

МРНТИ 18.49.07
УДК 793.31

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.40

А.К. Кульбекова^{1*}

¹Казахская национальная академия хореографии

ORCID ID: 0000-0003-2229-9958

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

(Астана, Казахстан)

КАЗАХСКИЙ ТАНЕЦ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЬГИ ВСЕВОЛОДСКОЙ-ГОЛУШКЕВИЧ

Аннотация

В статье рассматриваются идейно-содержательные основы казахского танца, исследуется художественный замысел хореографических произведений О.В. Всеволодской-Голушкевич. Актуальность исследования обусловлена необходимостью научно-теоретического осмысления наследия мастеров, внесших весомый вклад в развитие национального искусства как источника аутентичной культуры и этнического достояния нации. Цель работы – комплексный анализ и научное обоснование постановок, а также творческой деятельности балетмейстера в период 1970–1990-х гг. Для достижения этой цели поставлены следующие задачи: проанализировать «казахстанский период» в творчестве хореографа, выявить новаторские особенности её произведений, определить значимость деятельности О.В. Всеволодской-Голушкевич в развитии казахского танца и формировании методологии этнической танцевальной культуры Казахстана.

Базу исследования составили танцевальное наследие О.В. Всеволодской-Голушкевич, публикации казахстанских ученых и фундаментальные труды самого балетмейстера, которые обогатили лексический арсенал и художественную образность казахского танца. Научная новизна работы заключается в комплексном анализе постановочной деятельности хореографа в «казахстанский» период и введении в научный оборот её малоизвестных произведений. Опираясь на теоретический анализ работ мастера и личный опыт профессионального взаимодействия, автор сформулировал методологическую концепцию воссоздания этнической культуры в хореографических композициях балетмейстера.

Ключевые слова

Ольга Всеволодовна Всеволодская-Голушкевич, казахский танец, традиционная танцевальная культура, этническая культура.

Для цитирования

Кульбекова, А. 2026. Казахский танец в творчестве Ольги Всеволодской-Голушкевич. Научный журнал "Arts Academy", № 2(18): 40–66.

ҒТАХР 18.49.07
ӘОЖ 793.31

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.40

А.К. Кульбекова^{1*}

¹Қазақ ұлттық хореография академиясы

ORCID ID: 0000-0003-2229-9958

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

(Астана, Қазақстан)

ОЛЬГА ВСЕВОЛОДСКАЯ-ГОЛУШКЕВИЧТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ БИ

Аннотация

Мақалада қазақ биінің идеялық-мазмұндық негіздері мен көркемдік-эстетикалық ерекшеліктері О.В. Всеволодская-Голушкевичтің хореографиялық мұрасы негізінде талданады. Зерттеудің өзектілігі ұлттық хореографияның дамуына елеулі үлес қосқан балетмейстердің шығармашылық мұрасын ұлттық мәдениет пен этникалық құндылықтардың маңызды құрамдас бөлігі ретінде ғылыми тұрғыдан зерделеу қажеттілігімен айқындалады. Зерттеудің мақсаты – 1970–1990 жылдардағы О.В. Всеволодская-Голушкевичтің шығармашылық қызметі мен сахналық қойылымдарын кешенді талдау арқылы олардың қазақ би өнерінің дамуына қосқан үлесін ғылыми тұрғыдан негіздеу. Зерттеу барысында хореографтың шығармашылығының қазақстандық кезеңі сараланып, оның қойылымдарындағы жаңашыл көркемдік шешімдер мен ұлттық би лексикасын жаңғыртудағы ерекшеліктері айқындалды. Сонымен қатар балетмейстердің қазақ би өнерінің кәсіби деңгейде дамуына, ұлттық хореографияның теориялық-әдіснамалық негіздерінің қалыптасуына қосқан үлесі бағаланып, оның шығармашылық мұрасының қазіргі хореографиялық білім мен тәжірибе үшін маңызы негізделеді.

Зерттеудің дереккөзін О.В. Всеволодская-Голушкевичтің би мұрасы, қазақстандық ғалымдардың ғылыми еңбектері, сондай-ақ балетмейстердің қазақ биінің лексикалық қорын байытып, көркемдік-бейнелік жүйесін жетілдіруге арналған іргелі еңбектері құрайды. Зерттеудің ғылыми жаңалығы хореографтың шығармашылығының қазақстандық кезеңіндегі қойылымдық қызметіне кешенді талдау жасалып, оның ғылыми айналымға толық енгізілмеген туындыларының алғаш рет жүйелі түрде қарастырылуымен айқындалады. Балетмейстердің шығармашылық мұрасын теориялық тұрғыдан зерделеу және автормен кәсіби шығармашылық байланыс тәжірибесіне сүйене отырып, этникалық мәдениетті хореографиялық композицияларда жаңғыртудың әдіснамалық тұжырымдамасы ұсынылады.

Түйінді сөздер

Ольга Всеволодовна Всеволодская-Голушкевич, қазақ биі, дәстүрлі би мәдениеті, этникалық мәдениет.

Дәйексөз үшін

Кульбекова, А. 2026. Ольга Всеволодская-Голушкевичтің шығармашылығындағы қазақ биі. Arts Academy ғылыми журналы №2(18): 40–66.

IRSTI 18.49.07
UDC 793.31

DOI 10.56032/2523-4684.2026.2.18.40

A.K. Kulbekova^{1*}

¹Kazakh national academy of choreography

ORCID ID: 0000-0003-2229-9958

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

(Astana, Kazakhstan)

KAZAKH DANCE IN THE WORKS OF OLGA VSEVOLODSKAYA-GOLUSHKEVICH

Annotation

The article examines the ideological and conceptual foundations of Kazakh dance and explores the artistic vision reflected in the choreographic works of O.V. Vsevolodskaya-Golushkevich. The relevance of this study lies in the need for a scientific and theoretical understanding of the heritage of artists who have made significant contributions to the development of national art as a repository of authentic culture and ethnic heritage. The aim of the work is to provide a comprehensive analysis and scholarly assessment of the choreographer's productions and creative activity during the 1970s–1990s. To achieve this aim, the following tasks were formulated: to analyze the "Kazakhstan period" in the choreographer's creative work, to identify the innovative features of her productions, and to determine the significance of O.V. Vsevolodskaya-Golushkevich's activity in developing Kazakh dance and shaping the methodology of ethnic dance culture in Kazakhstan.

The source material includes the dance heritage of O.V. Vsevolodskaya-Golushkevich, publications of Kazakhstani scholars, and the principal works of the ballet master herself, which enriched the movement vocabulary and artistic imagery of Kazakh dance. The scientific novelty of the work lies in providing a comprehensive analysis of the choreographer's staging activities during the "Kazakhstan period" and bringing her lesser-known works to scholarly attention. Drawing on theoretical analysis and the author's professional experience of working with the choreographer, the author formulated a methodological concept for reconstructing ethnic culture as reflected in master's choreographic compositions.

Key words

Olga Vsevolodovna Vsevolodskaya-Golushkevich, Kazakh dance, traditional dance culture, ethnic culture.

Cite

Kulbekova, A. 2026. Kazakh dance in the works of Olga Vsevolodskaya-Golushkevich. Arts Academy Scientific Journal, no. 2(18): 40–66.

Введение. Творческое наследие О.В. Всеволодской-Голушкевич, отличающееся образностью и глубиной содержания, выступает фундаментальной основой для современных хореографов, ансамблей и молодых балетмейстеров Казахстана. В республике практически ни одна конкурсная программа не обходится без обращения к её постановкам.

Исследование сфокусировано на творческой и исследовательской деятельности О.В. Всеволодской-Голушкевич в Казахстане в 1970–1990-х гг. Этот исторический период, хронологически совпавший с советским этапом, характеризовался острой потребностью в переосмыслении этнической культуры, возрождении традиций и национального самосознания общества.

Основная цель исследования – обосновать вклад балетмейстера в развитие казахского народного танца, давшего импульс для его последующего обогащения. Глубокий исследовательский интерес О.В. Всеволодской-Голушкевич к казахской танцевальной культуре и её самоотверженный труд укрепили статус национального танца как уникального феномена в палитре мирового хореографического искусства. Более того, её деятельность активизировала развитие танцевальной лексики и обогатила

научную мысль в казахстанском искусствоведении, сыграв значимую роль в становлении национальной хореографии.

Тезисно обосновывая концептуальную основу творчества О.В. Всеволодской-Голушкевич, можно утверждать, что хореограф занимался восстановлением казахской этнической культуры посредством хореографических форм (лексики, пластики, идеи и композиции). Для современного поколения специалистов её творческая деятельность долгое время была известна лишь по немногочисленным информационно-справочным материалам. Однако сегодня её творчество вызывает глубокий интерес исследователей, стремящихся постичь индивидуальный почерк хореографа. Её незаурядные постановки и уникальные движения прочно вошли в современные учебные программы по казахскому танцу, пройдя непростой тридцатилетний период профессионального признания (с 2000-х гг.).

В настоящее время исследовательский интерес казахстанских хореографов сосредоточен на изучении наследия О.В. Всеволодской-Голушкевич, в частности, на анализе её методологии воссоздания национальной танцевальной культуры. Сценические и научно-исследовательские принципы танцевально-пластической

интерпретации балетмейстера базируются на синтезе данных этнографических экспедиций, глубоком анализе исторических фактов и литературных источников, а также на режиссерском концепте, реконструкции и структурировании движений.

Поэтому рассмотрение методологической основы творчества балетмейстера, которая более двадцати лет скрупулезно исследовала, разрабатывала и создавала по своему замыслу уникальные, интересные и неповторимые по лексическому наполнению, опозитизированной художественности и духу степной культуры танцы и хореографические композиции, является неизученным направлением в хореографической науке, исследование которого должно проводиться на современном этапе и продолжиться в будущем, так как результаты каждого исследования станут ценными в общей методологии казахского танца.

«Казахстанский» период творчества балетмейстера совпал с эпохой, когда культура страны с её глубокими историческими корнями подчинялась единой советской идеологии, игнорировавшей особенности этнических культур. Тем не менее с середины 1980-х годов одной из главных задач стратегического развития республики, её культуры, искусства и образования стало сохранение исторической

памяти, уникального наследия и этнических традиций, определяющих национальное достояние казахского народа.

Сотрудничество с Казахстаном и знакомство с традиционным искусством у О.В. Всеволодской-Голушкевич началось с 1971 года, она часто приезжала по приглашению руководства Аркалыкского музыкально-драматического театра. Работала над танцевально-игровыми миниатюрами в спектаклях, оказывала всяческую помощь и поддержку молодым постановщикам и актерам театра (Кульбекова и Ізім 2012, 100). Здесь у О.В. Всеволодской-Голушкевич произошло знакомство с семейным дуэтом Тойган Изимовой и Усеном Макановым, балетмейстер получает первый опыт постановки казахских танцев. Затем, в 1985 году, она была приглашена в Казахстан для создания репертуара фольклорно-этнографического ансамбля «Алтынай», который в 1987 году получил статус Государственного ансамбля народного танца.

В 1980-х гг. в Казахстане начинают укрепляться национально-гражданские позиции, общество начинает задумываться об этническом менталитете и духовных ценностях. Что касается национального искусства, то здесь все подчинялось единому советскому шаблону, который исключал этнические особенности,

традиционную культуру народа и её уникальность.

Материалы и методы исследования. Изучение наследия балетмейстера О.В. Всеволодской-Голушкевич проведено посредством междисциплинарного искусствоведческого и этнографического подхода. Таким образом, был применен комплекс методов, который позволил воссоздать творческий портрет балетмейстера, выявить и обосновать методологические основы её танцевального наследия, а также определить его ценность в казахском танцевальном искусстве.

Историко-теоретический и биографический методы, а также собранный материал, составившие основу исследования, позволили рассмотреть творчество балетмейстера «казахстанского» периода как концептуальную методологию казахской танцевальной культуры, установить, что казахская общественность, пронизанная «советским духом» во всех сферах жизнедеятельности, не принимала и не могла принять постановки О.В. Всеволодской-Голушкевич, в том числе и выступления ансамбля «Алтынай» с его «непривычным» для того времени репертуаром, более того, казахские танцы «балетмейстера из Москвы» подвергались жесткой критике со стороны казахской творческой интеллигенции. «Непонятные» и «непривычные»

казахские танцы воспринимались зрителем в 1980-е годы как танцы незнакомого этноса. Порой «дииковатые», «угловатые» танцы, поставленные на забытые кюевые народные мелодии в исполнении фольклорно-этнографического ансамбля «Адырна» воспринимались как «иные» для глаза и уха избалованного европейской культурой зрителя; казахские танцы, представляемые ансамблем на ведущих сценах столицы (ГАТОБ им. Абая, Дворец имени В.И. Ленина (ныне Дворец Республики)) воспринимались столичным зрителем с трудом. И наоборот, в далеких аулах концерты молодого коллектива проходили всегда с большим успехом. Сидевшие в зрительном зале старики плакали от радости. Следует отметить, что и сами молодые артисты – выпускники Алматинского хореографического училища, воспитанные на академических канонах, поначалу стеснялись исполнять столь загадочный и непривычный репертуар. Этими факторами можно охарактеризовать существовавшее на тот момент непризнание этнической культуры.

Метод сравнительного анализа был применен для сопоставления идейно-содержательной основы постановок балетмейстера с общим репертуаром казахского хореографического искусства. Полученные результаты свидетельствуют о том, что творчество

О.В. Всеволодской-Голушкевич послужило мощным импульсом для нового поколения постановщиков. Деятельность хореографа стимулировала интерес молодых специалистов к глубокому изучению аутентичной этнической культуры как источника художественных идей и концептуальных смыслов для новых произведений.

Применение структурно-семантического анализа позволило раскрыть характер и специфику интерпретационного подхода балетмейстера к репрезентации этнографического материала и философии этнической культуры в её постановках. Неоднозначное восприятие репертуара О.В. Всеволодской-Голушкевич современниками обусловлено и тем, что в советский период на казахстанской сцене доминировали преимущественно бессюжетные танцевальные формы. Фокус в них смещался на техническую сторону исполнения и универсальную хореографическую лексику, зачастую оторванную от глубоких этнических традиций, ментальности и духовных основ степного народа. Системно-структурный метод послужил базисом для научно-теоретического обоснования специфики творчества балетмейстера в «казахстанский период».

Материалами для проведения исследования послужили научные

труды и публикации казахстанских исследователей: Т.О. Ізім, А.К. Кульбековой, Г.Т. Джумасеитовой, Г.Ю. Саитовой, А.Т. Молдахметовой, А.Ж. Танбаевой, А.И. Кенжетаевой, Б.С. Тлеубаевой, А.Е. Кусановой, С.А. Бакировой; монографии и книги У.Д. Джанибекова, О.В. Всеволодской-Голушкевич, А.С. Сейдибек, Б.И. Каракулова. В научный оборот были взяты современные публикации зарубежных исследователей Н. Шолма-Мейсон, Д. Нырамукамы, Д. Роу, а также видеоматериалы и архив Государственного ансамбля народного танца «Алтынай» (ГАНТ «Алтынай»), личный архив.

Обзор литературы по теме. Первые научные материалы, связанные с творчеством О.В. Всеволодской-Голушкевич, появились в начале 2000-х гг.: труд А.К. Кульбековой «Теория и методика преподавания казахского народного танца в вузах культуры и искусств» (2001), затем работа Т.О. Ізім «Қазақ биінің даму белестері (Мемлекеттік “Салтанат” және “Алтынай” би ансамбльдерінің шығармашылығы негізінде)» (2005). В работах А.Б. Шанкибаевой «Казахская хореография: развитие форм и художественных средств» (2006) и А.Т. Молдахметовой «Режиссерская интерпретация казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана конца XX – начала XXI века» (2020) рассматриваются историко-теоретические основы

ранних форм танцевальной культуры Казахстана с опорой на исследования О.В. Всеволодской-Голушкевич. Следует отметить, что сегодня ни одно исследование, посвященное казахскому танцу, не обходится без обращения к творческому и научному наследию балетмейстера. Фундаментальные труды О.В. Всеволодской-Голушкевич «Пять казахских танцев» (1988), «Школа казахского танца» (1994) и «Бақсы ойыны» (1996) стали незаменимыми для исследователей и специалистов по национальной хореографии. Думается, что причиной такого признания балетмейстера является её человечески окрашенное отношение к любимому делу. По очень ёмкому признанию У.Д. Джанибекова, «Ольгу Всеволодовну отличало высокое понимание того, что в танцах проявляются ярко выраженный индивидуализм, душевный порыв, пластика, национальные черты народа, которые сами по себе могут послужить толчком для появления интересного постановочного решения» (Джанибеков 1996, 7).

Анализ научных материалов по казахскому танцевальному искусству позволил установить ряд научных публикаций, отражающих творчество балетмейстера, среди которых можно назвать труды последних пяти лет таких авторов, как Г.Ю. Саитова, Г.Т. Джумасеитова, К.Д. Айткалиева, А.Ж.

Танбаева, А.И. Кенжетаетаева, Т.М. Амреева.

В одной из своих работ автор статьи отметила, что «...из-за отсутствия специализированных национальных танцевальных школ, казахский танец мог быть сохранен только в быту и повседневной жизни самого народа, а также первыми талантливыми самородками» (Kulbekova et al. 2019, 71).

Исследования А.И. Кенжетаетовой, К.Д. Айткалиевой, Т.М. Амреевой посвящены изучению опыта специалистов, балетмейстеров и педагогов по казахскому танцу, сгенерированном на исполнительском мастерстве, где посредством историко-теоретического и типологического подходов авторы обратились к наследию казахского танца, в том числе танцам О.В. Всеволодской-Голушкевич (Kenzhetaeva et al. 2023). В ходе исследования был проведен обзор научных публикаций зарубежных авторов, так или иначе связанных с рассматриваемой проблемой. В частности, исследователи отмечают, что «фольклорный материал, включая народные танцы, является одним из перспективных средств воспитания... его хореографическая интерпретация обеспечивает творческий подход к изложению сюжета и эмоций» (Pyzhianova et al. 2020, 257). В данном контексте творчество О.В. Всеволодской-Голушкевич мы

рассмотрели с позиции танцевальной лексики и идейного содержания, а также режиссерской интерпретации и междисциплинарно-культурологического анализа.

Хореографическая наука Казахстана, начиная с фундаментальных исследований первого балетоведа Казахстана Л.П. Сарыновой («Казахский балетный театр (исторический очерк)», 1964) и Д.Т. Абирова («Становление и развитие казахского танца на профессиональной сцене», 1979), в дальнейшем пополнилась диссертационными работами С.Б. Жукеновой («Социально-педагогические факторы развития самостоятельного хореографического искусства в Казахстане», 1991), А.А. Жолтаевой («Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования», 1997), Г.Т. Джумасеитовой («Казахский балетный театр 1975–1995 гг. Соотношение традиционных и новаторских приемов в балетмейстерском искусстве», 1999), С.Ш. Тлеубаева («Танцевально-игровая культура (генезис, традиции и пути их возрождения)», 2000), которые были обращены к исследованию казахского танца и национальной хореографии.

В работе были использованы результаты и материалы современных зарубежных исследований. Например, Д. Роу (Великобритания)

рассматривает трансформационные методы к сохранению культурных традиций в современном обществе. Автор предлагает идею, где достижения культурного разнообразия и ценностей современной жизни следует воспринимать как опыт прошлого. Исследователь считает, что «нынешний интерес к фольклору адаптирует, реконструирует и создает новую модель познания обществом своих истоков» (Rowe 2025, 575).

Угандийский исследователь Д. Ныирамукама считает: «Фольклор, как неотъемлемая часть культурного наследия, продолжает оказывать влияние на современное общество благодаря своей роли в сохранении традиций, формировании культурной идентичности и укреплении сплоченности сообщества» (Nyiramukama 2025, 33). Исследователь рассматривает историческое значение национальной культуры и фольклора, методы передачи, сохранения и их эволюции в ответ на социальные изменения в современном обществе.

Позиция авторов близка нашим взглядам, особенно в обосновании неизменной актуальности аутентичной культуры в современном обществе, так как фольклор нации, исторически сложившаяся традиционная культура этноса преемственно соединяет прошлое и настоящее, является той отправной точкой, которая отличает

одну культуру от другой в огромном многонациональном мире. Сохранение традиционной танцевальной культуры этноса сегодня – это свидетельство зрелости отношения современного общества к своим истокам и этнической культуре.

Британский исследователь и археолог Н. Шолма-Мейсон в работе «Of Dancing and Drinking Stones: New Perspectives on the Folklore of Orcadian Megaliths» («О танцующих и пьющих камнях: новые взгляды на фольклор оркадийских мегалитов») рассматривает проблему сохранения образов прошлых эпох в традиционной культуре. На наш взгляд, исследование имеет универсальный характер и сопоставимо с подходами в изучении казахского танца. Например, если в концепции О.В. Всеволодской-Голушкевич ментально-духовное богатство этноса кодируется посредством пластики и кинетического танцевального компонента, то Н. Шолма-Мейсон рассматривает проблему на стыке археологии и устного нарратива на примере фольклора Оркнейских островов и раскрывает разнообразие коллективных воспоминаний, запечатленных в образах каменных изваяний (Scholma-Mason 2025). Сравнительный анализ подходов Н. Шолма-Мейсон и О.В. Всеволодской-Голушкевич доказывает, как следование разным дисциплинам –

антропологии и хореографии – приводит к пониманию единой онтологической сути. Их междисциплинарный синтез выступает репрезентативным научно-методическим материалом для глубокого познания структуры традиционной культуры.

Результаты исследования.

Опираясь на данные этнографии, можно познать прошлую жизнь народа, обычаи, нравы, культуру, характер искусства, морально-этнические свойства и все, что составляет исторический облик народа как самобытного этнографического феномена. Как писал А.С. Сейдибек, «Это не только вехи преодоленного маршрута, но и кладезь жизнедеятельности, приобретённого многими поколениями и передаваемого по эстафете исторического времени» (Сейдибек 2012, 212). Все эти этнографические признаки присущи творчеству О.В. Всеволодской-Голушкевич, именно они характеризуют её методологию исследования казахского танца и воссоздания традиций этноса на сцене. С другой стороны, творческий почерк О.В. Всеволодской-Голушкевич характеризует новаторский подход к возрождению казахского танца. Успех московского хореографа стал возможен благодаря глубокой интеграции в местную среду и бережной адаптации танца с опорой

на древние корни аутентичной культуры, а также на солидный опыт, уже накопленный к тому времени казахстанскими балетмейстерами (Ш.Б. Жиенкулова, Д.Т. Абилов, З.М. Райбаев, Б.Г. Аюханов, М.Ж. Тлеубаев, Ж.К. Байдаралин) и специалистами (Г.Н. Бейсенова, Г.А. Орумбаева).

Безусловно, она действовала не в одиночку. Ей оказывали поддержку единомышленники, искренне преданные идеям возрождения и сохранения национальной танцевальной культуры в этот непростой исторический период. «Для возрождения народной памяти и обращения к национальному искусству, видам промыслов в советский период Казахстану пришлось пережить не один катаклизм, потребовалось много сил и упорства» (Сейдибек 2012, 216). Огромная заслуга в возрождении и сохранении казахской национальной культуры принадлежит выдающемуся историку, этнографу и государственному деятелю Узбеки Джанибековичу Джанибекову. Благодаря его инициативе в 1981 году при Республиканском музее народных инструментов имени Ыхласа был создан фольклорно-этнографический ансамбль «Сазген» (ныне «Сазген сазы»). Позже, в 1985 году, при Алматинской областной филармонии имени Суюнбая одновременно появились фольклорный ансамбль «Адырна»,

инструментальный коллектив «Аркас» и ансамбль народного танца «Алтынай». Все эти творческие коллективы стали зримым воплощением и образцом возрождения духовного наследия казахского общества.

У.Д. Джанибеков неустанно занимался фундаментальными исследованиями этнической культуры казахов, где определенное место занимал его собственный наблюдательский опыт, который у будущего крупного ученого и государственного деятеля накапливался с самого детства. Так, находясь в поиске единомышленников, он начал сотрудничать с О.В. Всеволодской-Голушкевич, доверив ей создание танцевального репертуара, основанного на фольклорном материале.

Только в конце 1990-х гг. традиционная танцевальная культура стала объектом исследований, общественность и специалисты-хореографы осознали, что творчество О.В. Всеволодской-Голушкевич является ярким примером бережного отношения, приумножения идеалов казахской этнической культуры и сценического воссоздания традиционной культуры с её ментальностью и духовностью. Наследие балетмейстера сыграло ключевую роль в дальнейшем идейно-содержательном измерении и

поступательном развитии казахского танца в профессиональном искусстве и обучении. В 1930-х гг. первая профессиональная танцовщица Казахстана **Ш.Б. Жиенкулова** заложила фундамент обучения казахскому танцу в хореографическом училище, сосредоточившись главным образом на разработке лексического материала. В дальнейшем первый казахский балетмейстер **Д.Т. Абиров** создал комплексные методики и лексическую базу как для женского, так и для мужского танца. В конце 1980-х гг. **О.В. Всеволодская-Голушкевич** своим примером бережного отношения к духовно-этническим ценностям народа научно обосновала и обогатила лексический арсенал, тем самым сформировала методологию казахского народного танца. Её книги и творческая деятельность наглядно продемонстрировали «путь изучения казахского танца», заложив прочную основу для научного познания национального танца.

О.В. Всеволодская-Голушкевич стала ключевым балетмейстером ансамбля «Алтынай», создав более тридцати постановок, среди которых: «Бастау», «Жезтырнақ», «Бақсы ойыны», «Сайыс», «Қылышпен би», «Келіншек», «Киіз басу», «Кербез биі», «Ақат», «Айда былпым», «Шалқыма», «Ырғақты», «Алқа-қотан» и другие хореографические композиции, основанные на историко-этнической

основе. Её миссия в «казахстанский период» заключалась в возрождении, сохранении и сценической интерпретации казахского народного танца, опираясь на историко-этнографические исследования.

Прежде чем приступить к постановочной работе и созданию оригинальных композиций, О.В. Всеволодская-Голушкевич выполняла масштабную научно-поисковую работу, изучала архивные материалы, устные первоисточники, художественные произведения классиков казахской прозы и поэзии. Она была поклонницей творчества и лирики Жубана Молдагалиева. Всю женскую пластику в своих танцах балетмейстер обязательно комментировала стихами и этим вдохновляла артистов: «... казашки – лозинки степные ...», «легка, как лучший аргамак, пленяя взгляды стройной статью» (Ж. Молдагалиев), «звон украшений, гордый взмах ресниц, так шла она – царицей из цариц» (Х. Ергалиев). Молодые артисты, воспитанные в рамках академических балетных традиций в Алматинском хореографическом училище и знавшие отчасти об истории Казахстана, и тем более, об уникальности этнической культуры казахов, с неподдельным удивлением слушали отрывки из стихов и литературных произведений из уст Ольги Всеволодовны. Она была истинным интеллектуалом и

вдумчивым исследователем уникальной, самобытной культуры казахов. В своей работе она мастерски применяла эпические сравнения, воссоздавая глубокую философию кочевников. Это были захватывающие моменты, когда человек неказахской национальности с искренним трепетом пыталась передать казахским артистам суть танца **«Кербез биі»**, она вдохновенно объясняла главную идею композиции, интерпретировала образ степной красавицы, цитируя: **«Кербез-ау, Ақ-Кербез, только рядом была бы такая, ты бы жил джигит, судьбе потакая...»**. «Кербез биі» (1985) стал основой женского лирического репертуара ансамбля с замысловатыми рисунками и лексикой танца. Так первоначальный рисунок и концовка танца были созданы в орнаментальном контексте «Қошқар мүйіз» (бараний рог), который несет в себе ментальный символ, отражающий национальную идентичность казахов, имеет философское значение, связанное с силой, изобилием и жизненной энергией. Данный структурно-танцевальный контекст стал новацией в сценической интерпретации и режиссуре; более того, танец был «задуман» автором на 9 девушек, что также было новаторством среди существовавших симметричных танцев. Как оказалось, «тоғыз» (число 9) было преднамеренным решением этнографа У.Д. Джанибекова и

балетмейстера О.В. Всеволодской-Голушкевич, так как у древних номадов именно «девятка» символизировалась с удачей, несла защитную энергию и «оберегала» от зла. Лирический «Кербез биі» отличался неповторимой пластикой, рисунками, лексическим материалом и «народностью», посредством чего хореограф смогла передать характер девушки-кербез. В идеале, как пишет исследователь М.С. Курмангалиева, «девушки-кербез отличались красотой, мудростью, воинственностью и женственностью. Они были законодательницами моды и хранительницами женского начала. [...] Кербез – недосыгаемый идеал, оберег рода и семейного очага. Их качества в полной мере были воспеты в музыкальных образцах, в которых описывались красота, мудрость, изящество, отличительные черты внешности и особенности жизнеповеденческих стереотипов» (Курмангалиева 2019, 157).

Методологическими признаками казахского танца в этой композиции является образ казахской женщины с её укладом жизни, она прядет нить («ұршық»). Молодые женщины, выполняя работу по хозяйству, радуются бытию и пребывают в лирическом настроении и успокоении. Следует отметить, что знаменитое движение «бұраңбел» («гибкая талия») впервые появилось именно в «Кербез биі». Движение уникально по своей

природе и с исследовательской позиции. А именно, О.В. Всеволодская-Голушкевич является автором этого грациозного движения, без которого, фактически, не обходится ни один современный постановщик и урок казахского танца. А такие движения, как: «шолп-шолп» («всплески»), «ақ қайың» («береза»), «жүрдек аяқ» («оживленные и легкие движения ног») тоже впервые появились в этом танце и поражают выдумкой, фантазией автора, которая, не нарушая ментальную эстетику этнической культуры, обогатила лексический материал казахского танца. И это, безусловно, исторический факт и новаторство балетмейстера.

Более того, новаторство О.В. Всеволодской-Голушкевич можно было проследить в создании постановок исключительно на основе старинных народных мелодий, песен и кюев. Такой подход не был случайным: он стал закономерным результатом творческого союза с У.Д. Джанибековым, стремившимся воспеть аутентичную этническую культуру средствами танцевального искусства. Безусловно, О.В. Всеволодской-Голушкевич помогали в подборке музыкального материала и курировали данный процесс знатоки казахского народного творчества, однако балетмейстеру необходимо было понимать музыкальный фольклор, неквадратные нюансы мелодий кочевого народа, специфику

стиля, образных характеристик и пр. Поэтому она самостоятельно вникала и изучала народное творчество казахов. Музыка черпалась из книги А.В. Затаевича «1000 песен киргизского народа», изданной в 1925 году в Оренбурге, затем в 1931 году в Алматы («500 песен и кюев казахского народа»), в 1963 году в Москве («1000 песен казахского народа», второе издание). Материал, собранный А.В. Затаевичем в экспедициях по казахским аулам, стал основой танцевального репертуара ГАИТ «Алтынай». По мнению исследователей Г.Т. Джумасеитовой, Г.Ю. Саитовой и А.Ж. Танбаевой, новаторский подход О.В. Всеволодской-Голушкевич заключался «в воссоздании элементов этнического казахского танца на основе анализа петроглифов с их последующей интеграцией в современные хореографические постановки» (Танбаева et al. 2022, 7).

Освоенный из первых рук и прочувствованный балетмейстером трудовой процесс нашел отражение в самобытном танце «Киіз-басу» (1985 г.), который по сей день украшает репертуар ГАИТ «Алтынай» и изучается в качестве наследия казахского танца. В свое время композиция пользовалась огромным интересом у зрителей в сельских местностях, районах, которые несли артистам полевые цветы и благодарили за народное искусство.

Старшее поколение видело в концертных номерах О.В. Всеволодской-Голушкевич свою прожитую жизнь, трудовые процессы аулчан и картины бытия степняков-кочевников, где массовые мероприятия, совместный коллективный труд играли важную роль в их повседневной жизни. Коллективно-массовый танец «Киіз басу» представлял собой сюитную форму; циклический формат «Кеңес күй» – «Дайрабай» – «Кеңес күй» представлял контрастные по темпу, ритму и характеру самостоятельные части (в музыке) – эпизоды (в танце), объединенные общим художественным замыслом.

В аулах на трудовые мероприятия для придания празднику общей атмосферы всегда собиралось много народу. С доброй душой и искренними пожеланиями удачи разбрасывали шашу по поводу начала трудовой деятельности. Такие обрядовые процессы, как қырман майлау (праздник урожая), дүкен майлау (праздник открытия кузницы, мастерской), бие бау (начало сезона дойки кобылицы), жол аяқ (откочевка, проводы), всегда сопровождали крупные и малые события наших предков. «Главная суть заключалась в том, чтобы по какому бы поводу ни расстилали дастархан и ни устраивали шашу, у людей было радостное настроение, оставалось приятное впечатление. Это показатель того, что

труд в жизни человека занимал центральное место и любая работа доставляла удовольствие, она приносила радость» (Сейдибек 2012, 212).

У.Д. Джанибеков о совместной работе с О.В. Всеволодской-Голушкевич писал: «Однажды в ауле Умбеталы недалеко от Алматы мне довелось видеть, как она работает, собирая материалы, необходимые для восстановления старинных танцев. Хозяйке дома Жамал Кыргызбаевой, которая любезно принимала нас, было 90 лет, а Ольге Всеволодовне в ту пору шел 70-й год. Причем, Жамал-аже совершенно не говорила по-русски, а наша гостья не владела казахским языком. Мы были поражены, увидев, что буквально через 10 минут они, взявшись за руки, разучивали старинный танец. Это был «Киіз басу» (процесс кошмоваления) – народный танец, известный нам с детства, незаслуженно забытый за последние 50 лет» (Джанибеков 1996, 6). В композиции на основе танцевальных канонов, оригинальной хореографической лексики и художественной образности балетмейстер правдиво, не нарушая логики и последовательности действий в изготовлении кошмы «рассказала» о трудоёмком процессе кошмоваления, создала атмосферу коллективного труда в казахском ауле, где женщины и мужчины, наполненные жизненной силой и

радостью бытия, выполняли свои трудовые обязанности. Следует отметить, что именно с этой композиции авторы-составители Справочника по казахскому танцу Т.О. Ізім, А.А. Тати, А.К. Кульбекова, А.А. Садыкова, А.Ш. Шамшиев определили содержание раздела трудового процесса «Киіз басу» и его последовательность: білек сыбану / засучивание рукавов; жүн сабау / взбивать шерсть палками; қопсыту / вытрясывать, трясти шерсть; жүн туту / перебирать шерсть; ою салу / накладывать орнамент; су себу / разбрызгивать воду; білектеу / прокатывать кошму локтевой частью рук; шынтақтау / утрамбовывать кошму локтями; жұдырықтау / утрамбовывать кошму кулаками; байлау / завязывать; тебу / прокатывать кошму ногами; таптау / трамбовать кошму ногами (притопами) (Ізім и др. 2021, 32).

Композиция «Бақсы ойыны» является своеобразной визитной карточкой творчества О.В. Всеволодской-Голушкевич. Это название балетмейстер выбрала и для своей знаменитой книги, сыгравшей непосредственную роль в теоретических обоснованиях сакральной культуры казахского этноса в научных трудах многих казахстанских исследователей. Танец «Бақсы ойыны» олицетворяет ранние танцевальные формы. Скорее, это действенно-танцевальное

воплощение шаманов-баксы, которое пришло к автору из познания исторических источников. Этой композиции очень точно, на наш взгляд, дала характеристику группа исследователей А.Ж. Танбаева, Г.Ю. Саитова, Г.Т. Джумасеитова: «В одном из лексических построений танцовщики буквально копируют наскальный петроглиф из ущелья Тамгалы. В нем отчетливо видны четыре фигуры, чьи переплетенные между собой руки вызывают к небу. Так, трое из парней, выстроившись в ряд и подняв ногу в положение *demi attitude tirbouchon*, одинаково занимают положение *épaulement effacé*, тогда как четвертый участник действия, не отрывая рук от остальных, в той же позе стоит, повернувшись в противоположную сторону. Столь интересное применение знаний, приобретенных в ходе исследовательской работы, несет в себе серьезный подход постановщика к поставленной задаче, и даёт понимание глубины её вовлечённости в процесс научных поисков» (Tanbayeva et al. 2022, 8).

О.В. Всеволодская-Голушкевич более 20 лет ездила по казахским степям и аулам, изучая культуру казахов, их быт, традиции, этнические особенности, фольклор, перечитала не один десяток искусствоведческой литературы в библиотеках Москвы, Санкт-Петербурга, Алматы, изучив буквально все, что связано с жизнью,

бытом и народными промыслами казахов.

Композиция-сюита «Қызғалдақ» по мотивам народной песни, менее известная зрителям, особенно молодому поколению, была создана О.В. Всеволодской-Голушкевич на сюжет народных преданий, некоторое время была в репертуаре и явилась «новым словом в казахской национальной хореографии» (Джанибеков 1996, 7). Хореографическая композиция несла в себе глубокий ритуально-циклический смысл, связанный с пробуждением природы: цветением тюльпанов на жайлау и мечтами народа о богатом урожае. Она отражала идеологию древнего этноса и была наполнена сюжетной основой. Однако со временем произведение исчезло из репертуара. Для зрителей 1980-х гг., привыкших к технически безупречному, но безликому исполнению, этот непривычный и самобытный танец оказался сложным для восприятия. Балетмейстер «выстроил» колонны из мужчин и женщин, идущих навстречу друг другу, таким образом аллегорично воплотив процесс кочевки. Точкой их схождения стало плодородное дерево, которое воспевали степняки-кочевники. После ритуального шествия на зрителя буквально обрушивался знаменитый кюй Түркеша «Көңіл ашар». В темпераментном массовом танце О.В.

Всеволодская-Голушкевич ярко передала безудержное веселье, силу и воинственный дух степняков.

В репертуаре ГАНТ «Алтынай» готовилась еще одна уникальная постановка, условно названная «Қазақша рок». О.В. Всеволодская-Голушкевич планировала новаторский синтез: самозабвенную пляску казахской молодежи под ритмы древних ударных инструментов (дабыл, дауылпаз, шындауыл, даңғыр, асатаяқ, тұяқтас, қоңырау), объединенных с современными ритмами в стиле рок. Музыкальное сопровождение с элементами импровизации исполнял один музыкант – Максат Жусипалиев (Жусипали). Этот смелый жанровый эксперимент стал бы абсолютной новацией для зрителей и артистов. Однако, несмотря на то, что постановка была осуществлена, её премьера так и не состоялась.

Для нашего исследования представляет интерес тот факт, что У.Д. Джанибеков в предисловии к книге «Бақсы ойыны» отметил: «Другие задумки Ольги Всеволодовны, особенно по созданию на сцене образа легендарной кыпчакской танцовщицы Аппак в исполнении своей незаурядной ученицы, заслуженной артистки Казахской ССР Тойган Изимовой (Ізім), пляски пери – казахских русалок, а также танца для массовых народных праздников «Қазақша», остались

неосуществленными» (Джанибеков 1996, 7). Следует отметить, что постановка, которую У.Д. Джанибеков назвал «Қазақша» (по-казахски), была именно «Қазақша рок».

В казахстанском искусствоведении анализ режиссерской интерпретации казахского танца нашел отражение в трудах А.Е. Кусановой, Б.С. Тлеубаевой, Л.А. Николаевой и А.Б. Шанкибаевой, рассмотревших малые и крупные танцевальные формы. По мнению авторов, ключевым инструментом, определяющим уровень воплощения национального своеобразия, выступает мировоззрение хореографа и его способность к художественному переосмыслению. Данный процесс способствует обогащению национальной хореографии и сохранению её исторической идентичности (Kussanova et al. 2021). Разделяя данное утверждение, можно предположить, что для балетмейстера критически важны глубокие знания аутентично-традиционной культуры и духовных идеалов. Тонкое чутье народных мелодий, знание музыкальной специфики и понимание природы пластики позволяют передать колорит степного духа. Именно эта аутентичность в сочетании с мастерством интерпретации вызывает искренний восторг и чувство гордости у современного зрителя.

Мужской танец «Ырғақты» был поставлен О.В. Всеволодской-Голушкевич на народный күй

«Майдажал» в исполнении фольклорно - этнографического ансамбля «Адырна». У.Д. Джанибеков отмечал, что «сугубо на этнографической основе, с использованием рисунка, приемов и выразительных средств таких народных танцовщиков, как Шашубай Кошкарбаев, Жунусбек Жолдинов, Карсак Кобабаев, Аубакир Исмаилов еу (Всеволодской-Голушкевич) воссозданы забытые временем народные танцы “Кербез би”, “Шалқыма”, “Келіншек”, “Қылышпен би”, “Өрмек би”, “Айда былпым”, “Ырғақты»» (Джанибеков 1996, 7). Композиция направлена на репрезентацию ментального характера кочевников. Очевидно, балетмейстер руководствовалась теми же художественно-эстетическими принципами, что и при создании женского танца «Кербез биі» (ориентированного на раскрытие лирического женского образа), однако в «Ырғақты» хореограф поставила цель сформировать целостный художественно-сценический портрет джигита. В этом танце автором была разработана принципиально новая пластическая семантика. И здесь **оригинальные** движения, ходы и положения рук впоследствии существенно обогатили лексический арсенал мужского казахского танца. Композиционная структура, рассчитанная на четырех исполнителей-мужчин, выстроена на

принципах игрового состязания (соперничество в силе, конные скачки) и смекалке персонажей. Позже многие движения танца «Ырғақты» стали специфической характеристикой казахского мужского танца и определили методологическую основу его современного познания в целом. Такие положения рук, как «шаршы», «жоғары-төмен», «үшкүл», «сал-сері»; движения «мақтаншақ», «шығыр»; ходы «кекірейген», «кердендеу», «өкше қағыс», «сылқыма» стали результатом глубокой исследовательской работы хореографа. Однако противоречие этого феномена заключается в том, что сам танец из репертуара ГАНТ «Алтынай» бесследно исчез, в то время как основные движения танца «Ырғақты» сегодня представляют огромный интерес для исследователей и специалистов. Уникальные движения, безусловно, обогатили арсенал мужского танца. Только благодаря живой памяти первых артистов ансамбля и специалистов научно-методической лаборатории казахского национального танца эти движения были сохранены, зафиксированы и представляют учебный материал по казахскому танцу.

Известный казахстанский этнограф, искусствовед и общественный деятель А.С. Сейдибек в своих трудах отмечал: «Ритуалы

баксы, сватовство девушек, свадебные «Жар-жар» – все исполнялось в музыкально-танцевальном сопровождении, иначе быть не могло» (Сейдибек 2012, 455). Трудно не согласиться с данным утверждением. Постановка композиции «Жар-Жар» (на основе народной песни) в казахстанский период творчества О.В. Всеволодской-Голушкевич стала логическим продолжением танца «Қоштасу» (прощание невесты с подругами) Д.Т. Абирова, являющегося образцом казахского танцевального наследия. Композиция «Жар-Жар» должна была войти в основной репертуар ГАНТ «Алтынай», однако этого не произошло. По нашему мнению, художественные советы и представители культуры того периода, определявшие репертуарную политику молодого коллектива, недооценили значимость аутентичного фольклора, так как в условиях идеологической трансформации приоритет отдавался новым, модернизированным направлениям в искусстве, отвечавшим запросам социализации в современном казахстанском обществе.

В основу хореографической композиции «Жар-жар» О.В. Всеволодской-Голушкевич легли аутентичные свадебные ритуалы казахов. Посредством пластических решений балетмейстер трансформирует традиционный

поэтико-музыкальный айтыс между сторонами джигитов и девушек в динамичное танцевальное действие. Хореографическое полотно художественно воспроизводит предсвадебные хлопоты: процессия представителей невесты вместе с жаушы (сват, посланник жениха) с песнями приближается к аулу жениха. Односельчане, понимая, что сватовство прошло успешно, радостно осыпают гостей подарками, монетами и яркими шелковыми платками (обряд шашу). Вся атмосфера пронизана шутками, весельем, играми и знакомством. Кульминация драматургии наступает, когда среди общего веселья в центр выходит невеста. Её прощальный танец глубоко лиричен: движения передают светлую грусть девушки, покидающей отчий дом, её волнение перед началом новой жизни в семье мужа и прощание с юностью. Внезапно эту трогательную картину сменяет задорный танец жаушы. С домброй в руках, он озорными движениями и песней снимает напряжение присутствующих гостей, завершая композицию атмосферой всеобщей радости и ликования.

Идеологический курс того времени привел к тому, что в Казахстане оказались практически утраченными многие традиционно-ритуальные формы, включая обряд Қыз ұзату (проводы невесты). Многие обрядовые формы подверглись унификации, в

результате чего свадьбы стали проводиться по «советскому» образцу, народные обряды либо не соблюдались вовсе, либо носили исключительно поверхностный, символический характер. Поэтому, чтобы осознать художественную значимость хореографической композиции «Жар-Жар» и вклад балетмейстера в развитие традиционного танцевального искусства Казахстана, необходимо учитывать, что в казахском танцевальном искусстве новаторская трактовка подобных обрядовых сюжетов до сих пор не имела аналогов. Безусловно, обращение балетмейстера к данному материалу является не просто реконструкцией этнографического действия, а воссозданием традиций и древней культуры казахов.

«Традиционное искусство не развивалось само по себе, а находилось в зависимости от социальных нужд казахского общества, было связано с этногенетическими, общественно-экономическими и иными явлениями, с крупными историческими событиями становления искусства» (Каракулов 2003, 5). В ответ на культурные запросы общества в советском Казахстане особое внимание уделялось созданию произведений жизнеутверждающего характера, ориентированных на молодое поколение. Одной из таких ярких

работ стал «Қазақ вальсі» на музыку Латыфа Хамиди, блестяще воплощенный в хореографии легендарной танцовщицы Шары Жиенкуловой. В 1985 году она представила новую редакцию танца в Государственном ансамбле народного танца (ГАНТ) «Алтынай», что раскрыло её талант не только как выдающейся танцовщицы, но и как талантливого балетмейстера. Вальс прочно вошел в основной репертуар коллектива, до сих пор исполняется на концертах «Алтынай» и является одним из признанных образцов танцевального наследия. Танец, исполняемый девушками и юношами, наполнен выразительным рисунком и уникальной пластикой. Его отличает характерная стилистика Шары Жиенкуловой – специфические положения рук, ракурсы головы, направление взгляда и игра глаз. Однако даже в профессиональной среде мало кому известно, что в силу некоторых жизненных обстоятельств третью часть и кодую хореографической постановки (с момента «обхода» девушками стоящих на одном колене юношей), завершила О.В. Всеволодская-Голушкевич. Разумеется, это было сделано бережно, без нарушения общей концепции Шары Жиенкуловой и без претензий на соавторство.

Казахстанцы прекрасно знают этот вальс как знаменитое музыкально-поэтическое произведение на стихи

Сабита Муканова, однако в самой танцевальной постановке вокальное сопровождение не использовалось. На сцене звучала только **неповторимая музыка Латыфа Хамиди**, которая благодаря своей душевности и художественному языку завораживала зрителей без единого слова. Особую нежность вальсу придавали легкие, воздушные белые платья девушек и неповторимый стилизованный почерк Шары Жиенкуловой. Впоследствии эта инструментально-хореографическая композиция покорила и зарубежную аудиторию, получив признание в Италии, Бельгии, Турции, Вьетнаме, Непале, Индии, Лаосе, Украине, Узбекистане.

Многочисленные встречи со знатоками традиционной танцевальной культуры, выдающимися деятелями искусства, балетмейстерами Ш.Б. Жиенкуловой, Б.Г. Аюхановым, А. Исмаиловым, У.Д. Джанибековым позволили Ольге Всеволодовне освоить характерные черты, специфику и тонкие нюансы казахского танцевального и музыкального фольклора. Благодаря этому, подобный творческий опыт нашел свое место в её деятельности и ГАНТ «Алтынай».

Обсуждение результатов.
Концепция балетмейстерской деятельности О.В. Всеволодской-Голушкевич в «казахстанский период» обеспечивает комплексное понимание методологии

исследования казахской традиционной культуры и задает направления научно-творческого поиска для современного поколения специалистов. Созданные ею танцевальные композиции и движения, ставшие результатом глубокого изучения традиционной культуры и истории казахов, сегодня интегрированы в многоуровневый образовательный процесс по дисциплинам: «Казахский танец» (ТиПО), «Теория и методика преподавания казахского танца» (бакалавриат), «Современные тенденции развития национального танца» (магистратура) и «Онтология казахской традиционной культуры» (докторантура). Таким образом, осмысление этого наследия не может ограничиваться только описанием его многообразия, поскольку оно позволяет глубже понять историческое бытие и ментально-духовное богатство этноса.

Концептуальная основа исследования продиктована потребностью хореографического сообщества Казахстана в научно-теоретическом осмыслении этнической танцевальной культуры. Глубокое изучение методологии казахского танца необходимо как для его обогащения в сценическом формате, так и для углубления его содержательной основы. Познание танцевального искусства, помимо чувственного восприятия, требует

рационального подхода – логического анализа и теоретической рефлексии.

В ходе проведенного исследования были выработаны следующие положения:

1) Самобытность традиционной культуры обретает статус исторической памяти народа лишь тогда, когда современное общество воспринимает её как ориентир для развития основного вектора национального искусства. Сохранение чистоты танцевально-пластического языка так же значимо для культурной идентичности этноса, как бережное отношение к родному языку.

2) Современная хореографическая практика ориентирована на сценическое воплощение казахского танца в новых интерпретациях. В связи с этим возникает необходимость четкой дифференциации национальной хореографии на аутентичный традиционный народный танец и инновационные формы его сценического выражения.

3) Методология реконструкции казахского хореографического наследия, разработанная О.В. Всеволодской-Голушкевич, опирается на комплексный подход. Она включает системный анализ этнографических источников, музыкально-поэтического фольклора и ментальной символики. Фундаментом данного метода выступают полевые этнографические исследования, реконструкция

пластических мотивов и балетмейстерская интерпретация аутентичного материала.

4) Фундаментальное исследование архаических пластов казахской культуры, сохранившихся в исторической памяти этноса и синтезированных с другими формами общественного сознания, является необходимым условием для развития национальной хореографии. Такой научный и аналитический подход позволит уберечь глубинную народность сценического танца от нивелирования и передать аутентичное наследие последующим поколениям.

Заключение. Опыт и духовное наследие предшествующих поколений служат прочным концептуальным фундаментом для осмысления исторического пути казахского народа. Сохранение этнического «духа» и аутентичности танца базируется на научном анализе и реконструкции аутентичных форм в сценической стилизации. Многолетняя исследовательская и балетмейстерская практика О.В. Всеволодской-Голушкевич, бережная фиксация забытых пластических форм и их переосмысление стали прочным фундаментом для передачи национального хореографического наследия будущим поколениям и авторским почерком хореографа.

Традиционная культура и искусство народа, подобно

классическому наследию, вечно. Они выступают первоосновой национальной ментальности, которая формировала мировоззрение кочевников-степняков и продолжают оставаться важнейшим инструментом нравственного и культурного воспитания сегодня.

В исследовании впервые рассмотрены и подвергнуты научному анализу малоизвестные танцы балетмейстера, чем и обоснована новизна работы. На протяжении длительного периода (тридцать лет) постановки О.В. Всеволодской-Голушкевич, отличавшиеся исследовательской глубиной анализа, оставались недооцененными профессиональным сообществом. Однако новаторские методы и принципы хореографического воплощения, разработанные балетмейстером, предвосхитили свое время и сохраняют высокий теоретический и практический потенциал для нового поколения хореографов. Её вклад в развитие национальной хореографии остается неоспоримым.

Сегодня наследие О.В. Всеволодской-Голушкевич продолжает жить. Разработанная методология, уникальные хореографические композиции и созданные художественные образы по сей день занимают непосредственное место в репертуаре многих хореографических коллективов

Казахстана. В условиях глобализации эффективным инструментом аутентичная культура демонстрирует сохранения этнокультурного кода и высокую адаптивность, выступает консолидации общества, укрепляя связующим звеном между прошлым и чувство национальной настоящим, а также является принадлежности.

Список использованных источников:

1. Джанибеков, У.Д. 1996. «Слово об авторе книги “Баксы ойыны” (вместо предисловия)». В *Баксы ойыны*, автор О.В. Всеволодская-Голушкевич, 5–10. Алматы: Рауан.
2. Ізім, Т.О., А.А. Тати, А.К. Кульбекова, А.А. Садыкова, и А.Ш. Шамшиев. 2021. *Қазақ биі. Анықтамалық / Казахский танец. Справочник*. Нур-Султан: Казахская национальная академия хореографии.
3. Каракулов, Б.И. 2003. «Музыкальная письменность и современная казахская музыкальная культура». *Мегаполис*, 13 ноября, 5.
4. Кульбекова, А.К., и Т.О. Ізім. 2012. *Теория и методика преподавания казахского танца*. Астана.
5. Курмангалиева, М. С. 2019. «Образ “Кербез” в тенгрианском мировоззрении и музыкальном воплощении казахов». В *Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность: Сборник статей VII Международной научно-практической конференции*, 157–162. Бишкек: Международный фонд исследования тенгри.
6. Сейдибек, А.С. 2012. *Мир казахов: Этнокультурологическое переосмысление*. Астана: Фолиант.
7. Kenzhetaeva, A., K. Aitkalieva, and T. Amreyeva. 2023. “Integration of Experience and Achievements in the Development of Performing Skills of Kazakh Dance in Higher Education Institutions of the Republic of Kazakhstan.” *Harmonia: Journal of Arts Research and Education* 23 (1): 53–63. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v23i1.43859>
8. Kulbekova, A., S. Tleubayev, G. Bakirova, D. Kabdusova, B. Tleubayeva, and G. Mambetova. 2019. “Kazakh National Culture and Ceremonies as a Philosophy of Ethnic Identity.” *Opción* 35 (90-2): 67–85.
9. Kussanova, Anipa, Balzhan Tleubayeva, Lyudmila Nikolayeva, and Aliya Shankibayeva. 2021. “Director’s Interpretation of Kazakh Dance: Development Trajectories in the Perspective of Creativity”. *Creativity Studies* 14 (2): 535–48. <https://doi.org/10.3846/cs.2021.14722>

10. Kashaka, Nyiramukama Diana. 2025. "The Role of Folklore in Modern Society." *IDOSR Journal of Arts and Management* 10 (1): 32–35. <https://doi.org/10.59298/IDOSRJAM/2025/101.323500>
11. Pyzhianova, N., S. Kutsenko, and P. Voloshyn. 2020. "The Role of Folk Dance in Formation of the Choreographer Creative Potential." *Amazonia Investiga* 9 (27): 252–259. <https://doi.org/10.34069/AI/2020.27.03.27>
12. Rowe, Doc. 2025. "Tradition, Transmission, Transformation, and Trends: Historic and Contemporary Approaches to Our Cultural Traditions." *Folklore* 136 (4): 575–596. <https://doi.org/10.1080/0015587X.2025.2571343>
13. Scholma-Mason, Nela M.A. 2025. "Of Dancing and Drinking Stones: New Perspectives on the Folklore of Orcadian Megaliths." *Folklore* 136 (4): 652–675. <https://doi.org/10.1080/0015587X.2025.2556625>
14. Tanbayeva, A., G. Saitova, and G. Dzhumaseitova. 2022. "Russian Researcher of Kazakh Folk Dance O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich: The Search for the Reconstruction of Ethnic Dance." *Sciences of Europe* (94): 6–11. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6616379>

References:

1. Dzhaniybekov, U. D. 1996. "Slovo ob avtore knigi 'Baksy oyyny' (vmesto predisloviya)". In *Baksy oyyny*, avtor O.V. Vsevolodskaya-Golushkevich, 5–10. Almaty: Rauan. (In Russ.). (In Russ.).
2. Izim, T. O., A. A. Tati, A. K. Kulbekova, A. A. Sadykova, and A. Sh. Shamshiev. 2021. *Qazaq bii. Anyqtamalyq / Kazakhskiy tanets. Spravochnik*. Nur-Sultan: Kazakhskaya natsional'naya akademiya khoreografii. (In Qazaq.).
3. Karakulov, B. I. 2003. "Muzykal'naya pis'mennost' i sovremennaya kazakhskaya muzykal'naya kul'tura". Megapolis, 13 noyabrya, 5. (In Russ.).
4. Kulbekova, A. K., i T. O. Izim. 2012. *Teoriya i metodika prepodavaniya kazakhskogo tantsa*. Astana. (In Russ.).
5. Kurmangalieva, M. S. 2019. "Obraz 'Kerbez' v tengrianskom mirovozzrenii i muzykal'nom voploshchenii kazakhov". V *Tengrianstvo i epicheskoye nasledie narodov Evrazii: istoki i sovremennost': Sbornik statey VII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii*, 157–162. Bishkek: International Fund for Tengri Research. (In Russ.).
6. Sejdibek, A.S. 2012. *Mir kazakhov: Ehtnokul'turologicheskoe pereosmyslenie*. Astana: Foliant. (In Russ.).
7. Kenzhetaeva, A., K. Aitkalieva, and T. Amreyeva. 2023. "Integration of Experience and Achievements in the Development of Performing Skills of Kazakh Dance in Higher Education Institutions of the Republic of Kazakhstan."

- Harmonia: Journal of Arts Research and Education* 23 (1): 53–63.
<https://doi.org/10.15294/harmonia.v23i1.43859> (In Engl.).
8. Kulbekova, A., S. Tleubayev, G. Bakirova, D. Kabdusova, B. Tleubayeva, and G. Mambetova. 2019. "Kazakh National Culture and Ceremonies as a Philosophy of Ethnic Identity." *Opción* 35 (90-2): 67–85. (In Engl.).
 9. Kussanova, Anipa, Balzhan Tleubayeva, Lyudmila Nikolayeva, and Aliya Shankibayeva. 2021. "Director's Interpretation of Kazakh Dance: Development Trajectories in the Perspective of Creativity". *Creativity Studies* 14 (2): 535-48. <https://doi.org/10.3846/cs.2021.14722> (In Engl.).
 10. Kashaka, Nyiramukama Diana. 2025. "The Role of Folklore in Modern Society." *IDOSR Journal of Arts and Management* 10 (1): 32–35. <https://doi.org/10.59298/IDOSRJAM/2025/101.323500> (In Engl.).
 11. Pyzhianova, N., S. Kutsenko, and P. Voloshyn. 2020. "The Role of Folk Dance in Formation of the Choreographer Creative Potential." *Amazonia Investiga* 9 (27): 252–259. <https://doi.org/10.34069/AI/2020.27.03.27> (In Engl.).
 12. Rowe, Doc. 2025. "Tradition, Transmission, Transformation, and Trends: Historic and Contemporary Approaches to Our Cultural Traditions." *Folklore* 136 (4): 575–596. <https://doi.org/10.1080/0015587X.2025.2571343> (In Engl.).
 13. Scholma-Mason, Nela M.A. 2025. "Of Dancing and Drinking Stones: New Perspectives on the Folklore of Orcadian Megaliths." *Folklore* 136 (4): 652–675. <https://doi.org/10.1080/0015587X.2025.2556625> (In Engl.).
 14. Tanbayeva, A., G. Saitova, and G. Dzhumaseitova. 2022. "Russian Researcher of Kazakh Folk Dance O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich: The Search for the Reconstruction of Ethnic Dance." *Sciences of Europe* (94): 6–11. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6616379> (In Engl.).

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

Кульбекова Айгуль Кенесовна – өнертану профессоры, педагогика ғылымдарының докторы, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Астана, Қазақстан.

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

Тел.: +7 701 331 80 11

Brief Information about the Author:

Kulbekova Aigul Kenesovna – professor, doctor of pedagogical sciences, Kazakh national academy of choreography, Astana, Kazakhstan.

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

Tel.: +7 701 331 80 11

Краткая информация об авторе:

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

E-mail: Kubelek_wkz@mail.ru

Тел.: +7 701 331 80 11