**N E W S**
OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
**SERIES OF SOCIAL AND HUMAN SCIENCES**
ISSN 2224-5294
Volume 6, Number 305 (2016), 202 – 207

UDC 792.9
P 75

# THE ROLE OF THE BALLET "THE RITE OF SPRING" IN THE DESTINY OF THE FURTHER DEVELOPMENT OF MODERN DANCE

**L.A. Zhuikova, M.V. Privalova**

nefeshxofshi@mail.ru

Kazakh National Academy of Arts, named after T. K. Zhurenov

**Key words:** art, ballet, modern dance, contemporary, folklore, the Rite of Spring

**Abstract.** This scientific article is a fragment of the master's thesis on a theme "The Art of Contemporary Dance in Kazakhstan (On an example of creative exploration of contemporary dance theater “Samruk”)."

The author touches upon the theme of the dance interpretation of folklore material in the context of mass culture of the XX – beginning of the XXI century, at the origins of which in 1913 was the ballet "The Rite of Spring" of I. Stravinsky staged by Vaslav Nijinsky in the enterprise of Sergei Diaghilev. The authors emphasized the role of the Parisian landmark show, which became the starting point in the process of fundamental changes in the choreography vocabulary of the XX century. The main content of the article is the analysis of the characteristics of the ballet "The Rite of Spring" which necessitated his intense life in the theater arts of the world, when he was asked by outstanding masters of directing choreography M. Bejar, J. Neumeier, P. Bausch, N. Kasatkina and V. Vasiliev. Their interpretations are marked differently oriented perusal, indicating the depth of the art "The Rite of Spring." Such analytical point of view at the ballet will be interesting for professionals working in the field of modern and folk-modern dance.

УДК 792.9
П 75

# РОЛЬ БАЛЕТА «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» В СУДЬБАХ ДАЛЬНЕЙШЕГО РАЗВИТИЯ ТАНЦА МОДЕРН

**Жуйкова Л.А., Привалова М.В.**

nefeshxofshi@mail.ru

Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова

**Ключевые слова:** искусство, балет, модерн танец, современный, фольклор, весна священная

**Аннотация.** Данная научная статья представляет собой фрагмент магистерской диссертации на тему «Искусство современного танца в Казахстане (На примере творческих изысканий театра современного танца "Самрук")».

Авторами затрагивается тема танцевальной интерпретации фольклорного материала в контексте массовой культуры XX – начала XXI веков, у истоков которой в 1913 году стоял балет «Весна священная» И. Стравинского, поставленный Вацлавом Нижинским в антрепризе С. Дягилева. Авторами подчеркнута рубежная роль этого парижского спектакля, ставшего отправной точкой в процессе кардинальных изменений в хореографической лексике XX века. Основное содержание статьи составляет анализ характерных особенностей балета «Весна священная», обусловивших его интенсивную жизнь в театральном искусстве всего мира, когда к нему обращались выдающиеся мастера режиссуры хореографии – М. Бежар, Дж. Ноймайер, П. Бауш, Н. Касаткина, В. Васильев. Их интерпретации отмечены разновекторными прочтениями,

указывающими на художественную глубину «Весны священной». Такой аналитический взгляд на этот балет будет интересен специалистам, работающим в области модерн и фолк-модерн танца.

Феномен модерн танца вызывает активный общественный интерес и является источником самых противоречивых реакций зрителей и критиков балетного искусства. Возникнув на рубеже XIX – XX веков, он становится способом нового пластического осмысления и восприятия мира. Пластика модерн танца помогает хореографам расширить новые исполнительские возможности в воплощении психологических процессов жизни человека и отображении их в многообразии форм хореографического искусства. Мы согласны с мыслью Н.В. Курюмовой о том, что «основные системы современного танца, возникающие на стыках культурных эпох, фиксируют все большую степень свободы тела, демонстрируя все большее разнообразие, дифференциацию и гибкость принципов работы с ними» [1, 167].

Творческие эксперименты и открытия Ф. Лопухова, К. Голейзовского, В. Мейерхольда, Н. Фореггера, сделанные ими в 20-х годах XX века, на пути синтеза хореографии с акробатикой, гимнастикой, приемами драматического театра, народной традиционной хореографией, стали исходной точкой для дальнейших поисков хореографов-постмодернистов во всем мире. В XXI веке появилась тенденция к постоянному обновлению и трансформации модерн танца за счет уже накопленных средств. Погружаясь в стилистику поз и движений, хореографы танца модерн в поисках новых возможностей выразительности все чаще обращаются к аутентичному танцевальному фольклору.

В конце XX века в хореографии появляется новый термин «фолк-модерн», общий смысл которого заключен в выражении идеи «фолк» и его синтеза с техниками танца модерн. Как пишет С.В. Устяхин, «специфика нового направления заключается, с одной стороны, в танцевальной интерпретации идеи “фолк” в контексте массовой культуры конца XX – начала XXI века, ориентированной на смешение культурных пластов, с другой – в субъективно-интерпретаторских возможностях работы с культурным текстом и фольклорным материалом. Хореографический язык в этой ситуации представляется как поле всевозможных творческих операций, а “фолк” оказывается содержательной и уникальной практикой» [2, 3].

Благодаря практически неограниченной свободе выбора методов и приемов хореограф-постмодернист создает большое разнообразие трансформаций фольклорного материала, поскольку как неисчерпаем фольклор, так и должна быть богата фантазия балетмейстера.

Фолк-модерн танец – новое явление постмодернистской хореографии и он находится еще в процессе становления. Но в истории хореографического искусства XX века уже делались попытки создания новых форм танца, основанных на национальной традиционной хореографии. Примером тому служит балет на музыку И. Стравинского «Весна священная» (1913) в хореографии В. Нижинского. В основу его танцевального текста были положены интерпретированные национальные традиционные движения, пластические мотивы и сюжет языческих обрядов древней Руси. Этот балет заложил основы как будущего современного танца в целом, так и фолк-модерна.

Николай Рерих — автор декораций и костюмов балета «Весна священная», а также соавтор его либретто, в 1910-м году, давая интервью «Петербургской газете» сказал: «Новый балет даст ряд картин священной ночи древних славян… Начинается действие летней ночью и оканчивается перед восходом солнца, когда показываются первые лучи. Собственно хореографическая часть заключается в ритуальных плясках. Эта вещь будет первой попыткой, без определенного драматического сюжета, дать воспроизведение старины» [3, 135]. В процессе работы над балетом с 1910 по 1913 год сюжет появился. И. Стравинский в своей статье «Что я хотел выразить в «Весне священной» излагает его содержание, в которое укладывается номерная композиция балета, состоящего из двух картин.

В первой картине «Поцелуй земли» экспонируются действующие лица – доисторическое славянское племя: юноши, появляющиеся со старухой, «которая знает все тайны природы и научает сынов своих прорицаниям. Юноши рядом с ней, как весенние вестники, которые своими шагами обозначают ритм Весны, биение пульса Весны» [4, 223]. Затем появляются девушки-щеголихи, их хоровод смешивается с хороводом юношей. Завершается первое действие выходом Старейшего – Мудрейшего, который «благословляет землю, упав ниц, сливаясь в одно с землей (Поцелуй земли). Его благословение это – как знак освобождения ритма. Все бегут, извиваясь, соединяясь в большие группы, как новые силы природы. Это – Выплясывание Земли» [4, 223].

Во второй картине «Великая жертва» девушки выбирали из своего круга одну, обреченную, предназначенную в жертву. Племя собиралось для совершения ритуала, а избранница исполняла «Великую священную пляску», в конце которой в изнеможении падала замертво. Этот танец

Избранницы драматургически был кульминацией балета. Он состоял из конвульсивных экстатических движений, не свойственных лексике классического танца.

И. Стравинский – автор музыки «Весна священная» «…представил такие мелодико-ритмические и темброво-инструментальные новшества, что они потребовали совершенно новых хореографических решений, никогда не встречающихся в балете психологических деталей актерской игры» [5, 65].

Такого балета сцена еще не видела. Вацлав Нижинский творил им придуманную, совершенно новую танцевальную лексику. Завернутые носками внутрь ноги, прыжки на натянутых прямых ногах, с сокращенными стопами. «Словно получив невидимый толчок, он (Нижинский) застыл в странно выразительной позе, сжав плечи, завернув внутрь носки и колени, собрав кисти рук в судорожно сведенные кулаки» [3, 138]. Ассистентками в режиссуре у В. Нижинского были его родная сестра Бронислава Нижинская и Мари Рамбер – ученица создателя эвритмии Э. Жака–Далькроза, которой суждено будет потом сыграть значительную роль в судьбах нового английского балета.

Премьера спектакля «Весна священная», состоявшаяся 29 мая 1913 года в театре Елисейских полей в Париже, вылилась в грандиозный скандал. Чопорная публика, привыкшая к полувоздушной изящности балета, почувствовала себя оскорбленной тем, что увидела и услышала. Часть зрителей пришла в такое негодование от музыки И. Стравинского, что освистала балет. С. Прокофьев, вспоминая об эффекте, произведенном «Весной священной», писал: «Поднял вопль весь Париж, столь падкий на модерн; так неслыханны были новые звуки» [6, 183].

Оригинальная хореография В. Нижинского на тему языческих обрядов не была оценена по достоинству: зритель оказался не готов к восприятию новаторского понимания ритма и нового пластического языка в хореографии В. Нижинского. Балет И. Стравинского «Весна священная», поставленный В. Нижинским, в антрепризе С. Дягилева прошел на сцене всего шесть раз. В 1920 году его заново поставил Л. Мясин. Однако именно хореография В. Нижинского произвела подлинную революцию в балетном искусстве. Поскольку музыкальный язык балета И. Стравинского «Весна священная» стал знаковым явлением в симфонической музыке, то для воплощении его на балетной сцене от хореографа требовалось умение радикального обновления хореографической лексики, так как средства классического балета не ответили бы стилю музыки Стравинского.

В. Нижинский отважился на совершенно новую хореографию: «Была ходьба, был бег, топот и прыжки, прыжки, прыжки на обеих или на одной ноге... И он насыщал движения таким бешенством, что, казалось, танцевала целая нация, вызывая плодородие земли» [3, 137]. Впоследствии И. Стравинский, за свою долгую жизнь перевидавший множество постановок «Весны священной», за 4 года до смерти скажет Ю. Григоровичу: «Лучшим воплощением “Весны” из всех виденных мною я считаю постановку Нижинского» [3, 156]. Думается, что следует доверять мнению И. Стравинского. Именно В. Нижинский в силу своей гениальных интуитивных прозрений пришел к гармоничному синтезу русской языческой танцевальной культуры и хореографии XX века.

За 100 лет после постановки «Весны Священной» Вацлавом Нижинским количество версий и разнообразие трактовок балета превысило две сотни. На Западе И. Стравинский был самым исполняемым композитором. Каждый балетмейстер, работающий с современной хореографией, ставил свою «Весну священную».

В постановке М. Бежара (1959), который долго работал над созданием балета, под музыку И. Стравинского на сцене разворачивается гимн весеннему пробуждению природных сил. Балетмейстер называл И. Стравинского отцом современного балета: «его музыка требует от хореографа, чтобы тот отдал лучшее, что в нем есть» [7, 113]. В творчестве М. Бежара «Весна священная» занимала особое место: «“Весна” – балет одурманенного. Я одурманивал себя музыкой Стравинского, слушая ее на предельной громкости, чтобы она расплющила меня между своим молотом и наковальней…Будь поэтом, у меня может, и возникло бы желание, слушая музыку Стравинского, написать стихи, в которых я выразил бы эмоции, вызванные во мне этой музыкой. Мой словарь – словарь тела, моя грамматика – грамматика танца, моя бумага – сценический ковер» [7, 104]. В музыке «Весны священной» М. Бежар ощущал, прежде всего, ее витальность, ее силу и в своей постановке пошел по линии пратанцевальной стихии, воплощенной средствами кордебалета (двадцати юношей и двадцати девушек), танцевальной пластикой поющих гимн жизни. Балетмейстер Б. Аюханов, вспоминая о спектакле «Весна священная» в постановке М. Бежара, исполняемый балетной труппой «Балет XX века» пишет: «Это было для меня откровением… В труппе Бежара этот балет выражает замысел Стравинского, сливается с музыкой, живет с ней одним дыханием, не оставляет зрителя наблюдателем. Человек, ставший хозяином жизни на Земле, – главная идея бежаровского сочинения» [8, с. 42]. Говоря

о стилистике своей «Весны», М. Бежар подчеркивал ее нерасторжимую связь с классикой: «па “Весны”, например, кажущиеся поразительными и близкими к некоему танцу, именуемому свободным или современным, – это не что иное, как академическое па, которое я трансформировал или деформировал. Эти па всегда объяснимы, исходя из ясных и отчетливых академических позиций, лежащих в их основе. Только потом я смещаю некоторые части тела, чтобы добиться желаемого» [7, 112].

В Россию на сцену Большого театра балет «Весна священная» пришел спустя 52 года после парижской премьеры – только в 1965 году. Постановщики Н. Касаткина и В. Василев написали новое либретто и ввели новых персонажей – Бесноватую и Пастуха. «Советскому зрителю, воспитанному в эстетике драмбалета, либретто, изобилующее драматическими перипетиями (трагическая любовь Пастуха, Девушка, бросающаяся на нож и т. п.), было легче воспринимать музыку Стравинского, преодолевшую «железный занавес» лишь в 1962 году» [5, 63].

У Дж. Ноймайера, в его постановке «Весны священной» 1972 года, явлено апокалипсическое видение гибели мира. По своей концепции гибельности она перекликается с поэтикой спектакля Пины Бауш.

Главная тема «Весны священной» у Пины Бауш (1975) – насилие и страх. Это был ее первый крупный чисто танцевальный спектакль. Всю оставшуюся жизнь она работа в эклектичном жанре, вошедшем в историю под названием «танцтеатр». Пина Бауш поставила свой спектакль в стиле гиперреализма, незнакомом тогда ни балетной, ни драматической сцене. Так же, как и первая «Весна священная», поставленная в 1913 году В. Нижинским, версия Пины Бауш оказалась для своего времени шокирующее натуралистичной. За 40 минут сценического действия между персонажами, действующими в режиме подавления слабого сильным, образуется глубинная связь, заканчивающаяся смертью. П. Бауш, как она признавалась в одном из интервью, ставила балет с мыслью «каково будет танцевать, зная, что ты должен умереть?».

Взявшись за партитуру Стравинского, к тому моменту уже отягощенную множеством сценических интерпретаций, Пина Бауш вернулась к начальной теме – жертвоприношению. В ее «Весне священной» не осталось места фольклору, но в ритуал превращен весь спектакль – он посвящен выбору жертвы, Избранницы. Она сделала спектакль не о цикличности природы, не о пробуждении и возрождении, а о смерти. Саспенс спектакля держится на долгом и непрерывном выборе жертвы. Меткой всеми ожидаемой смерти становится красная тряпка (ее передают из рук в руки женщины кордебалета).

В своем спектакле балетмейстер лишила сценическое пространство геометрической устойчивости: каждая его точка, хоть в метре от задней кулисы, в любой момент спектакля могла стать центром композиции. На сцене происходят манипуляции сложно устроенного кордебалета (32 артиста). Он в разных углах сцены может показывать разное и с разными смыслами, но одновременно. В «Весне священной» П. Бауш происходит захватывающее сражение солистов друг с другом и с самими собой. В выразительный набор входят: тяжелое дыхание, отверстый в немом крике рот, вытаращенные глаза, удары локтем самому себе в живот, резко вкинутые головы, мелкое дрожание грудной клетки, кулаки, зажатые меж коленей, тяжелый ритмический топот, обращенные к небу взмахи рук, скомканные в ладонях подолы платьев. Артисты работают не на обычном сценическом покрытии, а на смоченном водой торфе. Они падают в него, пачкая тончайшие шифоновые платья и по залу распространяется специфический запах мокрой земли. Пина Бауш требовала от своих артистов двигаться так, чтобы возникло ощущение спонтанности: как будто изнемогающая Избранница и прочие безымянные персонажи балета не знают – что будут делать они в следующую секунду. П. Бауш добивалась от артистов главного – танца как всплеска сознательного и неосознанного душевного трепета, будь то тревога, паника, унижение или агрессия.

Основоположница американского модерн танца М. Грэм в своей «Весне священной», поставленной в 1984 году, действие балета перенесла в доисторическую Африку. Глубоко чувствуя музыку И. Стравинского, она сочинила четкую танцевальную характеристику своим героям. «Мужчины выходят и в дальнейшем движутся по сцене, как будто впечатывая каждый шаг в землю. Даже прыжки, в которых и толчок, и приземление делаются на вытянутых ногах при невытянутых ступнях, оставляют впечатление тяжеловесности – идут и танцуют хозяева земли, преисполненные понимания собственной значимости! Женщины также начинают движение батманом с невытянутым подъемом, но, сделав небольшой бросок ноги вперед, тут же поджимают ногу, закрывая лицо ладонями – они легкие нежные жертвы этой земли, этих самоутверждающихся мужчин» [9]. Эта постановка Марты Грэм стала квинтэссенцией большинства её предыдущих работ и одним из её последних шедевров.

Казахстанского зрителя со своей версией «Весны священной» познакомил современный французский балетмейстер Жан-Клод Галотта на Первом фестивале современного французского танца

«Давайте потанцуем», проведенном в Алматы в апреле 2013 года. О своем спектакле постановщик сказал так: «…в моей “Весне священной” все девушки становятся Элю (избранница) или могут рассматриваться как таковые. Мне нравится эта идея, когда каждая из исполнительниц имеет шанс стать Элю. Это мой способ взглянуть по-новому на эту пьесу. Социальный и культурный пейзаж изменился. Мы больше не живем во время “языческой России”, как указывалось в подзаголовке произведения. Сегодня мы все “избранные” или, по крайней мере, имеем на это право... Музыка увлекла меня скорее своей урбанистической стороной, ощущением асфальта, камня. Танцоры “не ступают больше по земле в упоении” в некоторых сценах они образуют взрывную группу, яростную, воинственную, музыка и танец кажутся порой вышедшими из “Вестсайдской истории” (West Side Story)» [10, 41].

Первоначальная хореография балета была забыта почти навсегда, она стала обрастать легендами. Но в 1987 году балет «Весна священная» был восстановлен с оригинальной хореографией В. Нижинского по записям американским хореографом-реставратором утраченных балетов Миллисентой Ходсон (Millicent Hodson) и художником-реставратором сценографии утраченных балетов – Кеннетом Арчером (Kenneth Archer) для базирующейся в Чикаго труппы Балет Джоффри. Ее премьера состоялась в Лос-Анджелесе 30 сентября 1987 года.

М. Ходсон и К. Арчер, реконструировав историческую «Весну священную» для Балета Джоффри, затем возобновили свою постановку для многих ведущих балетных трупп мира, среди которых – балет Парижской национальной оперы (1991 г., Франции), Финский национальный балет (1994 г., Финляндия), Национальный балет Португалии (1994 г., Португалия), Цюрихский балет (1995 г., Швейцария), Муниципальный театр Рио-де-Жанейро (1996 г., Бразилия), балетная труппа Римской оперы (2001 г., Италия), балетная труппа Мариинского театра (2003 г., Россия), Королевский балет Бирмингема (2005 г., Великобритания), Центр исполнительских искусств Хиого (2005 г., Кобе, Япония), Гамбургский балет (2009 г., Германия), Балет Монте-Карло (2009 г., Монако), Польский национальный балет (2011 г., Большой театр, Варшава).

Из приведенного перечня постановок подлинной хореографии В. Нижинского видно, насколько резонансной явилась она во времени, став гениальным прорывом в художественное будущее. Непреходящая ценность «Весны священной» в постановке В. Нижинского состоит в том, что она подала идею создания новых форм танца, синтезирующих фольклорный материал и техники современной хореографии.

## ЛИТЕРАТУРА

[1] Курюмова Н. Современный танец в культуре XX века. Дис. на соиск. уч. степ. канд. культ. – Екатеринбург, 2011. – С. 176.

[2] Устяхин С. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии: Дис. на соиск. уч. степ. канд. культ. – Саранск, 2006. – С. 190.

[3] Красовская В. Нижинский. Л.: Искусство, 1974. – С. 208.

[4] Цит. по сб.: 100 балетных либретто. Л.: Музыка, 1971. – С. 303.

[5] Жуйкова Л., Есентаева Д. Репертуарная политика балетных спектаклей ГАТОБ им. Абая (1934-2014) и вопросы балетного симфонизма. – Алматы: «Асылкітап», 2015. – С. 136 – Ил. 151.

[6] Варунц В. Прокофьев и Стравинский. В сб.: Сергей Прокофьев. Дневники. Письма. Беседы. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1991.

[7] Бежар М. Мгновение в жизни другого. М.: СТД СССР, 1989. – С. 226.

[8] Аюханов Б. Мой балет. Алма-Ата: «Өнер», 1988. – С. 104.

[9] Аловерт Н. Сегодняшний день театра Марты Грэм // Журнал «Русский Базар». – 2011. – №14 (937). http://russian-bazaar.com.

[10] Бюффар К-А. Весна священная // Alors on Danse, Алматы. – 2013. – №1. – С. 37 – 41.

## REFERENCES

[1] Kuruymova N. Contemporary dance in the culture of the XX century. Thesis for scientific degree of candidate of Culture. Yekaterinburg , **2011**. 176 p. (in Russ.).

[2] Ustyakhan S. The phenomenon of the modern folk dance in modern choreography: Thesis for scientific degree of candidate of Culture. Saransk, **2006**. 190 p. (in Russ.).

[3] Krasovskaya V. Nizhinskiy V. L.: Arts, **1974**. 208 p. (in Russ.).

[4] Collection quotes: 100 ballet libretto. L.: Music, **1971**. 303 p. (in Russ.).

[5] Zhuikova L., Yessentaeva D. The repertoire policy ballets SATOB n/a Abai (1934-2014) and the issues of the ballet symphony. Almaty: «Assylkitap», **2015**. 140 p, 151 Il. (in Russ.).

[6] Varunts V. Prokofiev iy Stravinskiy. Col.: Sergei Prokofiev. Blogs. Letters. Conversations. Memories. M.: Sovetskiy kompozitor, **1991**. (in Russ.).
[7] Bezhar M. A moment in the life of another. M.: STD SSSR, **1989**. 226 p. (in Russ.).
[8] Aiukhanov B.. My ballet. Alma-Ata: «Oner», **1988**. 104 p. (in Russ.).
[9] Alovert N. Today in the theater of Martha Graham. Journal «Russki Bazar», **2011**. №14 (937). http://russian-bazaar.com. (in Russ.).
[10] Biuffar K-A. Rite of Spring. Alors on Danse. Almaty, **2013**. №1. 37 – 41 pp. (in Russ.).

УДК 792.9
П 75

**Заманауи бидің дамуы мен бұдан кейінгі тағдырындағы «Весна священная» балетінің орны**

**Жуйкова Л.А.**
Өнертану кандидаты, Жүргенов ат. ҚазҰӨА профессоры,
**Привалова М.В.**
Жүргенов ат. ҚазҰӨА 2 курс магистранты
nefeshxofshi@mail.ru

Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясы

**Түйін сөздер:** өнер, балет, заманауи би, заманауи, фольклор, весна священная

**Аннотация.** Бұл мақалада (Самрұқ заманауи би театрының шығармаларына негізделген) «Қазақстандағы заманауи би өнері» магистрлік диссертациясының үзіндісі берілген.

Авторлар 1913 жылы С. Дягилевтің орындауындағы Вацлав Нижинский қойған И. Стравинскийдің «Весна священная» балетінен бастау алған XX ғасыр, XXI ғасырдың басындағы жалпы мәдениет тақырыбы болған фольклорлық би интерпретациясын тілге тиек етеді. Бұл мақалада авторлар XX ғасырдағы хореографиялық лексиканың түбегейлі өзгеруіне түрткі болған осы париж қойылымының орнын ерекше атап көрсеткен. Мақаланың негізгі мазмұны бүкіл әлемнің театр өнерінің өміріне ерекшелік енгізген заманында ең үздік хореография режиссерлары М. Бежар, Дж. Ноймайер, П. Бауш, Н. Касаткина, В. Васильев қолданған «Весна священная» балетінің өзіндік ерекшеліктеріне жасалған талдаудан тұрады. Олардың интерпретациялары «Весна священная» балетінің көркемдік тереңдігін көрсететін әртүрлі түсіндірмелермен көрсетілген. Мұндай талдаумен берілген көзқарас заманауи би және заманауи фолк салаларында еңбек етіп жүрген мамандардың қызығушылығын туғызуы мүмкін.

**L.A. Zhuikova**
Professor
**M.V. Privalova**
master II[nd] year, KazNAA named after T. Zhurgenov
nefeshxofshi@mail.ru

Kazakh National Academy of Arts, named after T. K. Zhurenov

Поступила 21.01.2016 г.