

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ
Л.Н. ГУМИЛЕВ АТЫНДАҒЫ ЕУАЗИЯ ҰЛТТЫҚ УНИВЕРСИТЕТІ



Студенттер мен жас ғалымдардың
«ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ БІЛІМ - 2016» атты
XI Халықаралық ғылыми конференциясының
БАЯНДАМАЛАР ЖИНАҒЫ

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
XI Международной научной конференции
студентов и молодых ученых
«НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ - 2016»

PROCEEDINGS
of the XI International Scientific Conference
for students and young scholars
«SCIENCE AND EDUCATION - 2016»

2016 жыл 14 сәуір
Астана

**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ
Л.Н. ГУМИЛЕВ АТЫНДАҒЫ ЕУРАЗИЯ ҰЛТТЫҚ УНИВЕРСИТЕТІ**

**Студенттер мен жас ғалымдардың
«Ғылым және білім - 2016»
атты XI Халықаралық ғылыми конференциясының
БАЯНДАМАЛАР ЖИНАҒЫ**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
XI Международной научной конференции
студентов и молодых ученых
«Наука и образование - 2016»**

**PROCEEDINGS
of the XI International Scientific Conference
for students and young scholars
«Science and education - 2016»**

2016 жыл 14 сәуір

Астана

ӘӨЖ 001:37(063)

КБЖ 72:74

Ғ 96

Ғ96 «Ғылым және білім – 2016» атты студенттер мен жас ғалымдардың XI Халық. ғыл. конф. = XI Межд. науч. конф. студентов и молодых ученых «Наука и образование - 2016» = The XI International Scientific Conference for students and young scholars «Science and education - 2016» . – Астана: [http://www.enu.kz/ru/nauka/ nauka-i-obrazovanie/](http://www.enu.kz/ru/nauka/nauka-i-obrazovanie/), 2016. – б. (қазақша, орысша, ағылшынша).

ISBN 978-9965-31-764-4

Жинаққа студенттердің, магистранттардың, докторанттардың және жас ғалымдардың жаратылыстану-техникалық және гуманитарлық ғылымдардың өзекті мәселелері бойынша баяндамалары енгізілген.

The proceedings are the papers of students, undergraduates, doctoral students and young researchers on topical issues of natural and technical sciences and humanities.

В сборник вошли доклады студентов, магистрантов, докторантов и молодых ученых по актуальным вопросам естественно-технических и гуманитарных наук.

ӘӨЖ 001:37(063)

КБЖ 72:74

ISBN 978-9965-31-764-4

©Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия
ұлттық университеті, 2016

4. Левинас Э. Тотальность и Бесконечное // Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное. – М.; СПб: Университетская книга, 2000, С.66-291.
5. Пікер П. Сам як інший. – К.: Дух і літера, 2002, 458 с.
6. Рено А. Эра индивида. К истории субъективности. – СПб.: Владимир Даль, 2002, С.301-409.
7. Левинас Э. Гуманизм другого человека // Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм другого человека. – СПб., 1998, С.123-245.
8. Tauber A. Outside the Subject: Levinas Jewish Perspective on Time // Graduate Faculty Philosophy Journal. Vol.20. Number 2. Vol.21. Number 1. 1998. P.439-459.
9. Левинас Э. Философия, Справедливость и Любовь // Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000, С.356-367.
10. Левинас Э. Заметки о смысле // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами. – М.: Академический проект, 2014, С.18-38.

УДК 13.11.21

МЕРС КАННИНГХЭМ В ИСКУССТВЕ ПОСТМОДЕРНА

Кубенова Зарина Маратовна

zzara_k@list.ru

магистрант 1 курса специальности «6М020400- Культурология»

ЕНУ им. Л.Н.Гумилева, г. Астана, Казахстан

Научный руководитель - Толгамбаева Д.Т.

В современной хореографической культуре происходят различные изменения: меняются тенденции, направления и стили. что сейчас называют современной хореографией или contemporary dance, ранее можно было назвать как танец постмодерн. Основная идея современной хореографии направлена не на массового зрителя, а обращена к личности, стремящейся к проявлению своей индивидуальности. Однако современная хореография не подразумевает отказ от традиционных методов и практик. В современной культуре Казахстана идейным вдохновителем танца постмодерна является Булат Аюханов. В последние годы в творчестве Булата Аюханова наблюдается тенденция танца постмодерн, что позволяет Аюханову расширить жанровые возможности искусства. История танца постмодерн сложная, танец зарождается в 1960-е годы в США во времена поиска исторической правды и идеологических принципов, которые царили в социальных, политических и творческих кругах. Бунтарство молодого поколения танцовщиков и хореографов, их желание обновить устаревшие приемы, вызвало к жизни новое направление «постмодерн».

Одним из самых ярких представителей танца постмодерн является Мерс Каннингхэм, которого можно назвать основателем и идейным вдохновителем этого направления.

Мерс Каннингхэм начал заниматься в Школе искусств города Сизтла. Здесь одна из учениц Марты Грэхем Бонни Берд преподавала модерн по системе Марты Грэхем. Параллельно с этим Каннингхэм начал активно изучать ритмическую гимнастику Жака Далькроза.

В 1939 году Грэхем пригласила Каннингхэма в свою труппу, где он успешно выступал в ведущих партиях, таких как: пастор в «Весне в Аппалачских горах», акробат в спектакле «Всякая душа – цирк», Христос в «Кающемся»[1].

В балетах Грэхем Каннингхэм демонстрировал исключительную элевацию (высокий прыжок) и незаурядное актерское дарование. Со временем Каннингхэм освоил и технику классического танца. Психологическая танцевальная драма Марты Грэхем было не то, к чему стремился Мерс Каннингхэм. Его дальнейший путь – путь отказа от подобного рода выразительности, привел Каннингхэма к идее чистого движения. Он решил, что танец может

существовать независимо от музыки и сюжета: движение обладает собственной ценностью и потому следует извлекать значение из контекста, в котором оно исполняется. Огромное влияние на взгляды Каннингхэма оказала его встреча с композитором Джоном Кейджем. Сотрудничество продолжалось в течение всей творческой жизни хореографа, вплоть до 1992 года – года смерти композитора.

Джон Кейдж уговорил молодого танцовщика уйти из труппы Марты Грэхем. Кейдж считал постановки Грэхем слишком литературными, а ее выразительные средства – устаревшими. Кейдж верил в уникальный талант Каннингхэма, обещал его поддерживать и писать музыку для его собственных балетов.

Проникаясь идеями, которые исповедовал Джон Кейдж, Каннингхэм выдвинул ряд новых принципов, кардинально отличающихся от тех, на которых хореографы основывались до него.

«Основополагающая идея – та, из которой проистекают все остальные – касалась содержания танца. Танец, не должен иметь никакого «сюжета», не должен ни о чем «повествовать». Более того, танец не должен также ничего «выражать». Содержанием танца должен быть сам танец. Если он о чем и рассказывает, так это о теле танцующего человека.

Но что же такое «танцующий человек»? Иначе говоря – что есть танец? На этот вопрос, которым теоретики танца задаются и сегодня, Каннингхэм и все следующее за ним поколение американских танцовщиков, отвечает: танцем может быть все.

Будучи сам виртуозным танцовщиком, Каннингхэм не бунтует против техники классического танца, но в противовес классическому балету хореограф освободил танец от зависимости перед музыкой. Зачастую постановки осуществлялись без музыкального сопровождения или звуковым фоном служили различные шумовые эффекты.

Хореография Каннингхэма сочетает свойственную балету элегантную манеру и блестящую технику движений со свободой торса, гибкостью позвоночника, свойственных школе Марты Грэхем. Но это не простое соединение двух техник, постановочный процесс Каннингхэма имел принципиально новый характер. Взяв за основу творческий принцип случайности, используя кубики, специальные таблицы хореограф сочинял, а точнее составлял ранее не виданные комбинации движений человеческого тела. Соединял, казалось бы, несоединимое.

Танцовщик, хореограф, бунтарь, Мерс Каннингхэм в 1952 году основал собственную труппу «Merc Kanningham dance company», с которой поставил более 100 балетов. Произведения хореографа включались в репертуар крупнейших балетных коллективов мира.

Постановки Каннингхэма отличаются оригинальным музыкальным сопровождением, создаваемым Джоном Кейджем. Это не всегда музыка в обычном понимании, зачастую это шумовое оформление, было даже так, что артисты, танцуют, а композитор Джон Кейдж рассказывает истории, меняющиеся от спектакля к спектаклю.

Что касается хореографии Каннингхэма, то главная сила ее воздействия заключается в степени неожиданности – внезапное начало движения без естественной логической подготовки, изменение в скорости или ритме в такие моменты, когда меньше всего этого ожидаешь. Такая взрывная импульсивность играет огромную роль в творчестве Каннингхэма. Он считал, что жизнь и искусство резко отличаются друг от друга.

Много лет назад Каннингхэм обнаружил, что танец может родиться из случайных движений. Более того, его глубокая погруженность в философию Зен и его знания «Чинга», «Книги перемен», подтвердило, что случайность и вероятность, если они существуют в жизни, могут происходить и в танце: что угодно может следовать за чем угодно, и любое движение может следовать за любым другим движением. Если тело не находит новых естественных способов движения, может помочь случайность. Каннингхэм, работая над хореографией «Неназванного соло» в 1953 году бросал монетку, чтобы решить, какое движение должно следовать за каким. Сегодня подобные знаменитые творческие процессы усложнились, вызывая цепь пространственных движений и ритмических возможностей, порядок и комбинированность в которых определяются случайностью. Есть элемент игры и

серьезности в его методе – Каннингхэм воспринимал его в качестве инструмента для освобождения тела от собственных клише.

Случайностью он пользуется на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими авторами - музыкантом, художником. Пользуясь «случаем», Мерс Каннингхэм бесконечно расширил круг движений, используемых в танце. Один из приемов его работы заключался в следующем. Он определял для каждой части тела все движения, какие ей доступны, и записывал их все на листках бумаги. Затем, пользуясь методом случайности, вытягивал бумажки: для головы, для рук, для корпуса, для ног и т.д., пока у него не соберется достаточно материала. Все это он соединял вместе, в тех пределах, конечно, в каких танцовщик способен их выполнить. Иногда приходилось прилагать особые усилия, разрабатывать новые двигательные возможности, чтобы соединить, казалось бы, несоединимое.

В одном из своих интервью Каннингхэм рассказывал о танце «Соло без названия» (1953): «Я приготовил целые гаммы движений: одни для рук, другие для головы и т.д. Затем с помощью игрального кубика я установил их порядок. Когда получалась цельная фраза, я ее всю протанцовывал. Если же выпадали отдельные движения, я искал, чем их можно было бы сопроводить. Помню, как однажды выпало одновременно пять независимых движений, и я в течение нескольких дней пытался, без музыки, соединить их вместе, помня об их длительности, что было чрезвычайно сложно. В результате полностью изменилась моя система сочинения. Вначале казалось, что я стремлюсь к невозможному. Но я говорил себе: "Буду пробовать еще". Я потихоньку продвигался вперед. Сначала движения ступней, потом рук, и, когда это утвердилось, добавлялись движения головы, причем каждый раз я начинал снова. Танец продолжался пять или шесть минут, что для соло много. К концу лета я уже почти мог его исполнить. Странно было услышать музыку; нелегко было в какой-то момент совпасть с той или иной деталью ее построения, а пробовать еще новую комбинацию движений казалось невозможным ... И все же удалось этого добиться. Это соло показало мне, что можно идти от одного движения к другому, возникающему самопроизвольно, без моего участия, что можно создать собственную координацию движений и, что, вероятно, человеческое тело может сделать то, что раньше считалось не возможным. Я понял, как можно применять игральные кубики. А главное, что можно добиться гораздо большего, чем я вначале думал. То, что казалось совершенно недостижимым, может быть достигнуто, если только не давать размышлениям мешать тебе» [2, с 95].

Поиски движения у Каннингхэма подчас определялись и чисто физиологической задачей: например, желанием разработать все возможные движения пальцев и кистей руки. В танце, поставленном в 1970 году на музыку Кейджа для десяти танцовщиков и названном «Secondhand» (что означает «Из вторых рук»), Каннингхэм, как он рассказывает, «предложил каждому танцовщику целую гамму различных мелких движений кисти руки и просил исполнять их в любом порядке на протяжении всего 15-минутного танца. Все вместе было похоже на листву деревьев, колеблющуюся от дуновения ветра. Не традиционна не только лексика танцев Мерса Каннингхэма, но и их композиция. Танцовщики могут исполнять разные хореографические рисунки, двигаться в контрастных темпах и направлениях, при этом нарушая законы симметрии. Все это дает самые неожиданные результаты, невиданные ранее комбинации. Случай вводит, по утверждению Каннингхэма, в «мир, стоящий за пределами воображения». Вытягивая бумажки или бросая кубики, монеты, используя специальные таблицы, хореограф определял все элементы: место исполнителя на сцене, куда он повернут лицом (для Каннингхэма не существует обязательного фронтального построения танца), в каком направлении будет дальше двигаться, сколько времени продлится это движение.

В балете «Torse» (1976) все определялось на основе гексаграмм – шестиугольников из китайской «Книги перемен». В каждой фразе количество движений соответствовало ее номеру: от одного до шестидесяти четырех. Затем также на шестьдесят четыре квадрата было разбито пространство сцены. И из этих «фраз», из места танцовщика на планшете и из

изменений темпа рождалось то, что должно было быть представлено зрителю. Создавалось впечатление, что на сцене гораздо больше танцовщиков, чем в действительности. Многие зрители думали, что в «Torse» занято не менее шестидесяти человек, в то время как их всего десять. Но эти десять были все время в движении, все время кто-то исчезал, а кто-то появлялся, притом в самых неожиданных местах, что не давало зрителям возможность сразу охватить взором весь танец и осознать количество участников.

Это открывало хореографические возможности, никогда ранее не использованные. Зрителю предлагались танцы, каких ранее никто не создавал. Рушились все привычные представления о пространстве и времени. В танцах Каннингхэма нет солистов. Все танцовщики равны. На сцене нет центральных мест, куда должно быть приковано внимание зрителя, все участки сцены одинаково важны. Нет согласованности между движением и звуком.

Взаимоотношение танца и музыки (или звука) в постановках Каннингхэма тоже не традиционно. Ни о каком «выражении» музыки с помощью движения не может быть и речи, так как одна из основополагающих идей Каннингхэма, также как и Кейджа, это - полная независимость танца от музыки и музыки от танца. Музыка сочиняется сама по себе, танец – сам по себе. Случалось, что танцовщики слышали музыку одновременно с танцем лишь в момент его первого исполнения на публике. Иногда танцы ставились и на словесные тексты, например, танец «Как передавать, бить, падать и бежать» («How to pass, kick, fall and run») (1965) исполнялся под чтение Джоном Кейджем смешных историй, причем в разные дни разных. Работал Каннингхэм и с другими современными американскими композиторами: Дэвидом Тюдором, Дэвидом Берманом, Полин Оливерос, Ля Монте Йанг.

В созданных Каннингхэмом спектаклях участвовали самые известные художники, также принадлежащие авангарду: Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс и др. Они разделяли точку зрения Каннингхэма на работу художника в такого рода постановках, как независимую от музыки и танца, полностью подчиненную собственной логике.

С первого взгляда может показаться, что если три главных создателя спектакля - композитор, хореограф и художник - действуют независимо, договорившись лишь о размерах сцены, об общей длительности и, может быть, тональности представления, результат может оказаться плачевным. В действительности же это было не так.

Работая над танцем «Зимняя ветка» (1960 г.) на музыку Ля Монте Йанг, Каннингхэм хотел изучить все возможные способы падения на пол. Этот танец был показан во многих странах, и в каждом случае люди находили в нем что-то свое, близкое им. В Швеции зрители считали, что речь идет о расовых беспорядках, в Германии вспоминали о бомбардировках и концентрационных лагерях, в США – о войне во Вьетнаме. В Японии - об атомной бомбе. А зрительница, чей муж был морским офицером, прочитала танец как потопление корабля.

В течение ряда лет официально пишущие в газетах критики и традиционная публика балетных и танцевальных спектаклей не хотели замечать Мерса Каннингхэма. Редкие представления на сценах нью-йоркских театров не раз сопровождались скандалами, когда кто-то из зрителей начинал громко возмущаться тем, что ему светят в лицо прожектором или оглушают звуками, которые мало кто воспринимал как музыку.

«Признание» приходило постепенно, но уже в 1960-х годах труппа Каннингхэма стала выезжать за пределы США, знакомя европейцев с американским экспериментальным танцем. В Париже выступления состоялись в таких престижных залах, как «Театр Елисейских полей» (1966), «Одеон» (1970), «Театр де ля Билль» (1979). Более того, в 1973 году Каннингхэм был приглашен в парижскую Оперу и в его постановке «Одни день или два» («Un Jour ou Deux») в числе двадцати трех участников были такие знаменитости, как Микаэль Денар, Вильфрид Пиолле, Жан Гизерикс. В этом же театре в 1990 году была осуществлена постановка одной из самых знаменитых работ Каннингхэма «Точки в пространстве» («Points in Space»), впервые показанная в 1986 году. В 2002 году труппа Каннингхэма отпраздновала свое 50-летие. Были показаны, наряду с другими, и новые

работы: «Станция пути» («Way Station», 2001) и «Неопределенное время» («Loose Time», 2002)» [3, с 179-180].

Последующие поколения хореографов называют Мерса Каннингхэма великим реформатором, оказавшем огромное влияние не только на хореографию, но и на музыку, изобразительное искусство и театр в целом. Но главное достижение Мерса Каннингхэма заключается в том, что он открыл новый способ танцевать и сочинять танец.

Список использованных источников:

1. Merce Cunningham [Электронный ресурс] https://en.wikipedia.org/wiki/Merce_Cunningham
2. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Очерки истории /Е.Я. Суриц. – Екатеринбург: изд-во Уральского университета, 2004, 392 С.
3. Озджевиз Е.Л. Методические указания по изучению дисциплины «Хореографический тренаж» (уч.-метод.пособие) Саратов : [б. и.], 2011. - 15 с. http://library.sgu.ru/uch_lit/434.pdf

УДК 13.91

ҚАЗАҚ-ПАРСЫ ФОЛЬКЛОРЫНДАҒЫ ДӘУ БЕЙНЕСІ

Марат Мақпал

makosik_89@mail.ru

Л.Н.Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінің «Мәдениеттану»

мамандығының 2 курс магистранты, Астана, Қазақстан

Ғылыми жетекші - Данысбекова Қ.Б.

Әлемдік мәдениет тәжірибесі көрсетіп отырғандай бірде бір ұлттық мәдениет пен әдебиет жалпы мәдени үрдістерден бөлек, шеттеліп дамымайды. Бұл заңдылық, мәдениеттердің бір-бірімен қатынасы мен ықпалы арқылы ғана өсіп, өркендеген және солай болып қалады. Әрбір мәдениеттің өзінің қайталанбас ерекшелігі болғанымен олардың типологиялық жалпылығы бірдей. Бұған дәлел, әдебиеттанушы, халықтың шығармашылық мұрасын зерттеуші А.Бушминнің сөзі «Әрбір өнер туындысының өз даралығы (қайталанбастығы бар, бірақ өзгелермен салыстырғанда ол байланыста болады) бар, сол себепті әртүрлілік мүмкіндігі шексіз». Бұл тұжырымды барлық ұлттық мәдениет пен әдебиетке жатқызуға болады. Әрбір ұлттық мәдениет пен әдебиет өзінің индивидуалдылығын сақтай отырып басқа мәдениетпен өзара байланыста және өзара қарым-қатынаста болады [1].

Ертегі жанрында халықаралық сюжеттер көп кездеседі. Иран-түркі халықтарының мәдени-әдеби қарым-қатынасы ежелгі дәуірден бастау алады. Екі халықтың мифологиялық түсінігінде, фольклорында ұқсастықтар айрықша мол. “Авестадағы” мифологиялық кейіпкерлер, Фердоусидың “Шахнамасындағы” кейіпкерлердің бейнесі қазақ фольклорында, әсіресе ертегілерінде өте жиі кездеседі. Фольклор саласын зерттеуде ХХІ ғасырда тарихи-салыстырмалы әдіске қатты назар аударылып келеді. Бұның себебі, дүние жүзі халықтарының фольклорындағы ұқсастықтың кең ауқымдылығы туыстық пен қарым-қатынас аясына сыймайды, әсіресе ертегі мен эпос жанрында [2].

Ертегілерде кездесетін мыстан кемпір де, дәу де Азия халықтарының ішінде кең тарған көне образдар екендігі анық. Оның шығу тарихы қола дәуірінде өмір сүрген адамдардың алғашқы наным-сенімдерінен бастау алады. Жарық дүние құдайлары мен өлілер дүниесінің билеушілері жалғыз көзді дәулер арасында болатын соғыс жайлы исседондардың дуалистік мифінде кездесетін сюжеттер кейін скиф тайпаларына өтіп, одан европа халықтарына тарайды. Жалғыз көзді дәудің дүниеге келу кезеңі турасында Е.Тұрсынов мынадай деректерді келтіреді: «Итак, образ глупца, все делающего невпопад, генетически восходит к