национальной академии хореографии, безусловно, является профессионально ориентированным. В данном тексте представлена одна из страниц истории балетного искусства в России. Он имеет воспитательное и познавательное значение, содержит специальную балетную терминологию. Лексика данного текста представлена диапазоном от самых простых общеупотребительных слов русского языка до сложных, имеющих абстрактное значение лексических единиц.

После чтения для проверки понимания данного текста можно предложить обучающимся ответить на вопросы следующей таблицы, варианты ответов которой заключены в ответах **А** – Да, правильно и **Б** – Нет, неправильно.

|   |  |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Русский балет начал свой путь в 1947 году</li> <li>2. Русский балет сочетает в себе нравственность, величественность, профессионализм и духовность</li> <li>3. Версия «Пахита», которую создал Мариус Петипа до сих пор имеет успех и в наше время</li> <li>4. В русском балете приветствуется модерн</li> <li>5. Молодой французский танцовщик приехал в Москву</li> <li>6. Русский балет всегда имеет постоянную строгую структуру</li> <li>7. Мариус Петипа поставил в России более ста балетов</li> </ol> | <p><b>А</b> – Да, правильно</p> <p><b>Б</b> – Нет, неправильно</p> |
|---|--|

В зависимости от уровня знания русского языка в группе обучающихся вопросы описанного выше задания можно усложнять или упрощать.

Именно в процессе работы над текстом, преподаватель имеет возможность осмысленно преподнести информацию о грамматике русского языка. Обучающийся, заинтересованный информацией в тексте, осознанно подходит к запоминанию орфографических и орфоэпических норм и правил русского языка.

В процессе работы над текстом, обучающимся предлагается перевести на казахский язык ряд слов из текста. К примеру, слова *танцовщик* и *танцовщица*. Обучающиеся видят, что в казахском языке есть только один вариант перевода – *биші*, несмотря на то, что в русском языке одно слово, *танцовщик*, обозначает лицо мужского пола, а другое, *танцовщица*, – женского. Благодаря этой лексико-грамматической работе усваивается информация о том, что в казахском языке нет грамматической категории рода и дается разъяснение того, что представляет собой категория рода в русском языке. Необходимо отметить, что грамматическая категория рода вызывает особые трудности в изучении русского языка, так как такой категории нет в казахском языке. Сравнительно-сопоставительный метод как методологическая основа переводческих стратегий помогает преподавателю в обучении русскому языку, как, впрочем, и любому другому языку, так как рекомендуемые нами методы и приемы являются универсальными.

Необходимо особо подчеркнуть, что преподаватель, работая с обучающимися над текстом, должен постоянно обращаться к студентам с просьбой перевести то или иное слово, словосочетание или предложение с целью уяснить, понятен ли смысл лексической или синтаксической единицы обучающемуся. В случае, если студент делает адекватный перевод, можно сделать вывод о том, что информация усвоена эффективно. Адекватный перевод – перевод, соответствующий оригиналу и выражающий те же коммуникативные установки, что и оригинал. [5]. Осуществляя адекватный перевод с русского языка на казахский, обучающиеся знакомятся с различными переводческими трансформациями, которые они смогут применять в будущей профессиональной деятельности, общаясь с окружающими на русском языке свободно и легко.

Крайне важна для изучения языка выработка навыков создания письменного текста на русском языке. В данном случае продуктивной является методика письменного перевода художественного текста, а также написание сочинений и эссе. Студенты осваивают структуру русского предложения и текста и на практике понимают, что казахское (тюркское) предложение значительно отличается от русского (славянского). В результате применения переводческой стратегии для перевода микро- и макротекстов студенты осваивают сложный учебный материал по конструированию русской речи. Понимают, что статичное казахское сказуемое, находящееся всегда в конце предложения, в русском языке может располагаться в любом месте предложения. Осознание и усвоение этой грамматической особенности казахского и русского языков позволяет сделать речь изучающих русский язык более гибкой и стилистически корректно оформленной.

**Заключение.** Для реализации переводческих стратегий в процессе обучения русскому языку как иностранному необходимы не только учебники или учебные пособия. Необходимы инновационные образовательные технологии, позволяющие сделать процесс обучения интересным и эффективным. Академия хореографии обладает всем необходимым арсеналом технических средств обучения, что позволяет преподавателю реализовывать свой творческий научно-методический и педагогический потенциал. Знакомство со стратегиями перевода, применяемыми в профессиональной переводческой деятельности, мотивируют студентов изучать русский язык через процесс устного и письменного переводов. Русский язык осваивается в постоянном сравнении и сопоставлении со своим родным языком, что, конечно, закрепляет знание и понимание своей собственной культуры и ментальности. Изучение языка становится удивительным путешествием, где на каждом шагу ждут открытия. В заключение хочется подчеркнуть, что опыт применения переводческих стратегий в процессе обучения русскому языку в группах с казахским языком обучения дает положительные результаты.

#### Список использованных источников:

1. Гёте И.В. Из моей жизни. Поэзия и правда./перевод с нем. Н.Ман. Художественная литература. – Москва, 1969. – 606 с.
2. Толстой А.Н. Собрание сочинений в 10-и томах. – Том 1. – М.: Терра - Кн.клуб, 2001. – 320 с.
3. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. – М.: Либроком, 2012. – 248 с.
4. Ханс П. Крингс. Что происходит в головах переводчиков. (Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht: eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern). – Бремен, Германия, 1985. – 570 с.
5. Адекватный перевод / Интернет ресурс: [http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl\\_sch2.cgi?RAklqigytp:vlwliuk%3E](http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl_sch2.cgi?RAklqigytp:vlwliuk%3E) (Дата обращения 28 августа 2020).

#### References:

1. Gjote I.V. *Iz moej zhizni. Pojezija i pravda./perevod s nem.* N.Man. Hudozhestvennaja literatura. – Moskva, 1969. – 606 s. (In Russ.).
2. Tolstoj A.N. *Sobranie sochinenij v 10-i tomah.* – Tom 1. – M.: Terra - Kn.klub, 2001. – 320 s. (In Russ.).
3. Shvejcer A.D. *Teorija perevoda: status, problemy, aspekty.* – M.: Librokom, 2012. – 248 s. (In Russ.).
4. Hans P. Krings. *Chto proishodit v golovah perevodchikov.* (Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht: eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern). – Bremen, Germanija, 1985. – 570 s. (In Germ.).
5. *Adekvatnyj perevod* / Internet resurs: [http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl\\_sch2.cgi?RAklqigytp:vlwliuk%3E](http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl_sch2.cgi?RAklqigytp:vlwliuk%3E) (Data obrashhenija 28 avgusta 2020). (In Russ.).

IRSTI 17.71.07

B.I. Nurdauletova<sup>1</sup>

<sup>1</sup>*Caspian state university of technologies and engineering named after Sh. Yesenov (Aktau, Kazakstan)*

## THE LANGUAGE HERITAGE OF THE GOLDEN HORDE PERIOD

### Annotation

*The article considers with the poem “Hero Edigue” which is included in poem cycle “Forty Heroes of Crimea”, there have been scientific predictions about time of writing, author and language peculiarities. There was analyzed phonetic, grammar, stylistic construction of the poem.*

**Key words:** *Edigue, nogai, Sypyra zhyrau, Forty heroes of Crimea, poetic school, epos.*

Б.И. Нұрдаулетова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>*Ш.Есенов атындағы Каспий мемлекеттік технологиялар және инжиниринг университет (Ақтау, Қазақстан)*

## АЛТЫН ОРДА ДӘУІРІНІҢ ТІЛДІК ЖӘДІГЕРІ

### Аннотация

*Осы мақалада «Қырымның қырық батыры» жырлар цикліне жататын «Едіге батыр» эпосы қарастырылады, жырдың дүниеге келу кезеңі, авторы, тілдік ерекшелігі туралы ғылыми болжамдар айтылады. Поэманың тіліндегі фонетикалық, грамматикалық, стилистикалық ерекшеліктеріне талдау жасалынады.*

**Түйінді сөздер.** *Едіге, ногай, Сыпыра жырау, Қырымның қырық батыры, поэтикалық мектеп, эпос.*

Б.И. Нурдаулетова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>*Каспийский государственный университет технологий и инжиниринга им Ш.Есенова (Ақтау, Казахстан)*

## ЯЗЫКОВОЕ НАСЛЕДИЕ АЛТЫНОРДЫНСКОГО ПЕРИОДА

### Аннотация

*В данной статье рассматривается поэма «Едигей батыр», входящая в цикл стихотворений «Сорок батыров Крыма», выдвигаются научные прогнозы времени написания, автора, языковых особенностей. Произведен фонетический, грамматический, стилистический анализы языка стихотворения.*

**Ключевые слова:** *Едигей, ногай, Сыпыра жырау, сорок батыров Крыма, поэтическая школа, эпос.*



**Introduction.** It's known that the poem "Fourty Heroes of Crimea" became cultural common heritage of such nations as kazakhs, nogais, tatars, karakalpaks, bashkurts and some others and "Hero Edigue" (also called "Edigue", "Brave Edigue", "Master Edigue", "Edigue ...") one of its parts is the most popular by its size, content and area of spreading. The poem "Hero Edigue" is studied more than other Kazakh heroic eposes. Famous researchers of Turkish language and east, even historicists and culture researchers paid much attention to this poem. There were different debates and opinions on this poem. It is impossible to say exactly who was the author, where and what century this poem was written Because the main characters of this poem Edigue, Toktamis khan, Satemir (amir Temir) were historic figures, khans and judges of famous Golden Horde and Nogay Horde. If compared with that time when they lived the events of this poem took place in the XIV century. If to consider that most of the poems were written later after the death of legendary khans and byis it is doubtful that the whole poem was written in the XIV century. But the firs fragments of the poem (in the form of legend, adventure, odas) might coincide with the period of Nogai orda disformation. There are common plots and similar poetic lines with the people who were before in the compound of Nogay Horde, sometimes common literary works. After, people, who were the part of Nogay Horde went apart from it, these common poems were kept as the spiritual proof of their previous unity, they were renewed by the influence of oral literature, new characters and events were added.

**Methods.** There are several versions of the poem «Edige» in the Kazakh language. In particular, the poem «Edigey», which was published by S. Valikhanov, is the oldest version by language features. The sentence structures in the lyrics are in the style of spoken language. The text of the poem contains poetic phrases, single words, grammatical forms that are not in the modern Kazakh language. During the study, a component analysis of the text, an etymological, cognitive analysis of individual words and phrases was carried out, ancient word forms were compared with word forms in the modern Kazakh language.

**Literature Review.** Many researchers pay more attention to that, that the author of the first version was Sypyra zhyrau. Sypyra zhyrau's words about Edigue in the poem is common for all the Turkish people who considered the poem as their own. Epos researcher academician R. Berdybai wrote about it: "When Toktamis was astonished and afraid of Edigue's actions Sypyra zhyrau who was one hundred and eighty, who had seen many khans in his life, predicted about dangerous for Toktamis's thrown and his predictions were on the basis of the version spread among people." [1, p.23]. And in researcher Zh. Asanov's work the poem is compared with texts in the version of kazakh, bashkurt, tatar and nogay. Also the scholar's opinion was: "There is an analogy, logical thinking and analysis in Sypyra zhyrau's prediction. This topic is a common idea in the versions of all nationalities and it is the most important of all epos versions." [2, p.236] – These words serve as the proof of what was said above. Epos studying scholars don't deny that some

individual poems were the basis for becoming the epos. Omiralyev K. who studied the history of literary language said: “The poem Toktamis and Edigue” is one of the first samples which came from Golden Horde, White Horde eras keeping its volume.” At the very beginning this poem was called by some private men as separate poems: “Poem of Toktamis”, “Poem of Sypyra Zhyrau”, “Words of Zhambai”, “Words of Edigue” or we can say it’s a cycle of words. Its epos, tale-myth parts are the latest redacted materials which unites above mentioned private poems and words.” he wrote [3, p.92].

The author of the work “Turkic heroic epic. Traditions, forms, poetic structure”, the famous epic researcher Karl Reichl classifies the Karakalpak zhyrau (storytellers of the epic) into two large Zhyrau schools: “Sypyr Zhyrau Sopbasuly School” (starting from the Golden Horde) and “Zhien Tagayuly School” (XVIII century) The epic “Edige Batyr” that we are exploring is one of the epics, the school of Sypyr zhyrau [4, p.63].

**Results.** If analyse the poem’s antique language it will help us to define the time and place of writing this poem. From this point of view the poem “Edigue” that Sh. Ualikhanov wrote down is very important.

In the version of “Hero Edigue” we learn, poetry writing and prose alternates. The poem begins as any tale: “Long times ago there lived a saint man Baba Omar (in other version Baba Gumar)” The reporting style and sentence structure of prose is very close to spoken language. Basically sentences are short and simple: “Long times ago there lived a saint man Baba Omar. He became saint when was fifteen years old. Then he fell in love with a girl. That girl got pregnant. She gave birth to a son. He named his son Baba Tukty Shaggy Aziz. He became saint at twenty-five. He went to Agun River. At the bank of the river he saw a girl with gold hair brushing it. When he came up to the girl he jumped into the water.” [1, p.51].

And difficult thoughts are expressed by homogeneous predicates in the structure of simple sentences: Shaggy Aziz *disappeared, fled away, when got rid of all his duty for his son...Predicates of sentences are given in the forms as “had gone, had seen, went, saw”*. *Word order in sentences is not inverted: fled away, when got rid of all his duty for his son...Edigue said to children... [1, p.52]. Came four of them [1, p.53] For this he saw his head led him* (instead of: He saw, his head led him for this...).

*Sometimes dialogues are given after the author’s words : The girl said: “I was searching for a man as you”, “No, let me go” “I’m a sinner. If you leave me, you’ll take fifteen years’ old’s sin”, the girl said: “Are you mine?” “Yes, I am” “Really a man!”-said... [1, p.51].*

The part arranged with poems reminds poetry of the XIV-XV century with its stile and poetic structure. The personality of heroes in the poem “Hero Edigue”: “Wears a sharp sword, When saw his enemy, he is like a heavy cloud...Your shoulder blade is so wide, your aidar (hair) is so thick... It breaks *cүңgi every day, gives satisfaction to a hero, Man can ride on a sungi, (kind of weapon) forty camels*

*draw his arrow, he embellishes the triumph*” are described in such character, the hero himself scares his enemies in such way: “I will ride and ride, *loading my things on my horse Sary... I am a mountain hawk, I shall ride along the mountain. I am a free kulan, I shall be fed at any time.*” The hero’s horse is described: “*Its hooves are like a large...ears like cut cane*”, he revenges his enemy getting on a horse his beauty as Kanikey or nobility as Tinkey. Native places which his enemies took away are described: So many fish in lakes and rivers even horses can not drink, so many frogs which disturb people when they sleep, thick grass, young camel is as big as the grown one, one lamb is lost among thousands of sheep. The lamentable incident between nogai and Kazakh (led to their separation) is described: the place where judge Ormanbet died, where tens of nogais were born. Also there are stable epithets in the poem nogai and Kazakh people used: White Horde built of gold, white door made of silver, cold solid steel, beauty with beautiful breasts, ninety chambered White Horde, the highest pale Horde, thin and yellow bowl, black fur coat, zhorga horse, full watered spring. These communities show that the epos “Hero Edigü” is the work of poets of the XIV-XVth century poetic school. But there are unexpected word combinations of familiar authors who depicted poetic language of that time, for example: don’t threat with iman, I am bitter than soured, if pour in sherbet I am sweet, I can compete with, if curb me never obey, I’m a wild bolys, I can not stop if you curb me, if my bullet flies I may not say it. And the way of depicting the images are differing from that of traditional description: how to threat with iman, the bullet flies, to be bitter than *soured, to compete with* *буыршын, wild bolys*, in the word combination *don’t threat with iman* means “to be frightened to death.”, there are stable word combinations as to pray before death, to be frightened to death.

If the Hero who was angry with Toktamis could say: “I myself, *would’t threat with iman.*”- This is unknown for today’s conception. If the Hero says “I shall threat with iman”- it will be somehow connected with “to frighten, to scare”. But we don’t understand the meaning of I shan’t threat.

The Hero who was so angry with Toktamis said: “If my words are not shot from the sky, I won’t probably say a word” [1, p.64] In Kazakh version these lines are written in this way: “If my shot wouldn’t say about my anger I wouldn’t say a word”. [1, p.97] “shot to fly from sky and say quickly” is very simple to use in speech and is very convenient for today’s conception. Angry words expressed as “bullet shot from the sky” show that there is a hidden meaning about war.. The word «shoot» has another meaning. Because in this version, there are more signs of ancient language. If we connect the word “Ytu” with words “ytirinu, ytkity” the initial meaning will coincide with “to fly with high speed” and *aralau* means the sound of high speed of the bullet flying. The word combination “aralap oty” has also religious meaning. In the story about Paigampar Zakaria there is a conception that giving sounds are remembering of God”}.

In zhyrau poetics male camel's (burshyn) image serves as a sample of heroism, strong character and tolerance. But the burshyl is met rather seldom. One can hardly guess the meaning of this word and that it touches upon the horse after learning the lines from the poem: "I am stronger than burshyn, if you curve me I won't bend my knee," I am a bolus stronger than burshul you won't catch me even if you try to curve me. In these lines we can just understand the meaning of the word burshyl by the concept "to curve".

In the language of the poem "Hero Edigue" there are some grammar, phonetic, stylistic and lexical peculiarities which don't coincide with the norms of Kazakh language. According to the volume of our article we can analyse only grammatical, phonetic, some stylistic peculiarities.

Grammatical peculiarities:

- The ending of genitive case –den, - dan (no version l, t) For example: menen-menden (from me) "The servant's holiness is not more than mine"- said he. *Khan's triumph was higher than his son's. The mes was made of goat's skin.*

- After dative case 2<sup>nd</sup> person possessive pronouns endings not as –a/e **but** -ga/ge: "Ustat **balanga** atamyn!" ("Make your child hold it I'll shoot!") «...**ozinge bir auz soz aitarmin...**" (I shall say a word...). *Personal pronoun 2<sup>nd</sup> person and also a verb are used with plural form ending.* For example: olar bardy- olar **bardylar**. (They went) *Both went to Toktamis khan. (bardilar) Instead of past tense adding –tugin and – eturgan are used: esitip zhure turgan* He had a friend whose name was Angisin and who heard all about these secrets. **bota ekeninde** (Lost when it was a little colt), **zhuktaitugin** (Tell me when he sleeps), *in modern Kazakh language it must be said in the form: estip zhurgen, bota bolganda or bota kezinde.*

- Instrumental case in the form of birlan: **balalar birlan**

- Typical to Central Asia, Turkish language written literature: conjunctions mazkur, eggery, ham are used. **Mazkur told to four of them:** "... **Eggerky bizdin sozimizge inanbasaniz...** (If you don't believe my words, I shall stick thick needle on your clothes, if he winced everything is clear. Two men said (**ham**) and lost word play.

- *olar, odan, ony - pronouns are used in the form alar andan, anyi. (they, from him, him.)* **Kokte zhurgen perishte alarga barip soilecyp, Andan asa ushypti.** (Angel in the sky spoke to them, **flied over there.** He didn't like his words and had him go out of the house. Instead of interrogative pronouns, why, for what reason typical to zhyrau poetic language **neshik** is used. *Sen neshik bizden ulken bolasin? for how many years are older than we?*

- The word **edi** is given in the form –dy, -di: "Kenesining buryshy-dy, Ken karnimning kuryshy-dy" (the corner of his council, ----- of my stomach) *Kyryk basip zhurer-di* He would be forty years old. *In modern Kazakh language: buryshy edi, kuryshy edi, zhurer edi. (was the corner, was the----, would go)*

- With the word Kuna the form kunaim is used : Ush ainalip kunaimnan pak bolip (Three times went round and get rid of my sins).

- The word *ishpei* is used in the form of *ishpeinshe*: “If you have to drink for “one more bowl” pour in this mes. (**ishpeinshe**). In professor M. Tomanov’s work- the affixes –main, –mein are from old Turkish language (Orkhon writings) now in kazkah language –mai/mei, express the way of performing actions (if don’t know, don’t say; if don’t see, don’t do), later in Golden Horde monuments –sha, –she is added and became –mainsha/meinshe. Also the researcher: “in Kazakh language full form –mainsha is only in the complex affix”. Under the influence of latter ending –sha the whole affix got the meaning of time. [5, 96]. If to develop this point of view, the semantic of the form in epos language **ishpeinshe** in this context corresponds more to the form denoting the way of acting – **pei** than the meaning of time. If so, we came to conclusion that this form is in the transforming stage from old Turkish to new Turkish.

*The usage of an old oguz –dur formant. “Men durmin, men durmin, Men, men degen toba kylgan er durmin” (I am a dur, I am a dur, I am, I am always content brave man.)*

Phonetic peculiarities:

- l/n accordance: *ilanu/inanu* (believe) “... **Eggerky bizdin sozimizge inanbasaniz...** (**If don’t believe our words**)

- l/n exchange (metathesis): *ainaldy/ailandy*: (*turned(into,round)*) *Miserable people of Nogaily were at a loss, turned round but could find nothing.* [1, 56] In R.Syzdyk’s analysis the words *ailanu* and *ainalu* are considered as individual words. [6, 107]. In Mangystau region the word “*airkanu*” with the root –ai is used in the meaning “thinking not knowing what to do, being at a loss”. At any case the root of **ainalu** and **ailanu** is the same.

- Sounds gh ,r, l in the middle of words is an old Turkish version. *Ashy da suren salar-dy bogai kubasha ughil...* (Anger and running...) *Tobedegi kongyr kaz* (Brown goose in the sky), “*Zhogaltyp erdim degenning ingeni ustine tuse kaldy*” (*Host thought he lost his camel but it was found*) *Darya zhagasynda altyn shashyn aldyna salip tarap oltyrgan kyzdy kordi.* (*He saw a girl who was brushing her gold hair on the bank of the river*)

- m/n accordance: **emdi** *kyimderin kaitarip berdi* He was given back his clothes

- s/z accordance: *Men sagan sozlespeimin, sozlessem, kunakar bolamin...* (I won’t talk to you, if I talk I would become sinner) [1, p.51]

- s/sh accordance: **padisaly/padshalyk** (*kingdom*) *Baitak bolip beredi, Padysalyk sur sana.* (*The kingdom will be divided for large parts*)

- e/a accordance: **Keri/Kari**: *Kari katinning sidigi bolmasa tatty eken dep bilgeni.* (Old woman is so sweet but her urine) [1, p.55]

- y/u accordance: **bylgau/bulgau** *Katykty tort tilip, ortasin bulgatip, koterip iship saldy.* (He divided sour cream into four, asked to stir it and drank) [1, p.55]

- the word **uyktaityn** is used as **zhukpaityn** (*uyktau – zhuktau – uyktau*) and there is an accordance zh/y at the beginning of words but we don’t have any explanation to it. «*Kashan zhuktaitugin kunin magan ait.* “Tell me about the day he will sleeps”

- Stylistic peculiarity
- Present Indefinite Tense, 1<sup>st</sup> person ending –i-myn is used in the form -man/-pan. *Kokte ogym aralap aitpasa, sira, auzymnan aitpan-dy. (If my bullet doesn't tell everybody, I won't tell myself.)*
- The word **sana** which is typical to Nogai poems repeated at the end of the line. *Baitak bolip beredi, Padysalyk sur sana. (The kingdom will be divided for large parts).*
- Separate words and familiar figures are repeated: “ *Men durmin, men durmin, Men, men degen toba kylgan er durmin* ” “ *I am a dur, I am a dur, I am, I am always content brave man.* ”
- The word **kaisising** had been shortened while being used in the spoken language. *Toktatamyn degening kaiysyn? (Which of you tried to stop me?)*
- Omission of personal endings: *Toktamistin togiz er bir- birin pyshaktady. (Nine heroes of Toktamis killed each other with a knife.)*

As these peculiarities were analysed in R.Syzdyk's works, M.Kashkary's work “Manas”, they are old phenomena, typical to Turkish poetic language [7, p.95].

**Conclusions.** Certainly the poem “Hero Edigue” was based on the history of discrepancy between Edigue and Toktamis, but later there were various versions written by different poets and new personages were added, new stories were added. But the names of the main characters (Edigue, Toctamis, Nuraddin), the main events relating to them (hostility between Edigue and Toktamis, predictions of Sypyra, assassination of Toktamis by Edigue's son) is kept almost in all the versions and some events as the birth of Edigue, how a fowler adopted him, how Toktamis killed the fowler, hostility between Edigue and Toktamis, how Toktamis wanted to kill Edigue, how Edigue escaped, how Edigue got back his bride from kalmak hero, how Toktamis took vengeance on Nuraddin, how Edigue and Nuraddin died from suffer) were written in different way in various versions. Among Kazakh versions Nurtugan zhyrau's poem “Maulimnyaz-Edigue” differs from others as rich in content, systematic, also by its volume and poetic language. The first Kazakh folk researcher scientist Sh. Ualikhanov put “Edigue” to west researchers and it was valuable for its text which kept its initial content. Also the fact that written copy of this poem is still preserved shows its scientific significance. The fact that there was a written copy is confirmed by the academician Rabiga Syzdyk's works [8, p.96].

Poetic stereotypes and old features in the language of epos “Hero Edigue” determines a certain poetic school which based poetic part of the epos, also that school was connected with word forming culture of Golden Horde era in XIV-XV centuries. And a part in the form of prose keeps the spoken style, and is considered to be written down in the style of central asia turkish (Shagatai language) written literature.

**List of sources used:**

1. Едіге батыр. – Алматы: Ғылым, 1996. – 368 б.
2. Асанов Ж. Едіге: аңыз және хикая. – Алматы: Орхон, 2008. – 312 б.
3. Өмірәлиев Қ. XV-XIX ғасырлардағы қазақ поэзиясының тілі. – Алматы: Ғылым, 1976. – 270 б.
4. Karl Reichl. *Turkic oral epic poetry : traditions, forms, poetic structure.* New York: Garland Pub 1992.// перевод с английского В. Трейстер. – М.:Вост. литер., 2008. – 383 с.
5. Лорд А.Б. Сказитель. Пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. – М.: Восточная литература, 1994. – 368 с.
6. Томанов М. Қазақ тілінің тарихи грамматикасы. – Алматы: Мектеп. – 263 б
7. Сыздық Р. Қазақ тіліндегі ескіліктер мен жаңалықтар. – Алматы: Арыс, 2009. – 272 б.
8. Сыздықова Р. Қазақ әдеби тілінің тарихы. – Алматы: Арыс, 2004. – 288 б.

**References:**

1. *Edige batyr.* – Almaty: Gylym, **1996.** – 368 b. (*In Kazakh.*)
2. Asanov Zh. *Edige: anyz zhane hikaja.* – Almaty: Orhon, **2008.** – 312 b. (*In Kazakh.*)
3. Omiraliev Q. *XV-XIX gasyrlardagy qazaq pojezijasynyn tili.* – Almaty: Gylym, **1976.** – 270 b. (*In Kazakh.*)
4. Karl Reichl. *Turkic oral epic poetry : traditions, forms, poetic structure.* – New York: Garland Pub 1992.// perevod s anglijskogo V. Trejster. – М.:Vost. liter., **2008.** – 383 s. (*In Russ.*)
5. Lord A.B. *Skazitel'. Per. s angl. i komment.* Ju.A. Klejnera i G.A. Levintona. – М.: Vostochnaja literatura, **1994.** – 368 s. (*In Russ.*)
6. Tomanov M. *Qazaq tilinin tarihi grammatikasy.* – Almaty: Mektep. – 263 b. (*In Kazakh.*)
7. Syzdyq R. *Qazaq tilindegi eskilikter men zhanalyqtar.* – Almaty: Arys, **2009.** – 272 b. (*In Kazakh.*)
8. Syzdyqova R. *QazaQ adebi tilinin tarihy.* – Almaty: Arys, **2004.** – 288 b. (*In Kazakh.*)

IRSTI 14.35.07

*D. Nurlankyzy<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Kazakh national academy of choreography  
(Nur-Sultan, Kazakhstan)**B.K. Saktaganov<sup>2</sup>**<sup>2</sup>Kazakh national academy of choreography  
(Nur-Sultan, Kazakhstan)***FEATURES OF CREATIVITY AND CREATIVE THINKING IN  
EDUCATION****Annotation**

*The article provides a theoretical explanation of the features of creativity and creative thinking in higher education. Special attention is paid to the development of higher education in the world, increasing the importance and role of higher education institutions and their opportunities for human development. The main task of higher education is to develop the ability to accept and develop new scientific ideas, their analysis and application in independent professional activities.*

**Key words:** *education, creativity, creative thinking, psychology, pedagogy, imagination, consciousness, personality.*

*Д. Нұрланқызы<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)**Б.К. Сақтағанов<sup>2</sup>**<sup>2</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)***БІЛІМ БЕРУДЕГІ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖӘНЕ КРЕАТИВТІЛІК  
ОЙЛАУДЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ****Аннотация**

*Мақалада жоғары білім берудегі шығармашылық және креативтілік ойлаудың ерекшеліктеріне теориялық түсініктеме беріледі. Әлемдегі жоғары білім берудің дамуына, жоғары білім беру мекемелерінің мәні мен ролін жоғарылатуға және оларды адамзат дамуының мүмкіндіктеріне баса назар аударылады. Жоғары білім берудің басты міндеті жаңа ғылыми идеяларды қабылдау және өңдеуге қабілеттілікті дамыту, өзіндік кәсіби іс-әрекетте оларды талдау және қолдану сипаталады.*

**Түйінді сөздер:** *білім беру, шығармашылық, креативті ойлау, психология, педагогика, қиял, сана, тұлға.*



Д. Нурланкызы<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Нур-Султан, Казахстан)

Б.К. Сактаганов<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Нур-Султан, Казахстан)

## ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО И КРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ В ОБРАЗОВАНИИ

### Аннотация

*В статье дается теоретическое объяснение особенностей творческого и креативного мышления в высшем образовании. Особое внимание уделяется развитию высшего образования в мире, повышению значимости и роли высших учебных заведений и их возможностям развития человечества. Главной задачей высшего образования является развитие способности к принятию и выработке новых научных идей, их анализ и применение в самостоятельной профессиональной деятельности.*

**Ключевые слова:** образование, творчество, креативное мышление, психология, педагогика, воображение, сознание, личность.

The socio-historical process of society's life contributes to the formation, development, and improvement of the individuals. It participates in the development of personality, having received a known developmental load. But its true meaning is shown only in training, education, self-esteem, self-education, self-improvement.

One of the important tasks is to increase the level of education as a factor of a nation that is competitive in the world economic space. Therefore, it is always relevant to create a national education system following modern requirements imposed by the market economy. Currently, the world pays special attention to the development of higher education, increasing the importance and role of higher education institutions and their effective use in the opportunities for human development. Therefore, over the past thirty years there have been made all over the world large-scale and profound changes in the structure, content and types of higher education.

These changes were made due to the impact of internal and external factors. However, in the process of developing higher education, such global social phenomena as the change of economic situation and transition to market relations, the independence of the state and integration into the world educational space, and globalize the country's economy were manifested.

External conditions are primarily manifested in authority, as well as in material structures corresponding to the level of a person in a given society. Internal interests come out of the deep biosocial needs of any normal person, his true desire for knowledge. Internal motives and incentives deserve an educational environment, largely subordinate to the psychological and pedagogical atmosphere, which is faced by any person, even people consciously weak perception of the environment.

At the same time, the true human desire for deep knowledge and change of this world must interact with the pedagogical environment, specially created in one form or another realistic-imaginative technology of educational activities in educational institutions. In other words, the volume that reflects the needs of the person in the surrounding internal education, and these approaches that are pedagogically justified to meet these needs, must be directed, connected, and correspond to each other.

V. Gershunsky noted that the value of the group «Education» is completed by the implementation of an educational policy that allows to fully satisfy the rights of every person to education, taking into account the true and inalienable right-the identity of the person»[1].

In connection with the analysis of the personal value of education, the problems of the personal and motivational attitude of a special person to self-education, its level and quality are of this nature.

The education system should correspond to its stable psychological and pedagogical basis, if possible, with ease and mobility to the socio-economic changes of the state. The education system «depends» on traditional, on the one hand, paradigms and doctrines of education, which historically replace each other. Secondly, graduates of any educational institution should live and work in Good time and space than the conditions of training, should be realistic and predictable, «work» in the future. S. Smailov: «only if post-base education is a sign of advanced education, then there can be a bright development since a single direction will be guaranteed to solve economic problems and the tasks of forming a new person» [2].

Representatives of German classical philosophy dealing with creative problems: in the XVIII century, I. Kant called creative activity a productive ability of the imagination, developed a clear creative concept. He concluded that the creative process is an important part of the structure of consciousness and relates to cognitive activity [3].

F.V. Schelling developed the idea of I. Kant, explaining the creative abilities of fantasy as a unite of conscious and unconscious activity. According to the philosopher, genius is the gift of people who can do crazy things, but this true process takes place in a person's subjectivity. According to this approach, creativity manifests itself as an innumerable stream, which is a manifestation of the activity of the «world spirit» that occurs in the memory of art «on earth». Therefore, in the high form of human life, the creativity of artists and philosophers is recognized [4].

The study of this problem was continued by representatives of the «psychology of thinking» of the Würzburg school (O. Kulpe, K. Marbe, n. a.), considered thinking as an internal action to solve problems; studied the dynamics of stress in the form of each stage of solving creative tasks; identified the stages of creative activity:

1. Stage 1-conscious work: preparation, prerequisites for the intuitive search for a new idea;
2. Stage 2-unconscious work: improving the idea;
3. Stage 3-transition from the unconscious to consciousness: inspiration, insight;
4. Stage 4-conscious work: development of the idea and design and verification of it [5].

J. Dewey considered creative thinking as able to solve problems as an intellectual form of social activity and defined in his image the reason of human creative activity as a prerequisite for the beginning of conscious thought work «a state of non-nuclear, deviations, suspicious». [6].

For the first time, trying to separate the reason underlying creative activity was made in the framework of a psychoanalytic approach to the study of creative thinking. Z. Freud believed that creativity is the result of sexual and aggressive energy [7]. A. Adler explained it as a way to replenish an incomplete assignment [8]. In the creative phenomenon, C. Jung saw emerge archetypes of collective, unconscious, indirect person experience, and perception of the Creator. In this case psychoanalysis, for the first time, identified the problem of motives and the role of unconsciousness in thinking as an aspect of the study of this problem [9].

Creative motives have been studied by humanist psychologists. The first beginning of creativity was called the motive of personal growth or, (according to Maslow), the need for independent actualization, full and free implementation of their abilities and life opportunities [10].

Among the famous Russian scientists who have studied creative thinking: V.A. Lezin, defined the quality of personality, original personality (attention and perception, the ability to imagine and show, truthfulness, uncontrollably and individuality, intuition and preliminary sensitivity) and the period of the creative process: work, unconscious work, inspiration [11].

For the first time, I. Sumbayev in Soviet psychology identified diversity and unconsciousness in the human psyche and defined the role of the creative process in unconsciousness. Its relation to the stage of the creative process:

1. Inspiration (fantasy, the emerge ideas);
2. Logical processing of ideas;
3. Fulfilling a creative desire.

Besides, the author highlighted the following characteristics of scientific creativity: concentration on a specific topic, collection and systematization of material, obtaining and supplementing results [12, p. 98-102].

There are now three main places about creativity with intelligence. According to the first opinion, A. Nezman says that there are no such creative abilities, and intellectual gifts-this is necessary, but the creative activity of the person is not enough. The drivers of creative behavior are motivation, values, and certain personal characteristics (cognitive ability, sensitivity to the problem, independence from unknown and complex situations) [13].

The second opinion holds that creativity is considered to be an independent reason, regardless of intellectuality. That is, if we are talking about the relationship between the level of intelligence development and the level of creativity, it is not very important. Guilford sticks. [14, p. 156-158].

D. Wexler promissory notes assume the ability to be creative with a high level of intelligence development and vice versa [15, p. 33-37].

In this regard, it is very interesting that the concept of R. Sternberg is considered in three aspects of intellectual activity. They are:

Mechanisms for structuring intelligence (decision visibility, cognitive style, knowledge);

The relationship of intelligence with the types of tasks (intelligence takes part in solving new tasks and in the work of actions);

The relationship of the intellect with the outside world.

If high intelligence is combined with a high level of creativity, a creative person is adapted to the environment, active, emotionally weighty and independent [16, p.186-210].

R. Sanal a new benchmark in the develop creative thinking is now the quantum trainer of thinking techniques. He is the founder of quantum thinking. In Turkey, the first Quantum was used in the practice of thinking techniques. Its adhering principle is to create a true human being using quantum thinking in life. Due to the inner spiritual enrichment of a person, the correct orientation of his life positions is achieved [17].

Another scientist Sungur Nuray, who made a great contribution to the development of creative thinking of schoolchildren, showed the effectiveness of creative problem-solving in the classroom. In 1995, the work «creativity and education» is widely discussed and demonstrates creative thinking in education [18, p. 29-31].

If we consider the works of Russian creative scientists and researchers, K.M. Nagymzhanova said: «creative thinking has poles in balance and adds the opposite of the visible units. By tracking students, we see that they often give the answers we expect from them. They only talk about their complete confidence. But, not all new creatives are not defined, the child in the status of «smart and resourceful», avoids being creative, because he is afraid of losing his reputation. And this situation leads to mechanical thinking. This causes stability as well as genius. Mechanical thinking is the biggest risk of creative thinking, that is, it eliminates the possibility of discovering and feeling new things. The next threat may be predictable criticism. Most often, an unusual, incorrect connection serves as the basis for creative thinking, and early criticism insists on a new development» [19, p.110].

And in its concept, B.A. Ospanova is the basis for the formation of values and goals of the person, its interpersonal, social and psychological space. At the same time, adhering to the opinion that activity projects the activity of the person, the strategy of behavior and relationships, emphasizes the role of activity in creativity [20].

C. Berdibayeva emphasizes the role of aitys art in the develop individual creativity. Through art, a person holds the opinion that creativity can be developed by Aitys [21]. But we pay special attention to the study of creative thinking of students of the Academy, whose relationships are based on spirituality, are fixed in our article.

The transform from education to a personal model in the Kazakh National Academy seeks to create a special pedagogical environment for students, which sets before itself the need to choose the essence and principles of life, free and creative initiative within, come to appear oneself as a person. If the theory of developmental learning refers to the intellectual, cognitive development of students with personal development, which are based on subtle mechanisms that are not only related to the subject activity and the material being studied. This is, first subjectivity, reflection, checking existing values, developing a new model of behavior. If traditional training is aimed at the prestigious «transfer» of knowledge, personality-oriented training actualized associate the world of ideas, ideals and values that teachers will carry them. If education «turned out» from the world of things, than personal development - from the experience of self-organization, identity and anxiety of

the developing person. Personality-oriented learning, in turn, manifests itself by entering the image of the teacher to confirm this process. Organization and confirmation is an important activity of an Academy teacher.

It noted that the develop creative thinking, previously manifested as a target structure of higher education. But, as we know, this goal is not always available, because she did not know what direction is in the higher education system and how this goal is implemented. Today we do not know what the mistake of the past is. The most important thing is to feel and understand what goal you need to move towards. One of the main principles of its activity will be a new creative education, which is as follows:

- preparation for creative thinking;
- the transition from designing parts of the Technocenter to designing actions in the broadest sense of the word;
- development of a worldview based on a multidimensional solution, tolerance for other thoughts, tolerance for one's activities and moral responsibility;
- implementation of intersubject communication to form an expanded education system;
- development of «binoculars» of intellectual activity.

Thus, in the context of increasing professional mobility and retraining requirements, higher education calls for providing a base of General and professional training for the systematic continuation of all work activities.

In modern higher education, it is encouraged to graduates to take into account the features of globalization, many of practical problems that may not take into account the power of the new in them. Such problems could be possible only based on the relevance of this science and a creative attitude to their work. At the same time, the higher education system gives students elementary ready-made knowledge, from performing some strictly specified professional skills. The main task of higher education is to develop the ability to accept and develop new scientific ideas, their analysis and application in independent professional activities. Considering higher education as a process and as a result, at the same time we have to talk about educational activities and the quality of products. The main product of the Academy is students, and the last result is graduates-specialists.

#### **List of sources used:**

1. Гершунский Б.С. Философия образования для XXI века (в поисках практико-ориентированных образовательных концепций). – М.: Совершенство, 1998. – 168 с.
2. Смаилов С. Преемственность учебных процессов школ и технических вузов по активизации познавательной деятельности студентов. – Алматы, 1997. – 52 с.
3. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. – СПб., 1999. – 435 с.
4. Шеллинг Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. – М., 1997. – 13 с.
5. Kohler W. Gestaltpsychology today // American Psychologist. – 1959. – № 14. – P.728
6. Дьюи Дж. Демократия и образование: пер. с англ. – М.: Педагогика-Пресс, 2000. – 200 с.
7. Фрейд З. Психология бессознательного / пер. с нем. – М., 1989. – 431 с.

8. Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии. – М., 1995. – 414 с.
9. Юнг К.Г. Аналитическая психология. / История зарубежной психологии. Тексты. // Под ред. П.Я. Гальперина, А.Н. Ждан. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – С. 142 – 170 с.
10. Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики / Перев. с англ. А. М. Татлыбаевой. Научи, ред., вступ. статья и коммент. Н.Н. Акулиной. – СПб.: Евразия, 1999. – С. 51-67.
11. Лезин Б.А. Вопросы теории в психологии творчества, т. I. – Харьков, 1907.
12. Сумбаев О. И. Кристалл-дифракционные гамма-спектрометры. – М., Госатомиздат, 1963.
13. Tannenbaum A.J. Gifted children: psychological and educational perspectives. – NY.:Macmillan, 1983.
14. Gilford J.P. Creativity // Am. Psychologist., 1950. V.5. – P.156-158.
15. Wechsler D. Manual for the Wechsler Adult Intelligence Scale. – N.Y., 1955. – P.33-37.
16. Стернберг Р., Григоренко Е. Основные современные концепции творчества и одаренности / Под ред. Д.Б. Богоявленской. – М.: Молодая гвардия, 1997. – С.186–210.
17. Sanal R. Öğrencilerin bliskin Bir Deneme, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). – Ankara, , Ankara Üniversitesi SBE.
18. Sungur, NurayYaratıcı Okul Düşünen Sınıflar. – Istanbul: Evrim Yayınevi. 2001. – S.29-31
19. Нағымжанова Қ.М. Университет студенттерінің педагогикалық креативтігін инновациялық білім беру ортасында қалыптастырудың ғылыми негіздері. – Алматы, 2010. – 110 б
20. Оспанова Б.А. Педагогические основы формирования креативности будущего специалиста в системе университетского образования. – Туркестан, 2006. – 44 с.
21. Бердібаева С.Қ. Творчестволық іс-әрекеттің этнопсихологиясы. – Алматы: Қазақ университеті, 2006. – 216 б.

#### References:

1. Gershunskij B.S. *Filosofija obrazovanija dlja XXI veka* (v poiskah praktiko-orientirovannyh obrazovatel'nyh koncepcij). – М.: Sovershenstvo, 1998. – 168 s. (In Russ.).
2. Smailov S. *Preemstvennost' uchebnyh processov shkol i tehniceskikh vuzov po aktivizacii poznavatel'noj dejatel'nosti studentov*. – Almaty, 1997. – 52 s. (In Russ.).
3. Kant I. *Antropologija s pragmaticheskoy tochki zrenija*. – SPb., 1999. – 435 s. (In Russ.).
4. *Shelling F. Soch.*: V 2 t. T. 1. – М., 1997. – 13 s. (In Russ.).
5. Kohler W. *Gestaltpsychology today* // American Psychologist. – 1959. – № 14. – P.728. (In Engl.).
6. D'jui Dzh. *Demokratija i obrazovanie: per. s angl.* – М.: Pedagogika-Press, 2000. – 200 s. (In Russ.).
7. Frejd Z. *Psihologija bessoznatel'nogo / per. s nem.* – М., 1989. – 431 s. (In Russ.).

8. Adler A. *Praktika i teorija individual'noj psihologii*. – M., **1995**. – 414 s. (In Russ.).
9. Jung K.G. *Analiticheskaja psihologija*. / Istorija zarubezhnoj psihologii. Teksty. // Pod red. P.Ja. Gal'perina, A.N. Zhdan. – M.: Izd-vo MGU, **1986**. – S. 142 – 170 c. (In Russ.).
10. Maslou A. *Dal'nie predely chelovecheskoj psihiki* / Perv. s angl. A. M. Tatlybaevoj. Nauchi, red., vstup. stat'ja i komment. N.N. Akulinoj. – SPb.: Evrazija, **1999**. – S. 51-67. (In Russ.).
11. Lezin B.A. *Voprosy teorii v psihologii tvorcestva*, t. I. – Har'kov, **1907**. (In Russ.).
12. Sumbaev O. I. *Kristall-difrakcionnye gamma-spektrometry*. – M., Gosatomizdat, **1963**. (In Russ.).
13. Tannenbaum A.J. *Gifted children: psychological and educational perspectives*. – NY.:Macmillan, **1983**. (In Engl.).
14. Gilford J.P. *Creativity* // Am. Psychologist., **1950**. V.5. – P.156-158. (In Engl.).
15. Wechsler D. *Manual for the Wechsler Adult Intelligence Scale*. – N.Y., **1955**. – P.33-37. (In Engl.).
16. Sternberg R, Grigorenko E. *Osnovnye sovremennye koncepcii tvorcestva i odarennosti* / Pod red. D.B. Bogojavlenskoj. – M.: Molodaja gvardija, **1997**. – S.186–210. (In Russ.).
17. Sanal R. *Öğrencilerin bliskin Bir Deneme*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). – Ankara, , Ankara Üniversitesi SBE. (In Turk.).
18. Sungur, Nuray *Yaratıcı Okul Düşünen Sınıflar*. – Istanbul: Evrim Yayınevi. **2001**. – S.29-31. (In Turk.).
19. Nagymzhanova Q.M. *Universitet studentterinin pedagogikalyk kreativtigin innovacijalyk bilim beru ortasynda qalyptastyrudyn gylimi negizderi*. – Almaty, **2010**. – 110 b. (In Kazakh.).
20. Ospanova B.A. *Pedagogicheskie osnovy formirovanija kreativnosti budushhego specialista v sisteme universitetskogo obrazovanija*. – Turkestan, **2006**. – 44 s. (In Russ.).
21. Berdibaeva S.Q. *Tvorchestvolyqǵ is-arekettin jetnopsihologijasy*. –Almaty: Qazaq universiteti, **2006**. – 216 b. (In Kazakh.).

FTAXP 18.41.51

Ш.Т. Есиркепова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

## ФОРТЕПИАНОДА ҚАШЫҚТЫҚТАН ОҚЫТУДЫҢ КЕЙБІР ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

### Аннотация

Бұл мақалада фортепианода қашықтықтан оқытудың кейбір ерекшелігі қарастырылады. Бүгінгі күні қашықтықтан оқыту мәселесі өзекті болып табылады. Оқыту процесінде педагогтің ролі қарастырылды. Фортепианода қашықтықтан оқытудың кейбір мәселелері автордың жеке тәжірибиесінен алынған.

**Түйінді сөздер:** фортепиано, қашықтықта сабақ беру, видео-монтаж, техникалық байланыс, фортепиано ансамблі, онлайн-конкурс пен концерт, оқушылар мен ата-аналар.

Ш.Т.Есиркепова<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Нур-Султан, Казахстан)

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

### Аннотация

В данной статье рассматриваются некоторые вопросы дистанционного обучения на уроках по фортепиано. На сегодняшний день вопросы дистанционного образования являются очень актуальными. Рассмотрена роль педагога в процессе обучения. Проблемы обучения, возникшие в ходе дистанционного обучения на фортепиано, взяты из личного опыта автора.

**Ключевые слова:** фортепиано, дистанционное обучение, видео-монтаж, техническая связь, фортепианный ансамбль, онлайн-конкурс и онлайн-концерт, ученики и родители.

Sh.T. Yessirkepova<sup>1</sup>

<sup>1</sup>The Kazakh National Academy of Choreography  
(Nur-Sultan, Kazakhstan)

## DISTANCE LEARNING SOME FEATURES TO PLAY THE PIANO

### Annotation

This article discusses some issues of distance learning in piano lessons. Today, the issues of distance education are very relevant. The role of the teacher in the learning process is considered. The specifics and problems that arise during distance learning on the piano are taken from the author's personal experience.

**Key words:** piano, distance learning, video editing, technical communication, piano ensemble, online competition and online concert, students and parents.



**Кіріспе.** 2020 жылдың наурыз айынан бастап еліміздің оқу орнындарында COVID-19 індеттің таралуына байланысты қашықтықтан оқыту жүйесі қолданыла басталды. Қазақстан Республикасы Ғылым және Білім министрлігі оқыту жүйесін толықтай қашықтықтан оқыту форматына ауыстырып, ZOOM, WhatsApp, Viber, YouTube және тағы басқа компьютерлік бағдарламаларын қолдануға, интернет байланыс арқылы оқытудың жаңа форматтары ұсынылды. Мақалада қашықтықтан оқыту жүйенің ерешеліктері мен қиыншылықтары қарастырылды.

**Зерттеу әдістері.** Осы мақалада автордың тәжірибесіне сүйене отырып, сипаттамалық және салыстырмалы әдістері қолданылған.

**Тақырып бойынша әдебиеттеріне шолу.** Мақалада Антонова А.В., Мечетина Е., Голованова Ю.К., Зинина Е.Ю., Сенькина Л.Э., Нейгауз Г.Г. авторлардың әдебиеттеріне шолу жасалды. Қолданылған мақалаларда қазіргі кездегі қашықтықтан оқыту принциптері, көптеген туындаған проблемалар және дискуссиялар айтылып кетеді.

**Зерттеу нәтижесі.** Фортепианода ғана емес, басқа пәндерде де қашықтықтан оқытудың белгілі мәселелері мен қиындықтары бар. Олардың бірі психологиялық тұрғыдағы: Сабақты қалай өткіземіз? Қандай қиындықтар туындауы мүмкін? – деген сұрақтарға жауап іздеу, оқытушының қобалжуы, белгісіздік және түсініксіздік пайда болды. Осыған қарамастан, адамзат барлық сынақтардан өтуге жігер күшін салып, кәсіби дағдыларын қолданып қашықтықтан оқытуға технологияларды аз уақытта үйреніп алдық. Қиындықтарға қарамастан, қаншама қолайсыздық туындаса да, қашықтықтан оқытудың жақсы жақтарынан атап кетсе болады. Мысалы:

1. фортепианода қашықтықтан оқыту үшін көптеген интернет технологияларын дұрыс қолдануын үйрену;
2. оқытушы мен оқушылардың қарым-қатынастары және оқушының ата-аналары мен тығыз қарым-қатынаста болуымызға әсер етті;
3. Онлайн концерт және онлайн халықаралық конкурстарына белсенді қатысуы, оқушыларымыз жақсы орындарды иелену;
4. Видео-коллаж және монтаж арқылы жасалған фортепиано ансамблінің жаңа түрлері;
5. Қашықтықтан оқу білім алушылардың жауапкершілікке арта түсуі және т.б.

Қашықтықта дұрыс сабақ беру процессінде ең белгілі фактордың бірі – ол сабақ кестесін дұрыс жоспарлау. Өйткені таңертеңнен кешке дейін экран немесе монитордың алдында отырған ден саулыққа кері әсері тиюі мүмкіндігі анық. Бұл жағдай бірнеше эмоционалды көңілмен оқу процессінде түсінбей отырған балаға дауыс көтеруге немесе дауысымыздың түсуіне, жүйкелеріміздің тозуына және көру қабілетіміздің төмендеуіне әкеп соғуы мүмкін. Сол үшін де, Антонова А.В. «Особенности дистанционного обучения игре на фортепиано на современном этапе» [1] деген мақаласында тәулік режимімізді дұрыстау керегімізді, ұйқымызды толығымен қандырып, эмоционалдық сезім жағынан ұстамды болып, және жүктеме жағымыздан күніне 7 сабақтан аспауын, арасында кішкене үзіліс болғанын белгілеп кетеді. Әрине, қосымша дем алыс күндер міндетті түрде мұғалімге де, оқушыға да маңызды.

Қашықтықта фортепиано аспабынан сабақ беруде тағы бір ерекшелік – оқушылардың камера алдында дұрыс отыруы және де камераны дұрыс қоюы. Көп оқушылар қолын, саусақтарын камераға көрсетпей, камераны артынан, немесе алдынан қояды. Қашықтықта фортепиано сабағында камераны жанынан, анығырақ айтқанда шет жағынан немесе оң жағынан қою керек. Ол камерада қолы, саусақтары, клавиатура, өзінің бетінің көрінісі көрініп тұруы маңызды. Камераның дұрыс тұруы сабақ беру процессін жеңілдеттіреді, біз азырақ болсада саусақтарының дұрыс, не дұрыс емес тұруларын, дұрыс аппликатураларын, және оқушы қандай корпуста отырғанын көріп, оны бақылай аламыз. Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры» [2, 54 б.] кітабында айтылғанындай, фортепиано аспабы және оқушының отырысы орындықта қатты биік емес және қатты төмен емес, ал ортасында болу керек дейді. Демек, аспаптың қасында отырғанда клавиатураға қолы және саусақтары оқушының өзіне өте қолайлы болу керек.



**Сурет.1.** 5 А классының оқушысы Альмагамбетова Ванесса

Ал А.Рубинштейн болса, «Фортепианода жай ғана ойнау – ол саусақтардың жай ғана қозғалысы, ал фортепианода дұрыс орындап шығу – ол ішкі жанымыздың оянуы. Ал біз көбінесе біріншісін естиміз» деген. А.Рубинштейннің айтқанындай-ақ, оқушыларымыз қашықтықтан фортепианода қалайда орындасада, сол терең сезіммен, әдемі және дұрыс орындауына мақсат қойып, соған тырысуымыз керек [2, 67 б.].

Әрине, қашықтықта жаңадан үйреніп жатқан кішкентай оқушымызға фортепиано техникаларын үйрену және оларды көрсету әлі ерте, бірақ ол оқушыға фортепианода ойнау жаңа, сондай қызық ойындай болып көрінеді [3].

Фортепиано аспабында қашықтықтан ойнап үйрену – өте күрделі және өте қиын процесс. Жоғарыда белгілеп өткеніміздей, қашықтықта оқу процесі тек қана пианистикалық негіздерін тек қана нығайта қоймады, ал және оқушыларымызды жауапкершілікке тәрбиелейді. Оның негізгі бағыттары: компьютер, телефон немесе гаджетін сабақ басталар алдын батареясын толығымен зарядтау, сабақ басталардың алдын 10-15 минут дайын отыру, ZOOM-ға 5 минуттан сабақ басталу алдын «уақтында» қосылу, үйде отырып сабақ алуына қарамастан оқушының академиялық стандарт киімде болу, сабақта бүгінгі тақырыпқа байланысты қойылатын сұрақтарға дайын отыру және камераны дұрыс қойып, мұғалімнің қашықтықтан беріп жатқан білімдерін мұқият тыңдау.

Қашықтықта сабақ өту процессінде, әрине, қиыншылық тудыратын көптеген мәселелердің бірі – бұл интернеттегі байланыс. Көп айтылған сабақтағы сөздер немесе біздің фортепианода ойнап, санап, әндетіп жатқан дыбыстарымыз оқушыға 1-2 секунд кеш барады, немесе байланыс үзіліп-үзіліп тұрады, немесе кейбір дыбыстар шықпай қалады, немесе мүлдем көрсетпей қалады. Бұл факт. Осындай жағдайлардан кейін мен мұғалім ретінде артынан фортепианода қалай орындалу керек факторларын, олардың дұрыс аппликатураларын, немесе саусақтарды қалай «алма» формасында жинап ойнау керек және тағы басқа тапсырма түрлерін бөлек кіші видео жасап, сол видеоны жақсы сапада түсіріп оқушыға жіберетін едім. Уақыт өткеннен, келесі видеода оқушым жауап видеоны сол дұрыс түсінген қалпында жіберетін. Осындай моменттер де туындайтын. Немесе оқушының кейбір ойнаған қателіктерін мен байқап, оларды өз нотама қандай динамикалық белгілермен ойнау керек, қандай аппликатуралар мен штрихтарды қолдану керек, осы амалдарды жазып, оларды фотоға түсіріп жіберетін едім. Ал оқушы сол нотаға қарап, оларды байқап, келесі сабақ жақсы нәтижемен ойнап көрсететін.

Қашықтықта фортепианода оқыту мақсатымыз – оқушыны келесі рет сабаққа «тәуелді» түрде өзі дайындап білетіндей жағдайға жеткізу, еңбекке деген сүйіспеншілік тудыру, үлкен тұлға ретінде дамуына және әрі қарай сахналарда мықты орындауына және эмоционалды қобалжу жағдайларын жеңіп шығуына психологиялық тұрғыда көмектесу.

Қашықтықта баланың фортепианодан сабаққа дайындалуына ата-аналар үлкен үлес қосады. Егер кішкентай оқушы жаңа ойнап үйреніп жатырса, егер ата-аналары музыкалық грамоталарын және негіздерін білмесе, онда оқушыға үй жұмысын орындау өте қиын болады. Өйткені бұл шақта кішкентай жаңа ойнап үйреніп отырған оқушы қолдың клавиатурада дұрыс тұруына, саусақтар жинақты, домалақ формада болуына, шығармада дұрыс аппликатураның алынуына қажеттілік етеді. Ал бұл қадағалау тек қана дәсүрлі сабақ алу процессінде болатын жағдай. Сол үшін де бастапқа шақта ата-аналардың көмегі керекті етеді. Бұл процесс мұғалім мен ата-аналарды әлдеқайда жақындаттырады, араларында ортақ тақырыптар байланыстырып тұрады.

Ал бұрыннан ойнап келе жатырған оқушылармен қашықтықтан сабақ беру жеңілдеу болып келді. Оларға сабақтың маңызын, мақсатын және негізін ауызша түсіндіргенде өздері-ақ түсініп, байқап, үй жұмысын ата-аналарының көмегісіз-ақ дайындап, шығарманы өздері жаттап отырды. Бірақ олардың ойнаған шығармаларының үстінен де айрықша жұмыс жасау туындады. Бұл жерде де интернет байланысы нашар болған жағдайында өздерінің орындаған, жаттаған берілген музыкалық шығарманы бөлек видео ретінде маған жіберіп, осылайша олардың видеосын жақсы сапада тыңдап отырдым. Видеоларында жұмыс жасау керек жерлерін байқап, оларға қандай жаттығу жасау керектігін жеке жазып отырдым.

Жоғарыда белгілеп өткенімдей-ақ, қашықтықта фортепиано аспабында сабақ беру онлайн концерттерде және онлайн халықаралық конкурстарында белсенді қатысуға жақсы мүмкіндік береді. Біріншіден, бұл жағдайда үлкен сахна, залда толыған көрермендер болмайды, ал баланы үйде отырып, жақсы жылы ортада ойнап, өзінің фортепиано ойнаудағы мықты шеберлігін көрсетуге мүмкіндік береді. Ал екіншіден, камера алдында бірнеше рет запись жасап, арасынан ең жақсы шыққан видеосын өздері таңдап жіберуіне үлкен мүмкіндік бар. Әрине, бұл жерде үлкен рөлді оқушының ата-аналары ойнайды. Ата-аналар баланы конкурсқа немесе концертке шығып орындауына біріншіден психологиялық көз-қараспен баланы дайындайды. Екіншіден, камераны қолға алып, оларды камераға түсіреді. Үшіншіден, егер ата-анасы да музыкант болса, олар да баланы дұрыс, не дұрыс емес ойнап жатырғанын қадағалайды, байқайды.

Жалпы айтқанда, онлайн концерттерге, онлайн емтихандарына және онлайн конкурстарына баланы мұғалім міндетті түрде дайындайды. Біріншіден оқушының шеберлігін жүзеге асыра алатынын байқап, психологиялық түрде оқушыны орындаушыдық әлеміне дайындайды [4]. Екіншіден ол баламен профессионал дәрежесінде шығарманың техника, мелодия, гармония, штрих, динамика және жалпы музыкалық толықтығының үстінен жұмыс жасайды. Ал үшіншіден, қашықтықта оқу процесі күрделі екендігіне қарамастан, оқушы өзі өз орындап отырған шығармасының үстінен жұмыс жасауына және оқушының болашақта өсуіне, үлкен тұлға болуына жол ашады.

2020 жылы, наурыз айынан басталған қашықтықта сабақ беру режимінде фортепиано сабағын өту процессінде, өз тәжірибемде тағы бір белгілі орында қашықтықтағы ансамбль ойыны болды. Ансамбль ойыны – бұл екі, немесе одан да көп орындаушылардың бірге ойналатын жанры екендігі барлығымызға белгілі [5]. Ал бұл жерде, қашықтықта болған ансамбльды ойнап шығару мүлдем өзгеше, қиын, күрделі болды, ал оқушыларға оңайдан түсті. Өйткені, оқушылар амалсыздықтан тек қана өз партиясын ойнап, маған оларды жіберіп отырды. Біздер оны қайта жасап, екі видеоны қосып, дуэт ретінде монтаждауға кірістік. Бұл жерде оқушыға әдеттегі қойылатын тапсырма - екінші орындаушыны тыңдау, байқау, гармонияны сезіну, дуэтті сезіну деген мақсаттар болмады. Ансамбльді қашықтықта «бірге ойнау» – әлдеқайда, мүлдем мүмкін емес болды. Өйткені интернеттегі байланыс атап

кеткенімдей, 1-2 секундқа кеш барып отырды, байланыс үзіліп, дыбыстың дұрыс шығуы да кейбір жерлерінде тегіс емес болып нашарланып тұрды. Сол үшін де, бұл жағдайда мен оқушымды бірінші өзінің партиясын дайындадым, партиясын бірге жаттап, партиясының үстінен көп жұмыс жасап, оқушы әбден өз партиясын 99% жақсы ойнаған кезінде видео запись жасап жіберуін ұсыныс еттім. Міндетті түрде, бұл жерде де ата-аналары запиське видеоға түсіруге, оларды академиялық киімдерімен кигізіп түсіріп жіберуге біраз көмектесті. Кейін ол видео-записьті өзімнің орындаған, бөлек түсірген екінші партиямен байланыстырдым. Нәтижеде екі видеоны монтаждап, өзім бағдарламалық техникаларымен достастым. Бір жағынан өзгеше, қызықты және айрықша видео-коллаж болды.



**Сурет.2.** 7 Б классының оқушысы

*Колесниченко Дарьянамен мен мұғалімі Есиркепова Шарифа.*

*Фортепиано ансамблыінде видео-коллаж орындауы.*

Бірақ қазіргі заманда осындай видео-коллаж жасалынған ансамблыінде алғашқы классымызда болғанындай мақсаттар және талаптар болмады: біріншіден, оқушы жеке түрде ойнады, оқушыға өз-өзін он шақты дубль етіп түсірген видеоларынан ең жақсы сапада ойнаған видеосын таңдауға мүмкіндік туылды, ал екіншіден, дуэттік сезім, немесе бір-бірін тыңдап ойнау және т.б. талап етілетін амалдар болмады.

Бір жағынан айтсақ та, бұл тәсіл дәстүрлі ансамбльден мүлдем ажыралып тұрды. Әрине, мұндай монтаждалған ансамбльден қарағанда өзіміздің алғашқы, дәстүрлі оқудағы ансамбль құлағымызға және көзімізге визуалды түрде жақсы қабылданады, естіледі, әрі естіледі, жақсы және сапалы орындалады. Алғашқы дәстүрлі форматта ойнаған ансамблемізді «өнер» деп атауға болады [6].

Екінші жағынан, видеоларды монтаждау жұмысымен бірге барлық бағдарламадағы техникалармен достастық, көп құралдарды үйрендік. Ансамбльді монтаждау үшін бірнеше бағдарламалар керек етті. Ал техникалық аппараттарда болса көп орын қажеттілік етті. Менің қолданған бағдарламаларым Inshot және видео-коллаж болып келді. Екі видеоны профессионалды түрде қосу оңай болмады: көптеген басындағы және аяғындағы бөліктерді алып тастап, екі видеоны уақты бойынша секунд және миллисекундына дейін бірдей болуына қарау керек болды. Жалпы айтқанда, ансамбльдегі екі видеоны бір-бірімен қосу көптеген сабырлық, төзімділік және үлкен профессионалды шеберлікті керекті етті.

Ал Антонова А.В. «Особенности дистанционного обучения игре на фортепиано на современном этапе» [1] деген мақаласында қашықтықтан фортепиано ансамблін орындау мүлдем мүмкін еместігін айтты.

«Оқусыз білім жоқ, білімсіз күнің жоқ», «Оқу – білім бұлағы, білім – өмір шырағы» мақал-мәтелдерде айтқандай, қашықтықтан фортепиано аспабында сабақ беру үлкен сабырлық, төзімдік, күш, мықты ден саулық және бізден жақсы көңіл күй қажет етеді. Ал техникаларымыздың ішінен компьютер, гаджет немесе ұялы телефондарда оларды толығымен жұмыс алдын зарядтау және осы техникаларда көп орын керекті етеді.

Ресейдің пианисті мен педагогі Мечетина Е. «Дистанционное обучение в классе специального фортепиано» [2] мақаласындағы сұрақтарға жауап айтқанында, осы онлайн форматтағы қашықтықта фортепиано аспабынан білім алу, пиаистикалық шеберлікті жүзеге асыру, қалайда прогресстерге жетілісу мүлдем мүмкін емес, ал айналып келгенде өзіміздің күнделікті дәстүрлі форматта алып жүрген сабақтарымыз әлдеқайда жақсы екендігін айтып кетті.

Қорытынды. Қорытындылай келе, қашықтықтан оқытудағы қиындықтарға қарамастан, білім беру процесінің дамуындағы жаңа жолдарын көріп отырмыз, бірақ бәрі бірдей жаңа болып қала бермейді және оң үрдістерге ие бола алмайды. Ең бастысы тәжірибеге сүйене отырып кәсіби қасиеттерді арттыру үшін қажет нәрсені алу керек деп санаймыз.

### Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Антонова А.В. Особенности дистанционного обучения игре на фортепиано на современном этапе. // Интернет ресурс: <https://pedsovet.ru/load/257-1-0-55985> (Дата обращения 16.07.2020, время 13:44)
2. Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры». – Москва: Музыка, 1982.

3. Голованова Ю.К. Методика дистанционного образования: причины и методы решения проблемы. // Международная научная конференция «Педагогика: традиции и инновации». – Челябинск, 2011.

4. Зинина Е.Ю. Создание психологически-комфортной атмосферы на уроке в классе специального фортепиано. // Интернет ресурс: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2016/11/05/sozдание-psihologicheskij-komfortnoj-atmosfera-na> (Дата обращения 17.07.2020, время 17:42).

5. Методы и формы работы на уроках общего фортепиано. // Интернет ресурс: <https://infourok.ru> (Дата обращения 18.07.2020, время 11:23).

6. Сенькина Л.Э. Особенности обучения игре на фортепиано для развития ребенка. // Публикации педагогов. Профобразование России и СНГ. – Челябинск, 2017.

7. Мечетина Е. Дистанционное обучение в классе специального фортепиано. // Интернет ресурс: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/distancionnoe-obuchenie-mechetina/> (Дата обращения 17.07.2020, время 15:38).

#### References:

1. Antonova A.V. *Osobennosti distancionnogo obuchenija igre na fortepiano na sovremennom etape*. // Internet resurs: <https://pedsovet.su/load/257-1-0-55985> (Data obrashhenija 16.07.2020, vremja 13:44) (*In Russ.*).

2. Nejgauz G.G. *Ob iskusstve fortepiannoj igry*. – Moskva: Muzyka, 1982. (*In Russ.*).

3. Golovanova Ju.K. *Metodika distancionnogo obrazovanija: prichiny i metody reshenija problemy*. // Mezhdunarodnaja nauchnaja konferencija «Pedagogika: tradicii i innovacii». – Cheljabinsk, 2011. (*In Russ.*).

4. Zinina E.Ju. *Sozdanie psihologicheskij-komfortnoj atmosfery na uroke v klasse special'nogo fortepiano*. // Internet resurs: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2016/11/05/sozdanie-psihologicheskij-komfortnoj-atmosfera-na> (Data obrashhenija 17.07.2020, vremja 17:42). (*In Russ.*).

5. *Metody i formy raboty na urokah obshhego fortepiano*. Internet resurs: <https://infourok.ru> (Data obrashhenija 18.07.2020, vremja 11:23). (*In Russ.*).

6. Sen'kina L.Je. *Osobennosti obuchenija igre na fortepiano dlja razvitija rebenka*. Publikacii pedagogov. Profobrazovanie Rossii i SNG. – Cheljabinsk, 2017. (*In Russ.*).

7. Mechetina E. *Distancionnoe obuchenie v klasse special'nogo fortepiano*. // Internet resurs: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/distancionnoe-obuchenie-mechetina/> (Data obrashhenija 17.07.2020, vremja 15:38). (*In Russ.*).

**АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТ:**

1. **Ахмедьяров Казбек Газизович** – 1 курс магистранты, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан.

*Ғылыми жетекшісі* – **Кульбекова Айгуль Кенесовна** – педагогика ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

2. **Бәкірова Самал Әбілпатташқызы** – 1 курс докторанты, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

3. **Ізім Тойған Оспанқызы** – өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

4. **Бельгибаева Амина Бахытовна** – 2 курс магистранты, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан.

*Ғылыми жетекшісі* – **Джумасейтова Гулнара Тазабековна** – өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

5. **Қабдусова Дина Ерікқызы** – хореография факультеті деканының орынбасары Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-сұлтан, Қазақстан; Мәскеу мемлекеттік мәдениет институтының 3 курс аспиранты, Мәскеу, Ресей;

6. **Кульдеева Гульнара Ильясовна** – филология ғылымдарының докторы, профессор, Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті, Нұр-Сұлтан, Қазақстан.

7. **Нурдаулетова Бибайша Ильясовна** – филология ғылымдарының докторы, профессор, Ш.Есенов атындағы Каспий мемлекеттік технологиялар және инжиниринг университеті, Ақтау, Қазақстан;

8. **Нұрланқызы Дана** – 2 курс студенті, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан;

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

10. **Есиркепова Шарифа Танзиповна** – өнертану магистрі, концертмейстер, оқытушы, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Нұр-Сұлтан, Қазақстан.



---

**INFORMATION ABOUT THE AUTHORS:**

1. **Akhmedyarov Kazbek Gazizovich** – 1st year master student, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan.

*Scientific supervisor* – **Kulbekova Aigul Kenesovna** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

2. **Bakirova Samal Abilpattashevna** – 1st year doctoral student, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

3. **Izim Toygan Ospanovna** – Candidate of art history, professor, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

4. **Belgibaeva Amina Bakhytovna** – 2nd year undergraduate student, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan.

*Scientific supervisor* – **Dzhumaseitova Gulnara Tazabekovna** – Candidate of Art History, Professor, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

5. **Kabdusova Dina Erikovna** – Deputy Dean of the Faculty of Choreography, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan; 3rd year postgraduate student of the Moscow State Institute of Culture, Moscow, Russia;

6. **Kuldeeva Gulnara Ilyasovna** – Doctor of Philology, Professor, Eurasian National University named after L. N. Gumilyova, Nur-Sultan, Kazakhstan.

7. **Nurdauletova Bibaysha Ilyasovna** – Doctor of Philology, Professor, Caspian State University of Technologies and Engineering named after Sh. Yessenov, Aktau, Kazakhstan;

8. **Nurlankyzy Dana** – 2nd year student, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

9. **Saktaganov Balabek Kenishtaevich** – PhD, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan;

10. **Esirkepova Sharifa Tanzipovna** – Master of art history, accompanist, teacher, Kazakh National Academy of Choreography, Nur-Sultan, Kazakhstan.

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:**

1. **Ахмедьяров Казбек Газизович** – магистрант 1 курса, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан.

*Научный руководитель* – **Кульбекова Айгуль Кенесовна** – доктор педагогических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

2. **Бакирова Самал Абиляпатташевна** – докторант 1 курса, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

3. **Ізім Тойған Оспановна** – кандидат искусствоведения, профессор, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

4. **Бельгибаева Амина Бахытовна** – магистрант 2 курса, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан.

*Научный руководитель* – **Джумасейтова Гульнара Тазабековна** – кандидат искусствоведения, профессор, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

5. **Кабдусова Дина Ериковна** – заместитель декана факультета хореографии, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан; аспирант 3 курса Московского государственного института культуры, Москва, Россия;

6. **Кульдеева Гульнара Ильясовна** – доктор филологических наук, профессор, Евразийский национальный университет им. Л. Н. Гумилева, Нур-Султан, Казахстан.

7. **Нурдаулетова Бибайша Ильясовна** – доктор филологических наук, профессор, Каспийский государственный университет технологий и инжиниринга имени Ш. Есенова, Актау, Казахстан;

8. **Нурланкызы Дана** – студентка 2 курса, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан;

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

10. **Есиркепова Шарифа Танзиповна** – магистр искусствоведения, концертмейстер, преподаватель, Казахская национальная академия хореографии, Нур-Султан, Казахстан.

## «ARTS ACADEMY» ҒЫЛЫМИ ЖУРНАЛЫНЫҢ РЕДАКЦИЯЛЫҚ САЯСАТЫ

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

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

### «Arts Academy» журналының редакциялық саясатының жалпы ережелері

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

Басылым өзекті мәселелерге:

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

Журналдың шығу мерзімділігі – тоқсан сайын.

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

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

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

### Ғылыми журналдың редакциялық саясатының негізгі қағидаттары

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Келесі жағдайлар 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:

а) рұқсатсыз пайдалану, соның ішінде плагиат;

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

с) ғылыми авторлықты немесе бірлескен авторлықты иемдену немесе оларды негізсіз иемдену;

d) мазмұнын өзгерту (бұрмалау);

е) 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 келесі жағдайлардың 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 келесі жағдайларға жол берілмейді:

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

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

- біреудің шығармашылық элементтерін авторын көрсетпей қолдану, мысалы, суреттің, кестенің немесе абзацтың қай жерден алынғанына, дереккөзіне сілтеме жасалмаса, жақшаға алынбаса. Авторлар шығарманың авторлық құқығы бар иесінен оның шығармалық элементтерін қолдану үшін рұқсат алуы тиіс;

- авторлар өз жұмыстарын алғаш рет жарияланып жатқанын көрсетуі тиіс.

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

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

### **Рецензия берушінің қызметіне кіретін этикалық қағидаттар**

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

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

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

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

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

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

Объективтілікті қамтамасыз ету мақсатында редакция әрбір орын алған жағдайды мұқият зерттейді және барлық мүдделі тараптардың дәлелдерін қарастырады. Ары қарай әрекет жасамас бұрын, редакция даулы басылымдардың авторларынан немесе авторлық құқығы бар иелерінен нақты ақпарат алуға тырысады және оны зерттейді.

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

**THE EDITORIAL POLICY OF THE SCIENTIFIC JOURNAL  
«ARTS ACADEMY»**

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

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

**General provisions of the editorial policy  
of the journal «Arts Academy»**

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

The publication is devoted to topical problems:

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

The periodicity of the issue is quarterly.

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

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

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

**Basic principles of the editorial policy of the scientific journal**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- fabrication, falsification of data by secretly selecting them and avoiding undesirable results, by manipulating images or illustrations;
- incorrect statements in the application letter or application for support (including false statements regarding the publications in which the work appeared, as well as the works accepted for publication);
- violation of intellectual property rights in respect of the work of another author protected by copyright, significant scientific discoveries, hypotheses, theories or research methods:
  - a) unauthorized use, including plagiarism;
  - b) misappropriation of research methods and ideas (theft of ideas) according to experts;
  - c) the attribution of scientific authorship or co-authorship, or their unjustified appropriation;
  - d) substitution (falsification) of the content;
  - e) unauthorized publication and provision to third parties of access to unpublished works, findings, hypotheses, theories or scientific methods;
    - claiming to (co) authorship with another person without his / her consent;
    - disruption of research work (including damage, destruction, forgery of other items necessary for the research);
    - joint responsibility may result from:
      - 1) active participation in the violation of scientific ethics committed by other persons;
      - 2) awareness of falsification committed by others;
      - 3) co-authorship in falsified publications;
      - 4) obvious neglect of control responsibilities.

In accordance with the editorial policy of the magazine «Arts Academy» is unacceptable:

- verbatim copying of the work of another person without specifying his authorship, references to the source and use of quotes;
- incorrect rephrasing of the work of another person, in which more than one sentence was changed within one paragraph or section of the text, or the proposals



were arranged in a different order without an appropriate reference to the source. Substantial incorrect paraphrasing without reference to the source is equated to verbatim copying;

- use of the elements of the work of another person without attribution, for example, a drawing, a table or paragraph without expression of gratitude, a reference to the source or the use of quotes. Authors must obtain the permission of the copyright owner to use the elements of his work;
- self-plagiarism: authors should indicate that their work is published for the first time.

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

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

### **Ethical principles in the activity of the reviewer**

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

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

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

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

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

**РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА НАУЧНОГО ЖУРНАЛА  
«ARTS ACADEMY»**

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

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

**Общие положения редакционной  
политики журнала «Arts Academy»**

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

Издание посвящено актуальным проблемам:

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

Периодичность выпуска журнала — ежеквартальная.

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

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

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

**Основные принципы редакционной политики научного журнала**

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

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

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

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

4. Закон Республики Казахстан от 10 июня 1996 года № 6-І «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-ІІІ «Об образовании» (с изменениями и дополнениями по состоянию на 09.04.2016 г.);

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

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

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

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

Как нарушение научной этики может рассматриваться следующее:

- фабрикация, фальсификация данных путем их тайного отбора и отказа от нежелательных результатов, путем манипуляции изображениями или иллюстрациями;
- некорректные заявления в письме-заявке или заявке на получение поддержки (в том числе ложные заявления относительно публикаций, в которых появилась работа, а также работ, принятых к публикации);
- нарушение прав интеллектуальной собственности в отношении работ другого автора, охраняемых авторским правом, значительных научных открытий, гипотез, теорий или методов исследования:
  - а) несанкционированное использование, в том числе плагиат;
  - б) незаконное присвоение, по мнению экспертов, методов исследования и идей (кража идей);

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

d) подмена (фальсификация) содержания;

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

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

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

- совместная ответственность может являться результатом:

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

- 2) осведомленности о фальсификации, совершаемой другими;

- 3) соавторства в фальсифицированных публикациях;

- 4) явного пренебрежения обязанностями контроля.

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

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

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

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

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

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

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

### Этические принципы в деятельности рецензента

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

- Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ, который нельзя передавать для ознакомления или обсуждения третьим лицам, не имеющим на то полномочий от редакции.
- Рецензент обязан давать объективную и аргументированную оценку изложенным результатам исследования. Персональная критика автора неприемлема.
- Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться рецензентом для личных целей.
- Рецензент, который не обладает, по его мнению, достаточной квалификацией для оценки работы, либо не может быть объективным, например, в случае конфликта интересов с автором или организацией, должен сообщить об этом редактору с просьбой исключить его из процесса рецензирования данной работы.

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

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

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

## ЖУРНАЛҒА МАҚАЛАЛАРДЫ ЖАРИЯЛАУ ҮШІН ҚОЙЫЛАТЫН ТАЛАПТАР ТІЗІМІ

*Құрметті Автор!*

«Arts Academy» журналы 2016 жылдан бастап өз қызметін жүзеге асырады. Журналдың мақсаты – отандық балет, хореография педагогикасы, өнер саласындағы білімді әлемдік халықаралық мәдени кеңістікке насихаттау. Жаңа жылда «Arts Academy» журналы алдына қойған міндеттердің бірі – халықаралық деңгейде танылу, ғылыми басылымдардың беделді рейтингісіне ену, дәйексөз алу көрсеткішінің жоғарғы деңгейіне жету. Сондықтан біздің жұмысымыз жоғары сапалы, өзекті мәселелерге арналған, қызықты мақалаларды жариялауға мүмкіндік береді деп үміттенеміз. Басылым келесі өзекті мәселелерге арналады:

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

Сіздің мақаланыз нақтыланған құрылымға сай болуына назар аударамыз:

1. **FTAXP** индексі – бірінші беттің жоғарғы жағындағы сол жақ бұрышында.

2. Бірінші бетте FTAXP индексінен кейін ортасында – барлық авторлардың тегі мен аты-жөні, жұмыс орны курсивті шрифтпен; қала және мемлекет (қала және мемлекет, жақша ішінде курсивті) (1 қосымшаны қараңыз).

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

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

5. Түйінді сөздер: (5-7 сөз).

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

6. Екі бос орыннан кейін, негізгі мәтін.

**Кіріспе.** Кіріспеде мәселенің ғылымдағы өзектілігін көрсету керек. Тәжірибелік маңызы да көрсетілуі тиіс. Міндетті түрде дүниежүзілік ғылымға қосатын үлесі жайлы жазу керек. Өзектілігі мақаланы жазу барысында ашылуы тиіс.

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

*FTAXP 13.07.25*

**Зерттеу әдістері.** Зерттеудің әдістерінің сипаттамасы. Тәжірибенің ұйымдастырылуы, қолданылған әдіс-тәсілдер, қолданылған ғылыми аппарат сипатталады, зерттеу объектісі жайлы толық мағлұмат беру. Кең таралған зерттеу әдістері: бақылау, сұрақ-жауап, тестілеу, тәжірибе, зертханалық тәжірибе, талдау, моделдеу, зерттеу және жалпылау.

**Тақырып бойынша әдебиеттерге шолу.** Әдебиеттерге шолу жасау бөлімінде 5-10 дереккөздер қарастырып, авторлардың көзқарасын салыстыру; ағылшын тіліндегі дереккөздер де қарастырылуы тиіс.

**Зерттеу нәтижесі.** Зерттеудің мақсаты мен міндеттері. Зерттеу сипаттамасы. Автордың жаңашыл көзқарастарына назар аударылу керек. Ғылыми жаңалығы міндетті түрде сипатталуы керек (әлемдік ғылымды дамытуға арналған қағидалардың болуы да міндетті). Мақаланың тақырыбы сипатталуы керек. Отандық тәжірибені іске қосу қажет. Салыстыру үшін шетелдік тәжірибені де қарастыруға болады. Шетелдік тәжірибеден нені өз еліңізде қолдануға болатыны туралы қорытынды жасау. Отандық тәжірибенің дүниежүзілік ғылымға деген маңызы жайлы қорытынды жасау.

**Қорытынды.** Қорытындыда мақаланың тұжырымдамасын келтіреміз. Қорытындыда мақаланың қағидалары қайталанбауы керек. Негізгі бөлімнің аналитикалық жалпы қорытындысы берілуі керек.

7. Негізгі мәтіннен соң, екі бос орыннан кейін пайдаланылған әдебиеттер тізімі беріледі.

**Пайдаланылған әдебиеттер тізімі.** Әдебиеттердің 5-10 дереккөз болуы қажет. Оның ішінде соңғы 3 жылда шыққан мәліметтер 5-тен кем емес болуы керек. Шетелдік дереккөздердің саны 2-3-тен кем емес болуы тиіс (немесе барлық пайдаланылған әдебиеттің 50%). «Arts Academy» журналына сілтеме жасау құпталады.

*Әдебиеттер дәйексөздерді келтіру ретімен жасалады.* Мақала мәтнінде 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 қайталады. Егер тізімде шетелдік басылымдарға сілтеме болса, олар латын әліпбиімен жазылған тізімде толығымен қайталады. <http://www.translit.ru/> сайтында әр түрлі жүйелерді қолданып, орысша жазылған мәтінді латын әліпбиіне транслитерация жасауға болады.

8. Пайдаланылған әдебиеттер тізімінен кейін авторлар жайлы қысқаша мағлұмат беріледі (2 қосымшаны қараңыз).

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).

Мақаланың техникалық рәсімделуі келесі талаптарға сәйкес болуы тиіс: 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. Азат жол 1,25 см бос жермен басталады (бірақ табуляция мен бос орын (пробел) көмегімен емес); азат жолдар аралығы – қалыпты. тырнақшалар – типографиялық «», дәйексөз ішінде – қалыпты тырнақшалар “”. *Балет терминдері французша жазылады (En dedans, Tendue, Leve)*. Даталар цифрмен белгіленеді: ғасырлар – рим цифрларымен, жылдар мен онжылдықтар – араб цифрларымен.

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

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

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

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

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

Мақала мәтіні *электронды түрде және қағаз бетінде* мына мекен-жай бойынша қабылданады: 010000, Нұр-Сұлтан қ., Ұлы дала даңғылы 9, Қазақ ұлттық хореография академиясы, офис №471 немесе e-mail: artsballet01@gmail.com





**Пайдаланған әдебиеттер тізімі:**

- 1.
- 2.

References:

- 1.
- 2.

*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. Сурет дереккөзі.

**REQUIREMENTS TO ARTICLES  
FOR PUBLICATION IN JOURNALS**

*Dear Author!*

Since 2016, the scientific journal “Arts Academy” has been carrying out its activities aimed at popularizing and developing domestic ballet, pedagogy of choreography, various types of arts, promoting new knowledge promotion in the international cultural space. In the new year, the editorial board of the journal “Arts Academy” sets the goal for the task of achieving international recognition, entering the list authoritative ratings of scientific publications, and achieving high rates of various citation indices.

We hope that the high quality of our collaboration will allow us to continue to write interestingly about current issues:

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

We draw your attention to the need for a clear structuring of your work.

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

2. On the first page after IRSTI in the center – Initials and surnames of all authors, place of work in italics; city and country (city and country in italics in parentheses) (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).

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

6. After two spaces, the main text is published, consisting of the headings:

**Introduction.** In the introduction you need to specify the problem, which did not receive sufficient attention in science. You should point out its practical value. Be sure to write about the contribution of this article to the global science. And then when writing the article, you should disclose the specified relevance.

---

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

For example:

IRSTI 13.07.25

**Methods.** A description of the methods and techniques of research. Describe the organization of the experiment, the methodology used, the equipment used, give a detailed information about the object of study (living (experimental) or non-living objects). The types of research methods (most common): observation, survey, test, experiment, laboratory experience, analysis, modeling, learning and generalization.

**Literature Review.** To consider 5-10 sources in the review of literature (preferably) and to compare the authors' views; the part must be English sources.

**Results.** The purpose and objectives of the research. Description of the study. Focus on your innovative thinking. Scientific novelty is obligatory (clauses, which are interesting for the development of the world science, are compulsory). Mandatory description of what stated in the article theme. It is necessary to use the domestic experience. It is possible to study foreign experience to make comparisons. To make conclusions of international experience that can be used in your country. To make a conclusion about the importance of domestic experience for the world science.

**Conclusions.** The conclusions summarize the article. The conclusions should not repeat the provisions of article. You should provide analytical generalization of the main part of the article.

7. After the main text, after two spaces given a list of sources used.

**References.** A list of references to international journals is not always different from that which we do for national magazines. The list of references should include (preferably) 5-10 sources. Of them over the last 3 years should be not less than 5 sources. Be sure to use at least 2-3 foreign sources (or 50% of all used literature). Link to «Arts Academy» scientific journal is welcome.

***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 refer to the program for transliterating the Russian text into the Roman (Latin) alphabet, which is in the public domain.

8. Brief information about the authors following after the list of sources used (see Appendix 2).

Diagrams and figures should be recommended 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).

The technical part article of the article must meet the following requirements: 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. Paragraphs are marked by indentation of 1.25 cm (but not with tabs or spaces); the spacing between paragraphs – regular. 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 list of the sources used.*

*Articles that are not relevant to the issues of the scientific journal 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. The text of the article is submitted in electronic and paper forms to the address: 010000, Astana, st. Uly Dala 9, Kazakh National Academy of Choreography, office №471, e-mail: artsballet01@gmail.com**



**List of sources used:**

- 1.
- 2.

**References:**

- 1.
- 2.

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

Transliteration (lat.):

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

*Appendix 4.  
Illustrations design*



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

**ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ,  
ПУБЛИКУЕМЫХ В ЖУРНАЛЕ**

*Уважаемый Автор!*

С 2016 года журнал «Arts Academy» осуществляет свою деятельность, направленную на популяризацию и развитие отечественного балета, педагогики хореографии, различных видов искусств, на продвижение нового знания в международное культурное пространство. В новом году редколлегия журнала «Arts Academy» ставит перед изданием задачу достижения международного признания, вхождения в авторитетные рейтинги научных изданий, достижения высоких показателей различных индексов цитирования. Мы надеемся, что высокое качество нашей совместной работы позволит нам по-прежнему интересно писать об актуальных проблемах:

- *истории хореографического искусства,*
- *педагогики хореографии,*
- *искусствоведения,*
- *современной культуры,*
- *менеджмента в искусстве и образовании,*
- *социально-гуманитарных наук.*

Обращаем Ваше внимание на необходимость четкого структурирования Вашей работы.

1. Индекс МРНТИ – на первой странице в левом верхнем углу.

2. На первой странице после МРНТИ по центру – инициалы и фамилии всех авторов, место работы курсивным шрифтом; город и страна (город и страна в скобках курсивный) (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.

5. Ключевые слова (не более 5-7).

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

6. Через два пробела публикуется основной текст, состоящий из рубрик:

**Введение.** Во введении необходимо указать проблему, не получившую должного освещения в науке. Следует указать на ее практическое значение. Обязательно написать о вкладе данной статьи в мировую науку. И далее при написании статьи следует раскрыть указанную актуальность.

---

<sup>2</sup>Международный рубрикатор научно-технической информации: <http://grnti.ru/>  
Например: МРНТИ 13.07.25

**Методы исследования.** Описание методов и методик исследования. Описать организацию эксперимента, используемые методики, используемую аппаратуру, дать подробные сведения об объекте исследования. Виды методов исследования (наиболее распространенные): наблюдение, опрос, тестирование, эксперимент, лабораторный опыт, анализ, моделирование, изучение и обобщение.

**Обзор литературы по теме.** Рассмотреть в обзоре литературы (желательно) 5-10 источников и сравнить взгляды авторов; часть должна быть англоязычными источниками.

**Результаты исследования.** Цель и задачи исследования. Описание исследования. Делайте акцент на своих новаторских размышлениях. Обязательна научная новизна (обязательны положения, интересные для развития мировой науки). Обязательное описание того, что заявлено в теме статьи. Необходимо задействовать отечественный опыт. Для сравнения можно изучить зарубежный опыт. Сделать вывод о том, что из зарубежного опыта можно использовать в Вашей стране.

**Выводы. Заключение.** В выводах подводим итог статьи. Выводы не должны повторять положения статьи. Следует дать аналитическое обобщение основной части статьи.

7. После основного текста через два пробела дается список использованных источников.

**Список использованных источников.** В списке использованных источников должно быть (желательно) 5-10 источников. Из них за последние 3 года должны быть не меньше 5 источников. Обязательно использование не менее 2-3-х иностранных источников (или 50% от всей использованной литературы). Ссылка на журнал «Arts Academy» приветствуется.

**Список использованных источников 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 использованных источников приводится список использованных источников в романском алфавите (References) полностью отдельным блоком, повторяя список использованных источников 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 обратиться к программе транслитерации русского текста в латиницу, которая находится в открытом доступе.

8. Краткие сведения об авторах следуют после списка использованных источников (см. приложение 2).

Схемы и рисунки рекомендуются вставить 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).

Техническое оформление статьи должно соответствовать следующим требованиям: 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. Абзацы отмечаются отступом в 1,25 см (но не с помощью табуляции или пробелов); интервал между абзацами – обычный. Кавычки – типографские «», внутри цитат – обычные “”. Балетные термины пишутся по-французски (En dedans, Tendue, Leve). Даты обозначаются цифрами: века – римскими, годы и десятилетия – арабскими.

***Напоминаем, авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка использованных источников.***

***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.**

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



**Список использованных источников:**

- 1.
- 2.

**References:**

- 1.
- 2.

*Приложение 2.  
Краткие сведения об авторах*

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

*Приложение 3.  
Список использованных источников. Примеры оформления*

**Журнал**

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

**Книги**

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

**Сборники**

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

**Законодательные материалы**

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

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

#### Газеты

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

#### Стандарт (ГОСТы)

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

#### Электронные ресурсы

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

### НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ

#### Отчеты о научно-исследовательской работе

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

#### Диссертации

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

#### Транслитерация (лат.):

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

*Приложение 4.*

*Оформление иллюстраций*



**Рис 1.** Название рисунка. Источник рисунка

## ЖАЗЫЛУШЫЛАР НАЗАРЫНА

«Arts Academy» журналына 2020 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](mailto:artsballet01@gmail.com)

## NOTICE TO SUBSCRIBERS

Subscription to the magazine «Arts Academy» journal of 2020 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](mailto:artsballet01@gmail.com)

## К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Arts Academy» на 2020 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](mailto:artsballet01@gmail.com)



**МАЗМҰНЫ /CONTENTS/ СОДЕРЖАНИЕ****БАЛЕТ ӨНЕРІ  
BALLET ARTS  
ИСКУССТВО БАЛЕТА**

|                                       |   |    |
|---------------------------------------|---|----|
| <b>1. К.Г. Ахмедьяров</b>             | УЧЕБНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННО-СЦЕНИЧЕСКИЕ<br>ФУНКЦИИ ADAGIO НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО И<br>ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ..... | 5  |
| <b>2. С.Ә. Бәкірова<br/>Т.О. Ізім</b> | ХОРЕОГРАФИЯ ӨНЕРІ САЛАСЫНДА МАМАНДАР<br>ДАЙЫНДАУДА ҚОЛДАНЫЛАТЫН НЕГІЗГІ<br>ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ҚАҒИДАЛАР .....            | 11 |
| <b>3. А.Б. Бельгибаева</b>            | ДИНАМИКА ИЗМЕНЕНИЯ БАЛЕТНОЙ ЗНАКОВОЙ<br>СИСТЕМЫ .....   | 19 |
| <b>4. Д.Е. Кабдусова</b>              | ИННОВАЦИОННЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ<br>В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ<br>ОБРАЗОВАНИИ .....                 | 37 |

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

|   |  |    |
|---|--|----|
| <b>5. Г.И. Кульдеева</b>                    | ПРИМЕНЕНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ<br>В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ СТУДЕНТОВ<br>НЕЯЗЫКОВЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ ..... | 45 |
| <b>6. В.І. Nurdauletova</b>                 | THE LANGUAGE HERITAGE OF THE GOLDEN HORDE<br>PERIOD .....  | 56 |
| <b>7. D. Nurlankyzy<br/>В.К. Saktaganov</b> | FEATURES OF CREATIVITY AND CREATIVE THINKING IN<br>EDUCATION .....   | 64 |
| <b>8. Ш.Т. Есиркенова</b>                   | ФОРТЕПИАНОДА ҚАШЫҚТЫҚТАН ОҚЫТУДЫҢ КЕЙБІР<br>ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ .....  | 72 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Авторлар туралы мәлімет<br/>Information about the authors<br/>Сведения об авторах .....</b> | 80 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| <b>«ARTS ACADEMY» ғылыми журналының редакциялық саясаты<br/>Редакционная политика научного журнала «ARTS ACADEMY»<br/>The editorial policy of the scientific journal «ARTS ACADEMY» .....</b> | 83 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| <b>Журналға жариялау үшін ұсынылатын материалдарға қойылатын талаптар тізімі<br/>Перечень требований, предъявляемых к материалам,<br/>предоставляемым для публикации в журнале<br/>Requirements to materials submitted for publication in journals .....</b> | 94 |
|--|----|

|  |     |
|--|-----|
| <b>Жазылушылар назарына<br/>Notice to subscribers<br/>К сведению подписчиков .....</b> | 112 |
|--|-----|

|   |     |
|---|-----|
| <b>Мазмұны/Contents/ Содержание .....</b> | 113 |
|---|-----|

«ARTS ACADEMY»

scientific journal  
Қыркүйек/ September/ Сентябрь  
2020

Басуға қол қойылды/ Signed in print/ Подписано в печать 04.09.2020  
Пішім/ Format/ Формат 170x260.  
Офсетті қағаз/ Offset paper/ Бумага офсетная.  
Көлемі/ Scope/ Объём – 7,125 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  
Ұлы Дала/Uly Dala, 9, офис/ office/ офис – 471  
8 (7172) 790-832  
artsballet01@gmail.com  
<http://artsacademy.kz/>