

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІНІҢ
Т. Қ. ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМ. Т. К. ЖУРГЕНОВА

THE MINISTRY OF CULTURE AND SPORT
OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
T. K. ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS



**«XX ҒАСЫРДЫҢ АЯҒЫ МЕН XXI ҒАСЫР БАСЫНДАҒЫ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕР
ЖӘНЕ БІЛІМ МӘСЕЛЕЛЕРІ»**

Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары
3–7 сәуір 2017 жыл

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
**«ВОПРОСЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ОБРАЗОВАНИЯ КОНЦА XX –
НАЧАЛА XXI ВВ.»**

3–7 апреля 2017 года

MATERIALS OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE
**"TOPICS ABOUT CHOREOGRAPHIC ART AND EDUCATION AT THE END OF XX –
BEGINNING XXI CENTURY"**

3–7 of April, 2017

АЛМАТЫ

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІНІҢ
Т. Қ. ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР
АКАДЕМИЯСЫ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМ. Т. К. ЖУРГЕНОВА

THE MINISTRY OF CULTURE AND SPORT
OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
T. K. ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS



**«XX ҒАСЫРДЫҢ АЯҒЫ МЕН XXI ҒАСЫР БАСЫНДАҒЫ
ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕР ЖӘНЕ БІЛІМ МӘСЕЛЕЛЕРІ»**
Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары
3–7 сәуір 2017 жыл

Материалы международной научно-практической конференции
**«ВОПРОСЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И
ОБРАЗОВАНИЯ КОНЦА XX–НАЧАЛА XXI ВВ.»**
3–7 апреля 2017 года

Materials of the international scientific-practical conference
**"TOPICS ABOUT CHOREOGRAPHIC ART AND EDUCATION AT THE
END OF XX – BEGINNING XXI CENTURY"**
3–7 of April, 2017

Алматы

УДК 793 (063)
ББК 85.32 В74

Редакционная коллегия:

Главный редактор: **Б. Н. Нусипжанова** — ректор, заслуженный деятель Казахстана, кандидат педагогических наук, профессор.

Зам. главного редактора:

К. З. Халыков — проректор по науке, доктор философских наук, профессор.

Д. В. Сушков — декан факультета хореографии, доцент кафедры «Режиссура хореографии», заслуженный деятель Казахстана, лауреат Премии Фонда Первого Президента Республики Казахстан — Лидера Нации.

Члены ред. коллегии:

Л. А. Жуйкова — профессор кафедры «Педагогика хореографии», кандидат искусствоведения, член Союза композиторов Казахстан, отличник образования РК, кавалер ордена Православной церкви святых мучениц Веры, Надежды, Любви и Софии;

А. Т. Алишева — профессор кафедры «Педагогика хореографии», заслуженный деятель Казахстана;

Л. В. Ким — заведующая кафедрой «Педагогика хореографии», доцент, кавалер ордена «Достык» II степени;

Д. Д. Уразымбетов — преподаватель кафедры «Режиссура хореографии», магистр искусств, член Казахстанской национальной федерации клубов ЮНЕСКО;

Т. В. Терехова — доцент кафедры «Педагогика хореографии».

Дизайн и верстка Д. Д. Уразымбетова.

Компьютерная подготовка текста аннотаций А. Т. Исалиева

В74 Вопросы хореографического искусства и образования конца XX – начала XXI вв. // Материалы международной научно-практической конференции. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2017. — 216 с.

ISBN 978-601-265-254-3

В сборнике представлены доклады и научные статьи участников международной конференции, среди которых представители творческих вузов, теоретики и практики хореографического искусства. Сборник посвящен изучению и рассмотрению вопросов хореографического искусства и образования конца XX – начала XXI вв.

УДК 793 (063)
ББК 85.32 В74

СОДЕРЖАНИЕ

Приветственное слово ректора КазНАИ им. Т. К. Жургенова Б. Н. Нусипжановой	5
---	---

ДОКЛАДЫ

<i>М. Е. Валукин.</i> Формирование личности хореографа	6
<i>Г. Н. Габбасова.</i> Вопросы прочтения терминов «стиль», «стилизация», «стилистика» в хореографическом искусстве	9
<i>Т. И. Омаров, Г. Б. Гизатова.</i> К вопросу о развитии и сохранении традиций хореографического искусства Казахстана в музыкально-драматических спектаклях	14
<i>T. Turdi.</i> Reflection on dancology construction and development — take dancology of xinjiang arts institute as an example	17

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>О. И. Розанова.</i> Под знаком Юрия Григоровича	23
<i>А. Т. Алишева, Л. В. Ким, Г. Ю. Саитова.</i> Преемственность. Новое поколение (О творческом пути Алишера Хасанова)	31
<i>А. М. Жумагалиева.</i> Два шедевра мастера в Алматы (О балетах Григоровича в ГАТОБ им. Абая)	42
<i>Д. Д. Уразымбетов.</i> Празднование 70-летия Минтая Тлеубаева в Алматы ..	47
<i>Ф. Б. Мусина.</i> Метафорика танцтеатра сестер Габбасовых	54
<i>И. Р. Аухадиев, Л. А. Жуйкова.</i> Анализ хореографической лексики в спектакле Б. Г. Аюханова «Преступление и наказание»	61
<i>Д. С. Батырханова.</i> «Махаббат сазы» в интерпретации Гульсауле Орумбаевой	71
<i>К. О. Джумагалиева.</i> Из истории репертуара детских балетов в ГАТОБ им. Абая	77
<i>А. Т. Исалиев.</i> Формирование и развитие спортивно-бального танца в СССР	83
<i>Е. С. Моисеев.</i> Механизмы развития бальных танцев: исторические изменения и новые перспективы	92
<i>Қ. Т. Салаева.</i> «Тілеп пен Сарықыз» ұлттық балетінің келбеті	96

ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>А. М. Полубенцев.</i> Особенности балетного сценария	102
<i>Г. Т. Жумасеитова.</i> Балетмейстерское искусство Казахстана: проблемы и перспективы	109
<i>А. Т. Молдахметова.</i> Семантика специфического положения рук казахского танца «Бес саусақ».....	117
<i>Н. О. Меньшикова, А. Т. Алишева.</i> Спортивные бальные танцы как средство формирования нравственно-патриотического духа у детей.....	124
<i>А. К. Кульбекова.</i> Методическая концепция обучения казахскому танцу	129

ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

<i>Т. В. Терехова.</i> Формирование профессиональных компетенций для специальности «Хореография»	134
<i>Г. Ж. Капанова.</i> Система А. Я. Вагановой: вчера, сегодня, завтра.....	140
<i>А. К. Бердиярова, Л. А. Жуйкова.</i> Импровизация как способ раскрытия профессионального потенциала учащихся	148
<i>Б. С. Тлеубаева, О. В. Крылова.</i> Формирование профессиональных качеств педагога-хореографа в вузе	154
<i>Б. Д. Тургумбаева, Л. А. Николаева.</i> Көрнекті қазақстандық хореографтардың педагогикалық мұраларының маңызы	159
<i>А. Е. Kussanova, L. A. Nikolayeva.</i> Problems of inheritance of pedagogical experience in system of the higher choreographic education of Kazakhstan	166

ХОРЕОГРАФИЯ И СМЕЖНЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВ

<i>Л. А. Жуйкова.</i> Медичейская культура и Сандро Боттичелли.....	170
<i>Ф. Б. Досбатырова.</i> Неизвестные материалы о создании циркового спектакля «Земля чудес»	181
<i>А. М. Серказиева, С. Ш. Тлеубаев.</i> Истоки импрессионизма в танце	188
<i>Л. А. Жуйкова.</i> Первый, второй и третий фортепианные концерты Прокофьева: особенности формообразования	193

АННОТАЦИИ 203

АВТОРЫ 213

Уважаемые участники и гости конференции!

Приветствуем Вас в стенах нашей Академии искусств на Международной научно-практической конференции «Вопросы хореографического искусства и образования конца XX – начала XXI вв.» и выражаем Вам искреннюю благодарность за то, что нашли время в напряженном графике своей профессиональной деятельности и откликнулись на приглашение принять участие в работе нашей конференции.

Отрадно отметить, что с каждым годом расширяется география конференции. В этом году в ней принимают участие ведущие специалисты в области хореографического искусства из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Челябинска, Урумчи, Бишкека, Астаны, Алматы и других городов.

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова является одним из творческих вузов Республики Казахстан, ведущих подготовку высококвалифицированных специалистов в сфере хореографии, а также в театральном искусстве, в области кино, живописи, скульптуры, эстрады и искусствоведения. Важно заметить, что именно у нас создана первая в стране высшая школа хореографии. Имена наших выпускников по праву вписаны в золотой фонд культуры Казахстана.

На сегодняшний день очень высок интерес к хореографическому искусству в мировом пространстве. На наш взгляд, актуальными задачами являются повышение интереса и престижа высшего образования в области культуры и искусства, подготовка конкурентоспособных, креативных специалистов, глубоко понимающих свою роль в сфере профессиональной деятельности. В нашей стране уделяется большое внимание вопросу его развития и популяризации, что подтверждается такими значимыми событиями, как открытие Казахской национальной академии хореографии и создание театра «Astana Ballet» в городе Астана.

Программа конференции насыщена и разнообразна. Все с большим интересом ждут научные сообщения и доклады, мастер-классы наших уважаемых гостей и другие интересные мероприятия. В ходе работы конференции предстоит рассмотреть ряд вопросов о тенденциях развития хореографического искусства и образования в исторической ретроспективе и на современном этапе.

Сегодня как никогда важно сохранить традиции образования, вдохнуть в него новую жизнь, не допустить снижения качества подготовки специалистов. Уверена, что наша конференция будет способствовать достижению этих целей.

Позвольте пожелать всем участникам конференции успешной и плодотворной творческой работы!

Ректор Б. Н. Нусипжанова

ДОКЛАДЫ

М. Е. Валугин

ФОРМИРОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ ХОРЕОГРАФА

Дамы и господа, у меня к вам есть один вопрос, ответ на который, возможно станет началом нашего разговора. Итак, должен ли хореограф быть личностью? Если проводить исторические параллели и делать аналитические сравнения, то со всей очевидностью можно утверждать, что все выдающиеся хореографы были и есть личности, формирование которых проходило в разное время под влиянием различных факторов. И здесь мы приходим к такому вопросу, как: Может ли высшее учебное заведение, выпускающее хореографов, воспитать в них и сформировать личность, которая сможет заставить беспрекословно верить себе, увлечь, зажечь, вдохновить и направить группу людей (в нашем случае артистов балета) в выбранном ею направлении? Что для этого необходимо?

Но чтобы ответить, нужно определить следующее: личностью рождаются или становятся? Философы и историки серьезно рассуждают о роли личности в истории. Многие считают, что появление личности в тот или иной отрезок времени заранее предопределено. Если мы будем рассуждать аналогично, то получается, что появление хореографа — личности на определенном этапе, тоже заранее определено. Как уже говорилось выше, сегодня к нам приходят учиться молодые люди, зачастую только делающие первые шаги на балетном поприще. И тут на помощь приходят такие предметы как психология, педагогика, философия и другие гуманитарные дисциплины. Общая образованность должна быть, бесспорно, высокой... Личность должна знать психологию артистов балета, знать законы педагогики, особенно если учитывать, что контингент артистов балета — это молодые люди от 18 до 36 лет, причем в 18 лет еще не закончено формирование костно-мышечных тканей, а чисто психологически, молодежь более гибка и восприимчива ко всему новому, передовому, авангардному. Каждое новое поколение несет в себе антипод предыдущему. У каждого нового поколения поиски своих средств выразительности, в том числе и в танце. И у каждого поколения свои, волнующие его темы. Даже если хореограф обращается к классическому произведению, исполнитель уже в себе несет новый взгляд, новое понимание и новое отношение к этому произведению. Тем более, что если говорить о технической стороне, то

классический танец очень быстрыми темпами усложняется. На первое место вышел мужской танец, основывающийся на трех позициях:

1. Прыжки;
2. Вращения;
3. Трюки.

Усилился и дуэтный танец, обогатившийся головокружительными и неожиданными поддержками.

То, что хореограф должен всем этим владеть в совершенстве не вызывает ни у кого ни каких сомнений. Хореограф должен владеть композицией и знать ее законы. Причем композицией не фронтальной, а развернутой в перспективе и развивающейся во времени. Это чисто профессиональный аспект, который даже не подлежит обсуждению. А как же личность? Я глубоко убежден, что будущего хореографа с первых лет обучения надо приучать к самостоятельности в творчестве, в умении принимать решения. Но чтобы быть самостоятельным в творчестве знание истории искусств, балета, театра, литературы, музыки и, как следствие, понимание стилей и направлений даже не обсуждается. Эти все дисциплины в Российской академии театрального искусства — ГИТИСе читаются в полном объеме. Но сумма полученных знаний должна быть в постоянной работе. Человеческий мозг не склад, а высокоточный компьютер, который может обрабатывать поступившую информацию. Вот умению обрабатывать полученные знания, логическому их применению, которое, как правило, ведет к открытиям, мы должны научить наших подопечных. Здесь, на мой взгляд, уместно показывать на примерах лучшей хореографической мысли, как достижения прошлого преломлялись в объективе передовых идей великих балетмейстеров. Итог — шаг в будущее. Чтобы создать что-то новое надо очень хорошо знать, владеть и уметь разбираться в том, что было и в том, что есть.

На кафедре хореографии РАТИ–ГИТИС, основанной Ростиславом Владимировичем Захаровым, искусство балетмейстера вели и ведут такие мастера как Захаров, Леонид Михайлович Лавровский, Ольга Георгиевна Тарасова, Лиля Михайловна Таланкина, Михаил Леонидович Лавровский, Георгий Дмитриевич Алексидзе. У каждого из них свой подход, своя методика, свой взгляд и свое направление. Многие их ученики стали востребованными хореографами-личностями. Одной из составляющей этого вопроса является индивидуальный подход к каждому студенту. Учитывая индивидуальность обучаемого, наши преподаватели не давят на нее, а направляют, развивают, отсекают наносное, лишнее. Что подходит одному студенту, не подходит другому. Иногда личная беседа за чашкой чая значит гораздо больше, чем несколько лекций. Здесь надо учитывать абсолютно все. Как правило, талантливый студент ершист и сложен. Он нуждается в особом внимании и бережном отношении. Только не подумайте, что я призываю к «сюсюканью». Отнюдь. Здесь мастер сам решает, как ему вести такого студента. Одно могу сказать, что делать это нужно крайне аккуратно.

Еще один момент. Как я уже говорил, определенная сумма знаний, полученная в стенах высших учебных заведений, это замечательно, но если будущий хореограф на этом остановится, то уже ни когда не поднимется до уровня Личности. Значит, задача стоит более сложная: привить постоянное желание и тягу к самоусовершенствованию.

Далее. Хореографу по роду занятий приходится общаться с артистами, музыкантами, художниками, рабочими, администрацией. Я хочу сказать, что умение общаться также является одной из составляющей успешной работы хореографа. И этому умению тоже надо учить.

Отстаивание своих идей и позиций дано не каждому. Мягкотелость даже для талантливого человека порой губительна. Выработка твердости также лежит на плечах преподавателей.

Способность к внешней и внутренней самомобилизации, преодолению трудностей — тоже способствует формированию личности хореографа.

Как вы видите, из всего выше сказанного, можно прийти к следующему заключению: личность можно воспитать и нужно воспитывать. Это архи сложно, но если этого не делать, то прорыва в будущее не будет.

Г. Н. Габасова

ВОПРОСЫ ПРОЧТЕНИЯ ТЕРМИНОВ «СТИЛЬ», «СТИЛИЗАЦИЯ», «СТИЛИСТИКА» В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Существует сегодня такая проблема, как различение понятия терминов «стиль», «стилизация», «стилистика» в хореографическом искусстве.

Слово *стило* означает орудие письма, перо. Проводя сравнительную характеристику, и опираясь на определения стиля в литературе, музыке и изобразительном искусстве, а так же опираясь на собственный балетмейстерский опыт и опыт педагогической деятельности, в данной работе я попыталась дать расширенное значение данных терминов.

Хочу подчеркнуть, что стиль и вкус в хореографии формируются на основе знаний базовых хореографических дисциплин. Профессиональные компетенции помогают различать разнообразные техники и хореографические направления. Знания теории и истории музыки, мировой художественной культуры определяют профессиональный уровень, который в последствии дает возможность ориентироваться в художественных стилях.

Стиль музыкальный, хореографический, художественный — термин в искусствоведении, характеризующий систему средств выразительности, которая служит воплощению того или иного идейно-образного содержания. В хореографии это — хореографически-эстетическая и хореографически-историческая категория. Понятие стиля в хореографии, отражающее диалектическую взаимосвязь содержания и формы, является сложным и многозначным. При безусловной зависимости от содержания оно все же относится к области формы, под которой понимается вся совокупность пластических выразительных средств, включающая элементы хореографического языка, принципы формообразования, композиционные приемы и музыкальный материал. Понятие стиля подразумевает общность стилевых признаков в музыкальном произведении, коренящуюся в социально-исторических условиях, в мировоззрении и мироощущении художников, в их творческом методе, в общих закономерностях хореографически-исторического процесса.

В ходе анализа признаков, характеризующих стиль хореографической композиции определена следующая классификация:

1) Хореографическое искусство, как развитие стилей архитектуры и изобразительного искусства по эпохам (готика, возрождение, барокко, рококо, классицизм, неоклассицизм романтизм, сентиментализм, реализм импрессионизм, символизм, модерн, постмодерн сюрреализм);

2) Развитие хореографического искусства по направлениям танца исторический танец, народный танец, классика, неоклассика, современный танец;

3) Техника, хореографический язык, (классический танец, неоклассический танец, модерн, contemporary, танцтеатр, физический театр, контактная импровизация, уличные танцы);

4) Народный танец;

5) Жанр (комедия, трагедия, драмбалет, мюзикл);

6) Метод и форма композиции (композиция, миниатюра, сюита, дивертисмент, балет, спектакль, перформанс, театрализованное представление);

7) Индивидуальный хореографический почерк автора, балетмейстера (Мариус Петипа, Уильям Форсайт, Рассел Малифант, Иржи Киллиан, Мак Грегор и. т. д).

Например: хореографическая композиция поставлена в стиле импрессионизма, на музыку импрессионистов (М. Равеля, К. Дебюсси и т. д.) передает впечатление теплого солнечного дня с картины К. Моне, хореографическая лексика — неоклассика или contemporary. При этом композиция не иллюстрирует картину, а передает «впечатление» и создает атмосферу теплого солнечного дня приемами пластической выразительности, фразировки и пространственного решения.

Говоря о разнообразии стилей в хореографическом искусстве необходимо изучить все их отличительные особенности. Именно это дает возможность выдерживать стилево всю хореографическую композицию.

Значение слова «стилизация» в толковом словаре Ефремовой:

1. Придание произведению искусства характерных черт какого-либо стиля;

2. Воссоздание колорита какой-либо эпохи в образах и стилевых особенностях литературного произведения;

3. Произведение, по форме представляющее собою подражание какому-либо стилю.

Стилизация в хореографии — сознательное использование комплекса средств выразительности, приемов и методов для имитации хореографического стиля и микс стилевых параметров в одной хореографической композиции, эпохи направления или национального танца. В то же время ошибочным будет мнение, что, например, соединив элементы и движения национального танца с лексикой классического танца (ноги — классический танец, руки — национальный танец) и есть стилизация. Проблема стилизации в хореографической композиции состоит в том, что хореографы не всегда грамотны в одном стиле, чтобы грамотно «имитировать» его в другом. Например, зачастую в стилизованном казахском танце мы видим с одной стороны аранжированную казахскую музыку с битами хип-хопа и казахской темой в исполнении народных инструментов и с другой стороны казахский народный танец в парчовых длинных платьях. Работая над стилизацией народного танца необходимо помнить, что музыка и костюм должны быть тоже стилизованы.

Часто при стилизации народного танца, выхолащивается полностью национальная ментальность и теряется аромат народной культуры.

Балетмейстер вправе, преследуя идейное содержание произведения, (объекта) исключить основные движения народного танца, оставив только национальные черты. Подчиняясь традициям и обрядам страны, сделать более выпуклым менталитет, культуру народа при помощи другой хореографической лексики и режиссерских решений. Так, например, проанализируем одну из сцен спектакля «Тамыр» (Корни) в постановке сестер Габбасовых. Сцена «Изгнание злых духов» начинается под песню на казахском языке хора бабушек без музыки (из архива Казахской национальной консерватории им. Курмангазы), затем вступает музыка К. Шильдебаева. На сцене образ Отан-Ана (Родина - Мать) в белом платье с длинными косами, национальным украшением и тату на руках в виде казахского орнамента, в руках ковш с адраспаном, издающий специфический запах от дыма — совершается обряд, ритуал изгнание злых духов (окуривание дымом углов сцены). По хореографической лексике: отсутствие казахского танца во время совершения обряда и затем стилизованный казахский танец contemporary техникой.

Если говорить о балете на музыку Л. Минкуса, в постановке А. Горского, в частности вариаций Китри и Базиля является ли это примером стилизации. Проанализируем: вариации не являются подражанием какого-либо испанского танца, хореографическая лексика лишь имеет характерные позы академического испанского танца. Можно сказать, что хореографическая лексика имеет национальные черты испанского танца, но ни в коем случае не стилизует сам испанский танец хореографической лексикой классического танца. Форма композиции — балет, приемы композиции по закону классического танца *Grand pas*, хореографическая лексика — классический танец. Вставные танцы, такие как: Испанский (муз. А. Ю. Симона, хор. А. Горского, М. Петипа), Фанданго (муз. Э. Ф. Направника, хор. А. Горского, М. Петипа), номер Эспады и финальный танец «Сегидилья» Л. Минкуса, хор. К. Голейзовского) являются испанским академическим танцем. Цыганский танец (муз. В. Желобинского, хор. К. Голейзовского, А. Горского) в стиле цыганского народно-сценического танца.

Стилизация не ограничивается только стилизацией народного танца. Возможны различные варианты, как с языком (хореографической лексикой), формой, жанром так и направлением танца. Ярким примером стилизации являются танцы репертуара коллектива эстрадного танца «Гулдер» РК.

Слово стилистика в учении, о языке и речи, в филологии, литературоведении и искусствознании (как и в музыковедении) наделяется несколькими значениями. В принципе можно было бы (по аналогии с лингвистикой, медиевистикой, германистикой и т. п.) называть стилистикой науку о стиле в целом, охватывающую всю сумму связанных с ним знаний, понятий, методов. Однако обычно под стилистикой имеют в виду не учение о стиле вообще, а теорию, относящуюся к внутреннему строению, какого либо

конкретного стилевого объекта, который оценивается с точки зрения его стилевой специфики. Структура стилевых взаимодействий, возникающих в рамках одного художественного произведения, и образующих в своем смысловом развертывании его особый стилистический рельеф — это и есть стилистика (а не стиль) произведения. Выявление же особенностей стилистики произведения является задачей его стилистического анализа. В отличие от стилевого анализа, цель которого — установление специфики стиля в целом (например, стиля исторического, жанрового или индивидуального), анализ стилистический как раз и относится к внутреннему строению художественного произведения.

Анализируя хореографическое произведение необходимо проследить за выдержанностью в одной выбранной стилистике всего произведения, т. е. гармонично и оправданно соединить несколько стилевых черт.

Если определить в одном предложении то стилистика произведения (творческого продукта в любом виде искусства) — это сохранение выбранных стилистических признаков от начала и до конца, включая стилизацию (если таковая есть), если конечно не требуется в самом произведении специальной смены стилистики.

Мы часто слышим выражение «исполнение очень академично», или «хореографическая постановка в стиле академизма». В изобразительном искусстве существовало такое направление «академизм», оно получило свое название от базового образования художников в художественных академиях. В основе деятельности всех заведений, как и хореографических лежала строго регламентированная система обучения, ориентированная на великие достижения предшествующих эпох — Античности и итальянского Возрождения, откуда сознательно отбирались отдельные качества классического искусства, принимавшиеся идеальными непревзойденными.

Путь академизма в искусстве не был отмечен какими-либо великими открытиями или достижениями. В силу своей искусственности («сделанности») и эклектичности, он не является художественным стилем.

В наше время понятие «академизм» вышло за рамки художественного направления: оно получило дополнительное значение и стало применяться по отношению к работам художников, имеющих систематическое художественное образование и классические навыки выполнения произведений высокого уровня технического мастерства. То же самое можно сказать и о хореографическом искусстве. И это в большей мере касается исполнительского мастерства, так как в каком бы направлении не танцевал исполнитель, мы видим, заложена ли в нем база хореографических дисциплин академической школы либо в целом профессионализм хореографического образования.

Таким образом, мы пришли к тому с чего начали наш разговор, что понимание вопросов стиля, стилизации и стилистики закладывает профессиональное хореографическое образование, а знание всех стилистических средств выразительности их приемов и методов воспитывает

чутье и вкус в балетмейстерской и, безусловно, исполнительской деятельности.

Хореографическое искусство сегодня — это большой пласт различных видов искусств, где границы порой очень размыты. Освоение сути терминов «стиль», «стилизация», «стилистика» помогает определить творческий путь развития хореографической композиции. Профессиональный подход помогает расширить хореографическое мышление и позволяет уходить в эксперимент и поиск, не допуская дилетантства. Яркая творческая индивидуальность и пошлая безвкусица разница в один шаг.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Ефремова Т. Ф.* Современный толковый словарь русского языка: В 3 т. — М. : АСТ, Астрель, Харвест, 2006.

2. *Назайкинский Е.* Стилистика музыкального произведения / URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&txtid=107> (Дата обращения: 02.03.17).

3. Толковый словарь русского языка / Под ред. С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой. — М.: ИТИ Технологии, 2006 г.

Т. И. Омаров, Г. Б. Гизатова

К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ И СОХРАНЕНИИ ТРАДИЦИЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА В МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИХ СПЕКТАКЛЯХ

Работа современных балетмейстеров в оперном, музыкально-драматическом и драматическом театре обновляет не только эстетику театров, но и развивает и сохраняет традиции хореографического искусства. Опыт работы не только выдающихся, но и молодых хореографов, способствует развитию и обогащению хореографического искусства.

Поиск новых форм хореографии через творческий союз с драматическим искусством, когда хореография открывается новыми гранями и вносит плодотворный вклад в развитие этого союза – является одной из форм развития хореографического искусства. Следует считать плодотворным влияние постановок танцев и разработка пластической партитуры на развитие и сохранение хореографического искусства Казахстана.

В этом опыте сложились формы и средства танцевально-пластического действия, принципы музыкально-хореографической драматургии, позволяющие создавать произведения, соразмерные значительным достижениям других искусств.

Проблема развития и сохранения хореографического искусства требует интеграции различных искусств: музыки, театра, изобразительного искусства, литературы и др. Немаловажное значение имеют исследования данного вопроса, основанные на междисциплинарной системе научного знания.

В настоящее время актуальной является проблема значения хореографических постановок и пластического решения музыкально-драматического спектакля в развитии многонационального хореографического искусства Казахстана.

Проблемы развития и сохранения уникальной культуры хореографического искусства русского, уйгурского, корейского, немецкого, узбекского и других народов непосредственно связаны с деятельностью соответствующих театров Республики Казахстан. Деятельность хореографов национальных театров направлена на сохранение, воспроизведение и развитие танцевального наследия народа Казахстана.

Остановимся на некоторых аспектах включения танцевальных сцен в музыкально-драматические спектакли, поставленные одним из авторов доклада в разные годы: «Жазығым не менің, мама?!» и «Той жыры».

Молодой хореограф М. Муталиева совместно с режиссером создала особый стиль каждого спектакля. Хореографические сцены определили художественную целостность постановок. Пластическая партитура спектаклей домывливала, «договаривала» драматическое состояние, полнее

раскрывала задачу актерского существования в предлагаемых обстоятельствах. Так, например, в спектакле «Жазығым не менің, мама?» самый сложный в драматургическом плане эпизод выражен пластическими средствами. Вот что писали об этом спектакле на сайте Казахского национального медицинского университета им. С. Д. Асфендиярова после показа в театре «Concordia»: «Обычно, ребенок делает свои первые шаги в жизни, когда рядом с ним идут мама и папа или кто-нибудь из близких. К сожалению, есть дети, родителей которых не интересуют ни их первые шаги, ни слова, ни даже то, живы ли они. Это — ДЕТИ, брошенные своими родителями или, еще хуже... Об этом, и узнали мы, посмотрев данный спектакль. Каждый эпизод этой постановки заставляет дрогнуть сердце любого человека. Ребенок, простивший свою маму за все грехи, продолжает любить ее! Спектакль «Жазығым не менің, МАМА?!» раскрывает всю драму детей, ставших жертвами ошибок своих родителей».

На фоне монолога персонажа, выражающего отчаяние еще не родившегося ребенка, с просьбой о том, чтобы не обрывали его жизнь, дали ему возможность родиться и жить, пластическими средствами показано, как находящийся в утробе матери ребенок пытается спастись от хирургического вмешательства, тем самым защищая свои права на жизнь. Решение данной сцены пластическими средствами усилило эмоциональное восприятие сцены, где тело артиста выражало эмоциональный накал страстей.

В музыкальном спектакле «Той жыры» звучат песни легендарного ансамбля «Дос Мукасан». Танцы, поставленные хореографом Муталиевой М. на песни Н. Тлендиева «Алатау», Б. Байкадамова «Девушка-водовоз» и «Той жыры» были органически связаны с действующими лицами, углубляли образы, подчеркивали их неповторимые черты. Так, песня «Алатау» помогла полнее раскрыть образ девушки Ляззат, которая впервые в своей жизни увидела горы, почувствовала их величие. В песне «Девушка-водовоз» раскрывается образ девушки, шуткой отвечающей парню, смотрящему на неё влюбленными глазами. «Той жыры» исполнялся в кульминационный момент в сцене свадьбы, когда сердца молодых героев наполняется радостью, которая выливается в танец.

В данных постановках благодаря совместной работе режиссера и хореографа-постановщика посредством танца были наиболее полно раскрыты чувства, различные грани характеров, действия героев. Хореографом была создана танцевальная образность спектаклей, соответствующая сверхзадаче и жанру постановки, найден своеобразный пластический рисунок, который усилил форму высказывания в узловых точках действия, стал существенной формой эмоциональной выразительности.

В заключении следует подчеркнуть, что развитие и сохранение традиций хореографического искусства Казахстана в музыкально-драматических спектаклях развивается с использованием специфических закономерностей танцевального искусства, а также в тесной связи с теорией и практикой синтетического искусства музыкально-драматического театра. Современный

балетмейстер, работающий в театре, представляет собой особую ветвь развития традиций хореографического искусства, которая ориентирована как на классические, так и современные направления хореографического искусства. Хореографы-постановщики музыкально-драматических спектаклей продолжают в своем творчестве развитие хореографического искусства, расширяя, дополняя и обогащая традиции, сложившиеся в богатом наследии танцевального искусства народа Казахстана.

T. Turdi

REFLECTION ON DANCOLOGY CONSTRUCTION AND
DEVELOPMENT — TAKE DANCOLOGY OF XINJIANG ARTS
INSTITUTE AS AN EXAMPLE

I. The core thoughts on the construction of teaching system of dance arts

State Medium and Long Term Educational Reform and Development Plan Outline (2010-2020) issued by China National Ministry of Education specifically stresses the importance of “intensifying practical teaching linking” in higher educational field and considers practical ability as one of the three abilities, which is as important as study and innovation ability. Xinjiang Arts Institute responds the social need in time and focuses on cultivating comprehensive talents who integrate dance performance, choreography techniques, works creation and theory teaching, that is, cultivating students’ expression, taste, creativity and the ability of teaching. Positively create practical cultivation platform both in school and out of school and use basic knowledge and skills to mould and perform dancing works. Both teachers and students will be involved in the whole process, feel personally, practice repeatedly and understand the sublimation to enhance expression, taste, creativity and the ability of teaching.

In the practice process, we have improved the cognition that higher arts education is an important joint point of the first power of innovation, the first resource of talents, the first productive force of science and technology and the first soft power of culture through learning and reference. And therefore, to fully give play to the function of joint point, we have actively adapted the social need on senior arts talents, taken advantage of the school-running characteristics and geographical advantage of Xinjiang Arts Institute according to the demand of cultivating top-notch innovative personnel proposed by the state, which attracted the exchanges and cooperation of inland art academies, partner assistance academies and art academies in peripheral friendly neighbors; and powerful exploration was also made in promoting good neighborly and friendly relations, developing art discipline and cultivating compound and creative senior talents.

In terms of specific methods, firstly, the construction of practical teaching system of dance arts is strengthened and it takes the cultivation of students’ practical ability as core and takes three dimensionalities as basic entry points including classroom, stage and society, which puts effort into training students’ basic ability and promoting the skills of stage performance on the one hand, and focuses on moulding students’ connoisseurship and critical consciousness on dance works and cultivates the creative ability as far as possible on the other hand. Stress the significance of practice places both in school and out of school for the cultivation of students’ comprehensive abilities. Provide guarantee for the forging of students’ practical ability through completing the matched mechanism construction of practical teaching course system. Secondly, to combine classroom

training with stage performance and provide a platform for both teachers and students to show creative ideas and skills in the process of stage practice, which stimulates the teachers' and students' creative enthusiasm of dance and promotes the creative ability of dance. The students transform into active performance from passive performance, and their stage experience is accumulated constantly in practice and the creativity and performance is highlighted and intensified. Thirdly, to combine school study with social practice, social practice consists of in-school practice and out-of-school practice, the former mainly are all kinds of teachers' and students' dance activities in school, while the latter includes the field survey of dance folk-custom, activities to bring cultural scientific medical services to the rural areas in summer time, gratitude performance, the attendance of all kinds of culture and art shows and communication, the practical activities of competition and so on. Fourthly, to combine professional training and dance competition, the period of national level and provincial level professional dance competition is longer, students not only get trained of corresponding combination within a longer period, but also constantly and repeatedly practice, view and emulate and perform, which will quickly improve both their dance performance and practical experience on stage. Fifthly, to combine optional field and supported project, encourage students to observe and think more on specific fields of dance major in daily learning and life; and also encourage both students and teachers to declare social practice project of all levels together, make dance major students have a more and deeper thought on dance practice in the process of field survey through the implementation of practice project so that the structure of practice knowledge of dance major students can be optimized and the ability cultivation can be intensified. Sixthly, to combine teachers' teaching and extracurricular self-study, which is required in the practice teaching reform of dance major; use system to mould students' good extracurricular habits and encourage students to autonomously take advantage of dance studio and multi-media classroom to strengthen practice after class so as to fully consolidate the classroom knowledge.

II. Intensify the practical teaching link

The activity space of practical teaching of dance is relatively complicated and the purpose is more diversified, which involves classroom, outside class, some scenes outside school, the expansion of knowledge, the improvement of skills, the promotion of theory and other purposes, which determines the diversity of practical teaching of dance major, what's more, there is also a mutually connected structure system between scenes and types. For the past few years, the construction of dancology of Xinjiang Arts Institute has focused on promoting the construction and implementation of practical teaching system of dancology, dance performance, dance education and choreographer. Start with the amendment of talents training program, the construction of practical teaching platform, management system and other aspects, and organically band practical training of dance, stage performance, performance viewing, club activities, social practice, specialty practice, graduation project, dance creation, dance competition and other subsystems together according to the discipline characteristics of dance major; taking "project teaching"

as orientation has achieved a great result in promoting the students' practice ability of all dance majors. Firstly, to complete the assembly line construction of the practice ability cultivation of "one stage one competition in practical training" and form a fixed training pattern of practice ability, which is from classroom training to stage performance and then to dance competition so as to practice the continuity of teaching and promote the of practice effect. Teachers take advantages of special performance of dance in classroom training and inspect and evaluate the study effect of dance major students from which excellent students can be found. Select these excellent students to join dance troupe and Xinyi Song and Dance Troupe, and positively organize them to participate in the stage performance of large-scale comprehensive variety shows. Secondly, to complete the assembly line construction of the practice ability cultivation of "one project one practice in classroom", cultivate students' basic theoretical attainment and interest in dance culture in classroom learning, conjunctively push out a scientific research project based on practice, guide both students and teachers to cooperatively declare social practice project, based on the enough financial support, encourage students to spend holidays on field survey, increase students' understanding of dance practice and the comprehension of dance culture, promote students' dance connoisseurship and provide full materials for dance creation. Thirdly, to perfect the matched mechanism construction of practice teaching course system, build a detailed and systematically-operated assessment criteria that focuses on three aspects of teaching, including condition, process and result, guide and promote the reform of practical teaching, intensify the macro-control of practical teaching and further deepen artistic practice and classroom teaching interaction. Artistic practice services social culture has achieved the close integration of course construction and artistic practice; strengthen the cultivation and development of students' autonomous learning mode has solved the employment difficult problem of students. Fourthly, the university reinforces the construction of innovation team and requires the discipline leaders to lead innovation team and students to actively take part in creation practice and theoretical research activities. We not only promote the teaching quality but also encourage teachers and students to actively carry on all kinds of creations and performance projects relying on "Xinjiang Modern& Contemporary Dance Creation Research Innovation Team" and the team construction of "the Culture and Teaching Research of Xinjiang Folk Dances of Chinese Ethnic Groups". We positively undertake the plan, training, guidance and performance activities of cultural projects of national and relevant government departments of Xinjiang Uyghur Autonomous Region and all prefectures, which has obtained tremendous social benefit and economic benefit, greatly raised the popularity of the university, trained teachers' and students' creation and performance ability as well as enhanced the employment rate of graduates. For example, in recent years, the large-scale projects of nation and Autonomous Region have been undertaken by the team, including the performance on Xinjiang float in the military parade activities of the 50th anniversary of People's Republic of China; the "performance in touring activities" performed by Beijing workers in cultural palace to celebrate the 55th anniversary of National Day and the design

and performance task of Xinjiang float in the 60th anniversary military parade activities, the performance of opening ceremony activity of China Xinjiang International National Dance Festival from the first session to the third session, the artistic performance of the opening ceremony of the 13th Winter Games in China, Awards and Artistic Performance Activity of national Russian language year in Xinjiang, large-scale artistic performance of the opening ceremony of Manas International Tourism and Culture Festival in Ke prefecture, Xinjiang, China and other performance activities. Relying on the national support, we have successively visited America, UK, France, Korea, Japan, Thailand, UAE, Tajikistan, Uzbekistan, Kyrgyzstan and other countries as well as Hong Kong, Macao and Taiwan regions to develop academic communication and performance activities; at the same time, we also encouraged both teachers and students to take part in all kinds of national level and provincial level competitions and activities. In recent five years, the teachers and students of dancology have accumulatively won 59 national level and above provincial level prizes in all kinds of competitions, including 5 first prizes of national level competitions, 8 first prizes, 46 second and third prizes of autonomous region level competitions; on the other hand, all kinds of measures have been taken to encourage teachers to engage in scientific research and creation, which completed the nationwide planning task of art scientific Xinjiang Modern& Contemporary Dance Survey, supporting projects named Xinjiang Uyghur Dance Course, Xinjiang Tajik Nationality Dance Course, Training Course of Dance Basic Skills, Dance Xinjiang to Rhyme, Teaching Methodology Textbook of Uyghur Dance, Teaching Methodology Textbook of Ballet Basic Skills, Theoretical Course of Choreographer, Dance Anatomy Teaching Course and other professional textbooks of autonomous region textbook compilation with local characteristics. Teachers have published over one hundred papers in national core journals and provincial level periodicals, which cultivated a group of young and middle-aged backbones of dancology and the members of innovation team. In terms of the construction of teaching staff, the in-service teachers' proportion in studying for doctor's degree and master's degree has increased obviously as a result of going out for further education, visiting and studying abroad, which has further optimized the educational background structure of teaching staff and teachers' teaching, creation and the quality and level of academic research has improved obviously. In terms of communication, we have increased the culture and art communication with Central Asian countries in recent years and signed cooperation agreement with arts universities and relevant organizations in Kazakhstan, Tajikistan, Uzbekistan, Kyrgyzstan and other countries, which cultivated nearly one hundred music and professional dance talents for Kazakhstan, Kyrgyzstan and other countries

For years, dancology has been determined as a key support discipline by Autonomous Region; majors of dancology have been defined as key majors of Autonomous Region arts discipline development. "The construction of Xinjiang choreographer and creative teaching system" won the third prize of Excellent Teaching Achievement of Xinjiang Uyghur Autonomous Region; the construction of dancing arts practical teaching system under the idea of "constructively combine

teaching and learning, choreography begets performance, blend skills and methods” obtained the first prize of Excellent Teaching Achievement of Xinjiang Uyghur Autonomous Region in 2016. After the long-term construction and development, several disciplines and majors of dancology have topped the list at home.

III. The difficulties in discipline construction and development

After several years’ construction, the dancology of Xinjiang Arts Institute has possessed certain advantages, project practice teaching mode of “trinity”, including teaching, practice and creation is built in basic skills training, professional (play) training and comprehensive practice innovation, which perfects the training system of practice teaching innovation ability of three levels; the cultured students basically possess the needed knowledge, abilities and qualities that adapt life-long education and social development and change. Take “project teaching” as orientation, teachers and students create works together to lead teaching, which not only expands the students’ comprehensive qualities but also enhances the students’ professional practice ability. At the same time, positively carry out the exploration and cultivation of top-notch innovative personnel, and constantly quicken the construction of innovative talent training system, which is suitable for the comprehensive arts universities.

However, for a long time, the development of dancology of Xinjiang Arts Institute is still faced with many issues and difficulties, which are mainly shown in following aspects. Firstly, the hierarchical structure of dancology is unreasonable; secondly, the major has an unbalanced development; thirdly, the conditions of school operation are to be improved; fourthly, dancology gives first place to master, there is no doctor's degree yet, the structure of teaching staff is to be improved and so on. The reasons are as follows after analyzing: firstly, there is a big gap between arts universities in every province in terms of expenditure and appropriation because of the unbalance of domestic economic development in China, especially there is a larger difference in eastern developed regions and western developing regions; secondly, the comprehensive conditions of dancology of Arts University, which has difficulty in introducing doctors and other high-level personnel, have some disparities comparing with inland colleges and universities; thirdly, strengthen the academic communication, especially the enhancement of art communication and cooperation among domestic and foreign art academies, fully take advantages of geographic advantages, multi-culture advantages, intensify the construction of dancology and make a contribution to human civilization and social development as well as enhance good neighborly and friendly relations.

With the promotion of the national soft power, the cultural and art career of the Autonomous Region is developing rapidly, we believe that Autonomous Region Party Committee and government will increase the support and the above-mentioned issues will be solved in the near future. In a word, we hope to together carry forward the theme consciousness and independent spirit of art creation and art education with international and domestic dance counterparts. Make efforts to dancology construction in respective fields, establish the subject consciousness and

culture coordinate of China dancology in global vision, take the realization of epochal inheritance and promotion of China cultural spirit as own duty, develop and expand the China spirit in world dance art structure and achieve the innovative inheritance and creative conversion of excellent traditional dance. Insist on motivating the innovation vigor of China traditional dance art in contemporary language environment, stimulating the excitation of dance art education tradition in modern education system and moistening the dance art until when it influences the world.

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

О. И. Розанова

ПОД ЗНАКОМ ЮРИЯ ГРИГОРОВИЧА

В год Сергея Прокофьева Мариинский театр осуществил давно запланированное возобновление балета «Каменный цветок», приурочив его к 90-летию Юрия Николаевича Григоровича. В 1957-м премьера балета открыла талантливого хореографа и многообещающих молодых солистов и, как было признано позднее, ознаменовала новый значительный этап отечественного балетного искусства.

Мог ли кто-нибудь представить тогда, что спустя 60 лет (!) Григорович предложит обновленную редакцию балета и будет сам проводить сценические репетиции? Но еще поразительней, что в столь солидном возрасте он сохранит зоркость взгляда, замечающего малейшую неточность, остроту реакций и бескомпромиссную требовательность. Результатом постановочной и репетиционной работы маститый хореограф остался доволен. Премьера новой редакции «Каменного цветка» с тремя составами исполнителей прошла с большим успехом.

Так в «Год Прокофьева» одна из главных сцен мира оказалась обладательницей всех трех больших балетов гениального композитора, притом созданных в разные эпохи и, соответственно, — с разных эстетических позиций. «Ромео и Джульетта» Леонида Лавровского — оригинал 1940 г., «Золушка» Алексея Ратманского — XXI в. Между ними «Каменный цветок» 1957 г. как рубеж двух направлений — хореодрамы и обобщенно-симфонического балета.

Имя Григоровича закономерно связывают с Мариинским и Большим театрами. Однако творчество хореографа знают и любят далеко за пределами столиц. В последние десятилетия благодаря Григоровичу расцвел Краснодарский балет. Сегодня это единственная труппа, обладающая ВСЕМИ оригинальными постановками мастера и его редакциями классических балетов XIX в. Но и это не все. Григорович оказал сильнейшее влияние на самый северный балет нашей страны — Саха (Якутия). Мне довелось быть свидетелем того энтузиазма, с каким труппа осваивала «Лебединое озеро» Григоровича (1999), сколько было волнений, тревог, надежд и какая радость — одобрение автора.

За первым опытом последовал второй — «Ромео и Джульетта» в постановке Григоровича, с которым труппа успешно справилась (2004). И, наконец, театр решился взять новую вершину — балет «Спартак» (2014). Основания для столь смелого шага были. Состав труппы значительно увеличился за счет первых выпускников местного Хореографического училища, повысился исполнительский уровень коллектива. Помог и опыт предыдущих спектаклей Григоровича. Подготовительную работу, как и прежде, провели постоянные ассистенты балетмейстера, опытные репетиторы Ольга Васюченко и Олег Рачковский. И все же приезда Григоровича ожидали с трепетом. Строгий автор работу принял. Для труппы это был важный рубеж, обязывающий держать планку мастерства на достигнутом уровне.

Особо тесные отношения сложились у Григоровича с балетом Башкортостана. Почти четверть века назад московский коллектив во главе с Григоровичем был на гастролях в Уфе. Художественный руководитель башкирского балета Шамиль Терегулов не упустил счастливый случай и предложил именитому гостю поработать с местной труппой. Сотрудничество оказалось на редкость продуктивным. В 1993–95 гг. один за другим здесь появились «Щелкунчик», авторские редакции «Тщетной предосторожности» и «Дон Кихота», а в 1998-м — «Лебединое озеро».

Тогда же, в 1993-м, по предложению Григоровича было решено создать балетный фестиваль в честь недавно скончавшегося Рудольфа Нуреева. Всемирно известный танцовщик провел в Уфе детство и юность, здесь впервые увидел балетный спектакль и загорелся страстной любовью к этому искусству. Учился в школе, где теперь располагается хореографический колледж его имени. В театре оперы и балета впервые вышел на сцену в настоящем спектакле. Однако при жизни великого артиста малая родина и знать не хотела о его существовании. Но времена изменились, и сегодня Уфа гордится своим сыном. На стене театра красуется мемориальная доска, в фойе создан музей Нуреева, а событием года становится регулярно проводимый балетный фестиваль имени Нуреева. Балетный праздник дарит ценителям искусства множество разнообразных событий: премьеры балетов, гала-концерты, выставки, конференции по проблемам хореографии и, непременно, выступления известных российских и зарубежных солистов.

Особенно удался фестиваль 2012 г., по счету восемнадцатый, отмеченный новой встречей с Григоровичем. На этот раз к его постоянно идущим балетам прибавился романтический «Корсар». Редакция Григоровича увлекла зрителей стремительным потоком разнообразных танцев в раме красочных ориентальных декораций. Громкому успеху премьеры способствовало мастерство солистов всех рангов и кордебалета.

Исполнительские возможности труппы, а также настойчивость ее художественного руководителя Леоноры Куватовой и директора театра Рустэма Сабитова открыли дорогу «Спартаку». Пожалуй, это был самый серьезный экзамен для башкирского балета. Основную постановочную и репетиционную работу провели постоянные ассистенты Григоровича, знатоки его хореографии Олег Рачковский и Ольга Васюченко. За три недели до выпуска спектакля к репетициям приступил сам балетмейстер.

Значимость премьеры (30 июня 2013 г.) подчеркнуло присутствие президента республики. Дружной овацией зала был встречен и Григорович. Чувствовалась наэлектризованность публики, заполнившей театр сверху донизу. Притихшая с первыми звуками музыки, она взорвалась аплодисментами в финале акта, а в конце представления долго не хотела покидать зал, вновь и вновь вызывая создателей спектакля.

Знаменитый балет Григоровича не просто удался башкирской труппе. Он, можно сказать, удался на славу. Попадание «в яблочко» стало очевидным уже в зачине спектакля, когда «квадрат» из щитов римских легионеров, рассыпавшись в мгновение ока, превратился в победоносно марширующее войско во главе с блестящим военачальником Крассом. Чеканная поступь, мощные прыжки, точный рисунок – все было так, как задумал балетмейстер. А сверх того — единый артистический настрой исполнителей, коллективное воодушевление, хлестнувшее через рампу в зрительный зал.

В следующей массовой сцене исполнители изобразили нечто прямо противоположное — надрывный танец беззащитных пленников, несчастных людей, обращенных в рабство. В дальнейшем в действие включались восставшие гладиаторы, неистовые вакханты, надменные патриции, бесшабашные пастухи, примкнувшие к Спартаку. И везде артисты кордебалета демонстрировали высокую технику танца и мастерство актерского перевоплощения.

На премьере «Спартака» стало очевидно, что труппа располагает еще и множеством талантливых солистов. Эпизодические партии мастерски исполнили Сарьян Сулейманов (гладиатор, сатир), Руслан Абулханов, Андрей Брынцев, Дмитрий Марасанов (пастухи). Трудно отдать предпочтение и кому-либо из исполнителей главных партий. Валерия Исаева без аффектации раскрыла душу Фригии, беззаветно преданной Спартаку и в счастье, и в горе. Иной характер — расчетливой, хладнокровной куртизанки Эгины — тонко вычертила элегантная Гульсина Мавлюкасова. Рослый красавец Олег Шайбаков за внешним блеском Красса открыл заурядность фанатика власти.

Театр доверил заглавную роль двадцатилетнему Рустаму Исхакову. Начинаящий солист не обманул ожиданий. Следуя логике роли, артист поворачивал образ разными гранями. Его Спартак торжествовал и терзался сомнениями, страдал от предательства и забывался в объятиях любимой женщины. Неизменной оставалась жажда свободы, готовность отдать за нее

жизнь. Неукротимая воля вожака восставших заявляла о себе в отчаянно смелом танце, где даже разбег перед режущими воздух взлетами звучал боевым кличем. Если по части техники у Исакова еще есть резервы, то суть образа схвачена им безошибочно. Не зря еще учеником балетной школы он мечтал о Спартаке и даже исполнил на выпускном спектакле монолог героя. Мечта сбылась неожиданно скоро.

С не меньшим успехом прошел второй спектакль. Новые исполнители: Гузель Сулейманова — Фригия, Ирина Сапожникова — Эгина, Ильнур Гайфуллин — Красс. А. Шлыков — Спартак (приглашенный солист Краснодарского театра Григоровича) внесли в образы героев свои краски и были по-своему интересны, правдивы, убедительны.

Влюбленность в гениальную партитуру Хачатуряна вложил в работу с оркестром дирижер Герман Ким, и музыка зазвучала с первозданной свежестью и в патетических кульминациях, и в проникновенной лирике.

Мастерское исполнение высветило достоинства хореографии: идеально «вычисленную» архитектуру спектакля, построенного на монтаже массовых сцен с монологами и дуэтами героев; меткость пластических характеристик; образные контрасты кордебалетных эпизодов; наконец, потрясающей силы финал, где вы буквально видите, как Спартак — конкретная историческая личность — становится легендой.

Спустя три года после «Спартака» театр приступил к балету, о котором давно мечтала худрук Леонора Куватова, но считала труппу не готовой к столь ответственной работе. Главным препятствием был немногочисленный мужской кордебалет. Однако, мужской состав постоянно рос благодаря выпускникам хореографического колледжа и в «Спартаке» оказался на должной высоте. Наконец пришло время покорить новую, самую сложную вершину — «Легенду о любви».

Освоить хореографию Григоровича вновь помогли О. Васюченко и О. Рачковский, поддержанные репетиторами театра. Труппа трудилась с энтузиазмом, не жалея сил. По состоянию здоровья не смог приехать Григорович, но символически он появился в зрительном зале, когда раздались повелительные аккорды музыкального Вступления. Композитор Ариф Меликов посвятил эти пять аккордов создателям спектакля — автору либретто Назыму Хикмету, хореографу Юрию Григоровичу, художнику Солико Вирсаладзе, дирижеру Ниязи и себе — композитору. Для людей из мира балета эти пять аккордов ознаменовали еще 55-ю годовщину со дня исторической премьеры «Легенды о любви» в 1961-м в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

Спектакль начался. В глубине затемненной сцены возникла огромная трехстворчатая книга с восточными письменами и несколько светильников. Оформление Вирсаладзе с точностью воспроизвел Дмитрий Чербаджи, костюмы — Людмила Иус, свет — Алексей Первалов. Идентична и

хореография, следующая московской версии балета. Действие начинается группа плакальщиц возле умирающей принцессы Ширин (Софья Гаврюшина). Выбежав к рампе, «черные женщины» скорбно заламывают руки, поодаль снуют растерянные придворные. Тщетно взывает к ним властный Визирь (Ильдар Маняпов) — бессильный перед роковыми обстоятельствами. Не может скрыть отчаяния и царица Мехмене Бану (Гульсина Мавлюкасова).

Спасти смертельно больную берется возникший неведь откуда таинственный Незнакомец (Данила Алексеев). Царица готова отдать ему все, чем владеет, — богатство и власть. Но нищий дервиш требует чисто человеческую жертву — женскую красоту. Мехмене Бану без колебаний принимает жестокое условие, прощаясь с красотой, а значит, и с женским счастьем. В магическом трио вместе с Незнакомцем и Мехмене Бану участвует вставшая со смертного одра Ширин. Совершив таинственный обряд, Незнакомец исчезает, а Ширин возвращается к жизни.

Драматический нерв первой картины, задающей тон всему спектаклю, зависит от солистов, прежде всего от исполнительницы роли Мехмене Бану. Прима-балерина Г. Мавлюкасова и ее партнеры придали действию нужный эмоциональный градус, раскалили изнутри немногословную, графически острую «речь» героев. А в следующей картине, после мощной полетной вариации Ферхада (Рустам Исхаков), в права вступил мужской кордебалет. Блистательный по композиции номер «Шествие», с неуклонным крещендо пластических тем, разрастающихся до грандиозной хореографической полифонии, ансамбль кордебалета исполнил так слаженно по ритму и четко по рисунку, что можно было заранее сказать: с шедевром Григоровича уфимская труппа справится достойно.

Так и вышло. Артистам в равной мере удались и партии главных героев, их сложные дуэты, вариации и монологи, и массовые сцены — грандиозная «Погоня», фантастические видения Мехмене Бану и Ферхада и др. И вот что примечательно: после ведущих мастеров труппы, увенчанных почетными званиями, в главных партиях успешно выступил второй состав исполнителей. Белла Оздоева — Мехмене Бану, Лилия Зайнигабдинова — Ширин, Сергей Бикбулатов — Ферхад не просто справились с техническими сложностями хореографии. Они внесли свои акценты и оттенки в образы героев. Особенно удивила Б. Оздоева: вчерашняя выпускница сумела постичь и передать душевную смуту зрелой женщины — многострадальной Мехмене Бану.

Актерской выразительности способствовало превосходное звучание оркестра. Дирижер Герман Ким — специалист по балетам Григоровича воспроизвел партитуру Арифа Меликова во всей ее многокрасочности и колористическом своеобразии. Остается поздравить башкирский театр с творческой победой: вершина, к которой балетная труппа подбиралась много лет, покорена.

Нельзя не отметить еще одно событие, состоявшееся сразу после премьеры «Легенды о любви». Оно не имеет прямого отношения к Григоровичу, но косвенно с ним связано. С недавних пор у Международного

фестиваля имени Нуреева появился младший брат. Он так и называется «Малый нуреевский», поскольку создан для учеников балетных школ. Его учредитель и организатор — башкирский хореографический колледж, носящий имя легендарного земляка. Нынешний — второй по счету фестиваль, посвященный тридцатилетию колледжа, оказался крупномасштабным культурным событием. Гостями и участниками стали представители едва ли не всех государственных балетных школ России и бывших союзных республик (Москва, Санкт-Петербург, Алматы, Астана, Воронеж, Казань, Краснодар, Новосибирск, Пермь, Рига, Саратов, Тбилиси, Улан-Уде, Уфа, Якутск).

Три фестивальных дня (1–3 ноября) были насыщены до предела. Утром — мастер-классы. Днем — экскурсии и репетиции Гала-концерта. Вечером — просмотр спектаклей. Нашлось время и для научно-практической конференции по проблемам профессионального хореографического образования, которую провела В. И. Уральская — главный редактор журнала «Балет». Мастер-классы именитых преподавателей: М. И. Пяткиной (МГАХ) — В. Н. Толстухина (Пермь) — классический танец; А. Н. Шелемова (Новосибирск) — дуэтный танец; Е. А. Кузьминой (Академия Бориса Эйфмана) — урок пластической выразительности для младших классов — преподнесли немало интересного и поучительного.

В ответ хозяева фестиваля показали одноактный балет в семи картинах «Водная красавица» (музыка Николая Попова, сценарий и хореография Рината Абушахманова). Солист балета, окончивший балетмейстерское отделение вагановской академии, имеет солидный опыт постановочной работы в уфимском театре. Его завидная фантазия «играет» по правилам балетной сцены. Фабула «Водной красавицы», почерпнутая из башкирского эпоса, может показаться слишком серьезной для детского балета: предательство братьев главного героя (Тагир Тагиров), похищение его невесты — дочери царя озера Асылыкуль (Разиля Мурзакова), жестокие драки, грабеж. Но все эти ужасы нейтрализует незаменимая балетная фантастика — картины подводного царства с дивертисментами золотых рыбок, гибких змеек, изящных аистов. В конце концов, нерушимая любовь героев одерживает верх над кознями злодеев. Но юной паре приходится покинуть опасный земной мир, найдя убежище в безмятежном подводном царстве. В этом смысле балетмейстер следует поэтике и даже философии романтического балета, где реальный и фантастический миры находятся в непримиримом противостоянии.

Финал балета все же неутешителен, но острота сюжетных перипетий заставляет с интересом следить за развитием действия, а обилие разнообразных танцевальных номеров, отлично исполненных учениками старших, средних и младших классов, не оставляет времени для раздумий о несовершенстве мира.

Кульминационная точка фестиваля — большой гала-концерт участников — собрал полный зрительный зал Театра оперы и балета. Представители названных выше школ и колледжей исполняли по два номера, в основном —

вариации из классических балетов. Танцевали вполне прилично, чему во многом поспособствовали предварительные репетиции на сцене. Но большее впечатление произвели оригинальные композиции, сочиненные специально на учеников. Здесь они чувствовали себя уверенно, были раскованы и по-настоящему выразительны.

На фоне изобильной классики и внушительной дозы модерна особенно эффектно смотрелись три номера на основе народно-сценического танца. Башкирский танец «Гульназира», сочиненный аж в 1941 г. создателем национального ансамбля танца Файзи Гаскаровым, (чье имя было присвоено Ансамблю), и сегодня восхищает красотой рисунков, мастерством стилизации фольклорных мотивов. 12 юношей и 12 девушек в национальных костюмах, во главе с солистом, — воспитанники народного отделения башкирского училища — действовали как единый организм, заплетая на планшете сцены узоры живого ковра. А в номере «Маламбо» в постановке Ильнура Аюпова — преподавателя народно-сценического танца — те же исполнители преобразились в горячих аргентинских наездников. Азарт, с каким они демонстрировали все новые тур де форсы, передался их спутницам, и общий зажигательный пляс увенчал номер.

Совсем другим градусом экспрессии и другими выразительными средствами буквально очаровал «Танец казанских девушек» в постановке Раили Гариповой. Восемь девушек в светлых национальных костюмах, с белыми шальями на плечах, ровной линией неспешно передвигались по сцене. «Диалог» с музыкой вели только ноги, в основном стопы, меняя акценты, усложняя начальный «орнамент» все более затейливой игрой. И только в кульминации, выстроившись колонной, танцовщицы расправили руки, словно многокрылая сказочная птица.

Превосходно исполненные характерные танцы сравнились по успеху у зрителей разве что с оригинальными композициями, сочиненными для юных артистов. Четыре монолога варьировали меру драматизма — от медитативной «Молитвы» (хореография М. Кафановой) до полных внутреннего напряжения номеров «Скрипка и немного нервно» (хореография Е. Пичкалева), «Отверженная» (хореография Д. Гайтдюкевича) и взрывного «На краю» (хореография А. Панфиловой). Дуэты, напротив, утверждали обретение взаимной гармонии («Анданте», хореография Е. Тайшиной), или захватывали буйством молодых сил, безотчетной радостью бытия («Тенгри-Умай», хореография А. Садыкова). Особый случай — «Дриады» (хореография Е. Кузьминой). Метафорическая композиция изобразила пагубность разъединения: красивая группа дриад, напомнившая цветущее дерево, распавшись на части, погибала.

Пример мастерства, к которому в свой срок должны прийти участники фестиваля, явили его почетные гости — солисты башкирского театра Гульсина Мавлюкасова, Лилия Зайнигабдинова, Софья Гаврюшина, Рустем Исхаков и солист Большого театра Андрей Меркурьев — также выпускник башкирской балетной школы. А завершил Гала-концерт небольшой балет

«Cuadrilla» («Праздничное шествие») на музыку Эдварда Элгара. Хореограф Р. Абушахманов представил в театрализованной форме умения учеников младших, средних и старших классов — от экзерсиса до дуэтного танца, — увенчав опус блестящим общим финалом.

После концерта все его участники, преподаватели и гости получили памятные подарки, а юные артисты, забыв об усталости, устремились на дискотеку. За время совместной работы они так подружились, что разъезжаясь по домам, мечтали о новой встрече, а некоторые девочки даже всплакнули.

«Малый Нуреевский фестиваль» получился насыщенным учебной и творческой работой благодаря коллективу преподавателей башкирского колледжа, его художественному руководителю Леоноре Куватовой и директору Олие Вильдановой. А саму возможность провести это дорогостоящее событие, как и постановку «Легенды о любви», обеспечил президент республики Р. З. Хамитов, не на словах, а на деле поддерживающий культуру.

Однако, вернемся к главному герою очерка Ю. Н. Григоровичу и подтвердим его не только косвенную но и глубинную связь с башкирской балетной школой и — шире — башкирским балетом. Эта связь коренится в общей профессиональной почве, а конкретно — в Ленинградском хореографическом училище. Альма-матер Григоровича можно считать родиной башкирского балета. В 1934 г. здесь появилась первая башкирская студия, за ней в 1935-м — вторая. Дети, отобранные по всей Башкирии старейшим педагогом А. В. Ширяевым, а затем возглавившим студию, учились классическому танцу у Н. А. Камковой, Е. В. Ширипиной, А. А. Писарева, А. И. Пушкина. К ответственному выступлению на декаде ленинградского искусства в Москве в 1940-м их готовили А. Я. Ваганова и В. А. Пономарев.

Выпускники этих студий и составили ядро формировавшейся в годы Отечественной войны балетной труппы башкирского театра. Именно им выпала честь стать исполнителями первого национального балета «Журавлиная песня» (1944), поставленного ленинградкой Н. А. Анисимовой. Выпускниками старейшей российской балетной школы, ныне — Академии русского балета имени А. Я. Вагановой являются и первый директор башкирского колледжа имени Нуреева Р. С. Бикчурин, и ее нынешний директор О. Г. Вильданова, и худрук колледжа и балетной труппы театра Л. С. Куватова. Словом, традиции вагановской школы изначально, генетически присутствуют в балетном искусстве Башкирии. Весомое подтверждение тому — премьера на башкирской сцене «Легенды о любви» и исполнительская культура учеников хореографического колледжа имени Рудольфа Нуреева, продемонстрированная на международном Малом фестивале его имени.

А. Т. Алишева, Л. В. Ким, Г. Ю. Саитова

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ. НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ (О ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ АЛИШЕРА ХАСАНОВА)

«В театральной среде имя Алишера Хасанова сегодня известно не только в России, но и за ее пределами: в современных постановках все большее значение приобретает выразительный язык тела, специалистом по которому является Алишер», — пишет журналистка Марина Полунина, в статье «Пластический театр Алишера Хасанова «Мим-оркестр». Человек-оркестр»¹. Читая эти строки, в глубине души радуешься и гордишься тем, что алматинская балетная школа дала крепкую базовую основу в профессиональной подготовке исполнителя. Получив прекрасные знания и отличную подготовку у замечательных педагогов, как в области хореографии, так и музыки, истории и других дисциплин, Хасанов едет в Ленинградскую Государственную Консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова).

Начало творческого пути хореографа А. Хасанова пришлось на 1983 год, год поступления в Алматинское хореографическое училище им. А. Селезнева. Рассказывая о своем ученике, профессор Кадыркул Нысанбаевич Андосов отмечал трудоспособность и жажду знаний ко всем дисциплинам, помимо специальных и особенно к музыке. «...Без подлинной музыкальности нельзя овладеть подлинной танцевальностью»².

В своем интервью о Хасанове, о его музыкальных способностях рассказывает доцент, преподаватель фортепиано и музыкально-искусствоведческих наук, Элла Германовна Есырева: «Учась в младших классах, он уже отличался своей музыкальностью..., занимался часами на инструменте, отсюда и хорошая читка с листа... Он владел умением работать самостоятельно...».

«Мой кумир Петр Ильич Чайковский, — рассказывает Алишер. — Еще в детстве, услышав Четвертую симфонию, это был месяц май, когда из окон музыкального класса училища зазвучала прекрасная музыка; она до сих пор не отпускает меня. Может быть поэтому я параллельно окончил музыкальную школу по классу кларнета... Я долго мечтал стать дирижером. К сожалению, мечта так и не сбылась. Но чтобы соприкоснуться, понять музыку во всех ее гранях, я решил 2009 году поступить в Вечернюю школу при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского на

¹ Полунина М. Пластический театр Алишера Хасанова «Мим-оркестр». Человек-оркестр // «Самозащита без оружия». — М., 2016. № 2 (79) 2016.

² Тарасов Н. И. Классический танец. — М.: Искусство, 1971. С. 17.

вокальный факультет. Возможно, моя большая любовь к музыке от моих предков. Дед — Маттаир Хасанов, по линии отца, знаток и хранитель «Двенадцати мукамов». Мукам — музыкально-циклическое произведение, «являющееся шедевром уйгурского музыкального искусства. По линии мамы — дедушка Юсупжан и бабушка Турсынкыз, артисты Государственного Уйгурского театра г. Алматы. Отец, Абдушукур, играл на народных инструментах: дутаре, тамбуре, знал и пел отрывки из мукамов и народных песен. Ну, а преемственность в области хореографии, видимо от мамы, Гульнары Саитовой, заслуженной артистки Республики Казахстан, кандидата искусствоведения, профессора факультета хореографии.

Итак, преемственность поколений была заложена в семье, а затем продолжилась в стенах хореографического училища, и это дало путевку в прекрасный и волшебный мир музыки и хореографии.

Желание, упорство, природная любознательность — эти черты характера стали движущей силой в его дальнейшей творческой судьбе. Из года в год, преодолевая большие физические нагрузки, шел к своей мечте Алишер Хасанов. Но к концу предвыпускного курса, по медицинским показаниям, врачи запретили ему танцевать. Тогда опытные педагоги К. Н. Андосов, Е. А. Усин и директор училища Б. М. Джантаев, посоветовавшись, решили дать ему возможность окончить училище, пройдя последний третий курс теоретически.

С тех пор прошло 27 лет. Каждый раз, вспоминая о годах, проведенных в алматинском хореографическом училище, он испытывает огромное чувство благодарности. А. Хасанов часто задает себе вопрос: «Если бы не эта поддержка со стороны руководства и педагогов, как бы сложилась дальнейшая моя судьба?». Здесь стоит подчеркнуть ту самую важную роль преемственности, которая в будущем составит веру и силу наследия «учитель-ученик, ученик-учитель». Знания и профессиональные навыки, полученные за время учебы в стенах родной школы, позднее, он применит их в своем творчестве.

В одном из интервью хореограф Алишер Хасанов рассказал, как педагоги добивались совершенства в исполнении программного материала и передачи того или иного характера, образа, нюансов, и их пластическое воплощение через музыкальную интонацию. В учебном процессе все было выстроено по принципу обратной связи — шла максимальная отдача со стороны преподавателей и учеников. Полученные навыки станут основой в творчестве Алишера Хасанова. И сегодня он благодарен Кадыркулу Нысанбаевичу, Ельдос Ашимовичу, Элле Германовне, Булату Михайловичу за их терпение, за то, что они сумели привить любовь к труду и профессии артиста балета. Именно это дало ему важный творческий импульс к профессии хореографа. Сохранение традиций преемственности нашло свое отражение в дальнейших творческих работах Хасанова.

По окончании училища А.Хасанов, свои знания и навыки, применяет в качестве солиста Ансамбля песни и пляски Министерства внутренних дел Казахстана (1991–1993). Получая исполнительский опыт в военном ансамбле,

в репертуар которого входили сюжетные шуточные танцы, требующие актерского мастерства, он научился не только военной выправке, но и стилю и манере настоящего исполнителя. Было сложно перестраивать себя, как академического артиста балета. Молодой солдат ансамбля с каждым выходом становился все увереннее, приобретал необходимые профессиональные качества. И все это, конечно, не без помощи балетмейстера Галины Николаевны Носковской, которая не только сохраняла наследие военных плясок, но и помогала вырабатывать координацию, исполняя различные дроби, хлопушки и трюки в танцах. В то время начальником ансамбля был строгий капитан Юрий Подгайный.

Репетиторскую работу в основном вели сами призывники — выпускники алматинского и кыргызского хореографических училищ: Даурен Касиманов, Сергей Тебекин, Валентин Аксенов, Оскар Готовцев и Руслан Бахтиев. Каждодневный упорный труд сыграл свою роль в формировании исполнительского и актерского мастерства Алишера Хасанова. Репертуар ансамбля основывался не только на солдатских плясках, но и из хореографических композиций разных народов: русских, казахских, молдавских, украинских, цыганских и других. Большой успех имела «Андижанская полька» в исполнении Алишера. Обращаясь к образцу узбекского танца, он органично вплетает в общую ткань фольклорного мотива классические вращения (*pirouettes*). Всем очень нравился задорный, игривый танец. Спускаясь в зрительный зал, Алишер во время импровизации, приглашает публику подключиться к его танцу, — зритель становился непосредственным участником его композиции. Таким образом, первые пробные постановки, первые шаги хореографа были сделаны в ансамбле внутренних войск.

1993 год. Годы военной службы позади. Алишер едет поступать в Ленинградскую Государственную Консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова (ныне Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова). С этого момента его творческую деятельность можно подразделить на два периода: исполнительский до 28 лет и режиссера-хореографа по пластике после. Почему такая возрастная градация? Ответ прост: «Если артист балета не заявил о себе как солист до 25 лет, то надо вовремя уходить со сцены», — таково было решение А.Хасанова. Несмотря на то, что он являлся солистом балета Театра оперы и балета при Санкт-Петербургской Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (1993–1994), «Русского Камерного балета «Москва» (1994–1995), Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (1995–2000) — он оставляет сцену как исполнитель, но возвращается как режиссер-хореограф.

Авторы статьи, считают, необходимым отметить еще одно важное событие в его творчестве. В 1999 году Алишер Абдушукурович принимает участие в фестивале Dance Web (Австрия), где выигрывает грант Фонда Сороса на обучение. Это были мастер-классы в разных техниках современной хореографии, где предоставлялась возможность выбора. Им

было выбрано основное направление современного танца по технике Хосе Лемона, классического джаза, технике контактной импровизации, партеринга. В конце курса был дан концерт, где он принимал участие. «Это был большой подарок, — вспоминает Алишер. — В то время, я уже интересовался современным танцем, мне очень нравились постановки Матс Эк, Иржи Киллиана, Пины Бауш. Так случилось, что я у Пины Бауш станцевал в спектакле «Мазурка Фога», который был представлен на Чеховском фестивале в Москве. Это было еще одно чудо в моей жизни — это тот случай, который сыграл большую роль в моем творчестве».

Традиция преемственности продолжается в процессе учебы, работы с выдающимися педагогами, балетмейстерами, режиссерами драматических театров, композиторами, сыгравшими определенную роль в профессиональном становлении Алишера Хасанова.

Встречу с заслуженным деятелем искусств России, профессором Александром Михайловичем Полубенцевым можно считать судьбоносной. Александр Михайлович в то время возглавлял собственный коллектив — театр балета «Фуэте» (1993 по 1999 год)¹. Хасанов, в труппе проработал чуть больше полугода, но это были незабываемые дни. «В период зимней сессии, — вспоминает Алишер Абдушукурович, — участвовал в танцевальных номерах студентов консерватории, это, конечно, было плюсом для будущего поступления в ВУЗ. Видел, как в мастерской рождались творческие работы студентов. Но главное — это был важный урок в моей жизни. В репертуаре театра были авторские балеты Александра Михайловича Полубенцева — «Ночное танго» на музыку А. Пяццолы, «Жемчужное ожерелье» и «Проделки Амура, или Дон Кихот» Л. Минкуса. Мне повезло, несмотря на то, что я новичок, мне были доверены главные партии Вишенки и Тыквы в балете «Приключение Чиполлино» на музыку К. Хачатуряна. Этот балет был поставлен А. М. Полубенцевым в период его работы в Ленинградском театре музыкальной комедии».

Рассказывая о буднях и процессах репетиций в театре «Фуэте», А. Хасанов акцентировал внимание на то, что он имел возможность перенимать опыт «хореографа-симфониста», труд которого точно охарактеризовала Вера Михайловна Красовская: «...тончайший истолкователь музыки в танце, прекрасно чувствующий актера, сцену, зрительный зал, отлично знающий практическую сторону работы в театре»²

На одном из экзаменов, который проходил на сцене консерватории, Хасанова увидел Эдвальд Арнольдович Смирнов, он пригласил его в «Русский Камерный балет «Москва» (1995), где он являлся главным балетмейстером. Алишер танцует ведущие партии в балетах Э. А. Смирнова (клоун — «Темные аллеи» по Бунину, музыка Рахманинова; «Письма с фронта» Гаврилина, «Смерть в Венеции» Малера) и параллельно работает в труппе при консерватории у Никиты Михайловича Долгушина.

¹ Здесь музыка венчает танец: 50 лет кафедре хореографии Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2013. С. 168.

² Там же. С. 169.

«Шестидесятники» — так называли поколение Никиты Александровича Долгушина, народного артиста СССР, профессора. «Долгушин-хореограф обращался, как правило, к первоклассной музыке и в своих сочинениях обнаруживал знание традиций прошлого, верность им, желания найти в накопленном балетным театром близкое современникам, созвучное их мыслям и чувствам»¹.

Алишер работает между Москвой и Питером: на выходные в Питере — утром Буратино в балете «Золотой ключик» (хореография М. Тлеубаева); вечером в Москве, один из спектаклей репертуара Русского Камерного балета «Москва». Это обычная практика многих творческих людей, актеров театров и кино, безусловно, и артистов балета.

Здесь необходимо, рассказать еще один случай, который произошел в жизни, сыгравший важную роль в судьбе Алишера. В Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко был объявлен конкурс на замещение вакантной должности артиста балета. Пробует себя в показе и А. Хасанов. На тот момент за плечами фундамент алматинского хореографического образования, опыт работы в театрах А. М. Полубенцева, Э. А. Смирнова, Н. М. Долгушина. Вспоминая те годы, А. А. Хасанов говорит: «Я безумно благодарен моим педагогам. Низкий поклон всем моим учителям, балетмейстерам, наставникам, давшим мне знания и передавшим лучшие традиции хореографического искусства. Из 30-и человек, были приняты в труппу две артистки балета и я. Второго января я уже танцевал на сцене знаменитого театра партию мышей в «Щелкунчике» П. И. Чайковского». Видимо, Дмитрий Александрович Брянцев, во мне увидел гротескового актера, поэтому доверил партию одного из четырех шутов в Лебедином озере П. И. Чайковского, двойки в Эсмеральде Ц. Пуни, Р. Дриго и в четверке скоморохов в Снегурочке П. И. Чайковского. Танцевал в спектакле у Ивана Фадеева «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова (Скопец). В театре я проработал пять лет».

Параллельно учился в Российской Академии театрального искусства (ГИТИС) на балетмейстерском факультете (1995–2001). И в этот раз, судьба улыбнулась. Он попал в мастерскую Евгения Петровича Валукина, заведующего кафедрой хореографии, художественного руководителя балетмейстерского факультета, кандидата искусствоведения, доктора педагогических наук, академика и профессора, народного артиста России и Республики Башкортан.

«Ученик выдающихся мастеров Михаила Марковича Габовича и Николая Ивановича Тарасова, чье имя воспринимается как имя педагога, олицетворяющего своей деятельностью школу русского балетного академизма, сохраняющего и развивающего традиции мужского классического танца. Практик и теоретик, перу которого принадлежит фундаментальный труд «Система мужского классического танца», опираясь

¹ Здесь музыка венчает танец: 50 лет кафедре хореографии Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2013. С. 30.

на опыт корифеев предыдущих поколений, суммировал, проанализировал и практически апробировал те выводы, к которым сам шел не один год»¹.

Постигая особенности мужского классического танца и органики танцевального искусства, А. Хасанов подчеркивает, что для него это был новый системный подход, особенно в разделе «Вращение» таких, как *pirouettes, tour, tour en l'air*. Пытался детально изучить «композиционные связи, которые усиливают экспрессию движения, преодолевая его во времени, создают «удобство» исполнения этих движений»². Большое внимание обращал на взгляд исполнителя, при этом говорил: «Учитывая требования к танцовщику как к драматическому актеру, вращательные движения рассматриваются в координационном единстве всех частей тела с направленностью взгляда по пространственным точкам зала с соответствующим наклоном и поворотом головы *en dehors, en dedans*. С направленностью взгляда связывается не только драматургия образа, но и пластика выразительности поз, движений в пространстве, характер рисунка рук, новое сочетание позиций и перевода рук»³.

Этот опыт, хореограф А.Хасанов, учитывал в своих хореографических композициях, во время работы со сборной России по фигурному катанию (2001-2003). Это видно от Э. А. Смирнова, который также ставил номера для звезд фигурного катания, в частности Евгения Плющенко.

Во время подготовки гастрольных программ Московского цирка Никулина на Цветном бульваре в Англию и Японию, А.Хасанова приглашают режиссером-постановщиком (2005–2008).

Здесь уместно вспомнить, что традиция приглашения хореографов для постановки цирковых программ появилась в начале XX века. Анализируя взаимосвязь двух видов искусств – цирка и хореографии, непроизвольно вспоминаешь, как: «Наиболее интенсивно принцип театрализации цирка в синтезе с балетным искусством утверждался в советском цирке в 20-е годы прошлого века. Поэтому вполне закономерно приглашение замечательных хореографов начала XX века Александра Горского и Касьяна Голейзовского для постановочной работы в цирке... Работа А. Горского и К. Голейзовского в качестве художественных руководителей государственных цирков в начале 20-х годов, безусловно, обогатила как балетный жанр, так и цирковое искусство»⁴.

Неутомимый в работе, А. Хасанов пробует свои силы как режиссер-постановщик и балетмейстер. Режиссер-постановщик, учитывая законы аренометрии, т. е. круговой обзор арены, старается оптимально использовать доминант центра в постановках. Соблюдение драматургических канонов,

¹ Преснякова Е. Евгений Валукин: Человек на своем месте // Балет. 2009. № 2 (156). С. 20–21.

² Валукин М. Е. Система мужского классического танца, разработанная Е. П. Валукиным // Вестник. — М.: МГУКИ, 2014. № 5 (61). Сент-окт. С. 310.

³ Там же.

⁴ Досбатыров Д. К. Синкретизм традиционной казахской культуры в свете инноваций режиссуры циркового и хореографического искусства Казахстана и его интеграции в мировую цивилизацию // Дисс. на соиск. ученой степени доктора философии (PhD) — 6D040600 «Режиссура». Рукопись. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2013. С. 119.

грамотное чередование и темпоритмическая протяженность номеров, подбор музыкального материала, постановка хореографических миниатюр, применяя классический, народный, гротескный, современный танцы доказывает высокий профессиональный уровень подготовки А. Хасанова. Работая в творческом содружестве с композиторами, сценографами, художниками по костюмам, и главное с артистами цирка, он сумел сохранить преемственность духовно-нравственных и культурных ценностей русского циркового искусства. Каждое цирковое представление шло с аншлагом, и это был каждодневный экзамен на право быть режиссером-постановщиком и балетмейстером.



Следующий этап в творческой деятельности, и пожалуй главный — режиссер по пластике в драматических театрах. Марина Полунина отмечает: «Творческий путь Алишера Хасанова как режиссера по пластике можно назвать своеобразным рекордом — так много разных сцен он охватывает. В этом списке — и старинный Московский областной театр им. А. Н. Островского, и модный Санкт-Петербургский «Приют комедианта», и целая россыпь провинциальных театров. Талант Хасанова оказался востребованным и за пределами России: он делал постановки в Шанхайском центре драматического искусства и в знаменитом израильском театре «Гешер»¹.

Перечисляя лишь часть списка работ в театрах: Большой драматический театр им. Товстоногова (Г. Ибсен «Парочка потерянных идеалов»); Санкт-Петербургский Малый Драматический Театр «Европы» (Г. Х. Андерсен «Снежная Королева»); Санкт-Петербургский театр юного зрителя им. Брянцева (Гоцци «Зеленая птичка», Я. Корчак «Король Матиуш»);

¹ Полунина М. Пластический театр Алишера Хасанова «Мим-оркестр». Человек-оркестр // «Самозащита без оружия». — М., 2016. № 2 (79) 2016.

Московский драматический театр на Малой Бронной (Ростан «Сирано де Бержерак»); Московский театр юного зрителя (Маршак «Кошкин дом»)

Мастерская Петра Фоменко (Мольер «Школа жен»); Московский детский музыкально-драматический театр «А-Я» (Рок-опера «Три мушкетера»);

Московский театр Сатиры (Л. Девега «Собака на сене», У. Шекспир «Двенадцатая ночь»); Театр «Табакерка» Олега Табакова (Ч. Дикенс «Сверчок на печи»); Екатеринбургский театр музыкальной комедии (Моцарт «Свадьба Фигаро»); Челябинский театр оперы и балета (Чулаки балет «Слуга двух господ»); Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Опера «Дидона и Эней» Г. Перселла); Московский Международный Дом Музыки (Мюзикл «Коварство и Любовь или Из жизни насекомых» (по сказке К. Чуковского «Муха-Цокотуха»); Государственный Академический Уйгурский театр музыкальной комедии им. К. Кужамьярова (Ашири «Идикут») — убеждаешься, насколько широк диапазон художественных интересов режиссера-балетмейстера по пластике, разнообразен по жанрам. Говоря о своей режиссерской деятельности, теоретически осмысливая особенности творчества хореографа, анализируя закономерности соотношения хореографического с драматическим видом искусства, Алишер Хасанов изложил причину своего выбора.

«Меня всегда вел вперед исследовательский интерес. Я много работал в провинциальных театрах, — потому что мне каждый раз было любопытно: а что там? Я садился рядом с режиссером и начинал выстраивать спектакль, влюбляясь в артистов. Интерес к материалу, к режиссеру, к труппе — это главное. И я практически все находил то, что искал. Если честно, в провинции зачастую можно увидеть то, чего не найдешь в столичных театрах... Вообще не важно, не имеет значения — Москва или Саратов. Важно, чтобы театр был настоящий — теплый, искренний... Научить танцевать можно любого. Но только при одном условии: если исходить из природы самого артиста, учитывая его органику и психофизику, позволять ему импровизировать, основываясь на личном отношении к персонажу, личном высказывании, в драматических актерах гораздо больше «глины», из которой можно лепить. Мой секрет — принять человека таким, какой он есть, помочь ему раскрепоститься, чтобы он раскрылся»¹.

Пройдя путь от артиста балета до режиссера по пластике в драматических театрах, Алишер Хасанов не забывает своего первого режиссера Ирину Рудник, доверившую ему Московский Детский музыкально-драматический театр «А-Я». На протяжении 16 лет (с 2001) творческое содружество все больше крепнет. «Для меня эта школа оказалась бесценной, именно там я понял, как на маленькой площадке создать объем и в то же время прозрачность, чтобы это не давило на зрителя». По 2009 год, являясь главным балетмейстером и режиссером-постановщиком, им были

¹ Полунина М. Пластический театр Алишера Хасанова «Мим-оркестр». Человек-оркестр // «Самозащита без оружия». — М., 2016. № 2 (79) 2016.

поставлены спектакли: «Муха-цокотуха», «Этюды в оранжевых тонах», «Треугольные годы», «Снежный вальс», «Мальчик у Христа на Елке», «Девочка со спичками» и многие другие. Создание сказок, мюзиклов, музыкальных детских спектаклей проходит в тесном контакте при участии самих учащихся в Школе-искусств М. Струве («Чудесный апельсин», «Bizet, la opera, et cetera» — вокально-хореографические спектакли; «Путешествие по ...» — Шоу-программа); Московский Поликультурный центр дополнительного образования (концертные программы, постановки народных танцев); Московская государственная академия хореографии при Государственном академическом Большом театре России (концертные номера, экзаменационные этюды).

Работая с детскими коллективами, учащимися МГАХ, АРБ имени А. Я. Вагановой, Алишер Хасанов подготовил ряд учеников, ставших призерами и Лауреатами международных конкурсов (Гран-при в Нью-Йорке, призовые места в Брюсселе, Париже, Москве, Риме и прочее). Это вселяет уверенность, перед ним открываются новые горизонты.

Талантливый хореограф, режиссер-постановщик, уже педагог, а где-то и наставник, в 2011 году создает свой творческий коллектив — «Пластический театр Алишера Хасанова «Мим-оркестр». За эти годы «в избалованной столице команда снискала славу уникального театра благодаря необычной формуле: драматические актеры, которые танцуют. Действительно, в составе труппы нет ни одного артиста балета»¹. Название театра зародилось по инициативе режиссера Алексея Злобина, который точно определил: «Люди — это и есть твой оркестр, а танец — твоя музыка». Самостоятельная работа режиссера, балетмейстера состоялась в опере Перселла «Дидона и Эней», поставленный совместно с Театром «Мим-оркестр» и ансамблям «Квеста Музыка». Премьера состоялась в Московской Консерватории в Рахманиновском зале, в честь Юбилея консерватории на фестивале «Alma Mater», затем выступили в органном шоу в Доме музыки. Ежегодно театр участвует в фестивале современной музыки «Московская осень» на произведения композитора Сергея Викторовича Жукова.

¹ *Полунина М.* Пластический театр Алишера Хасанова «Мим-оркестр». Человек-оркестр // «Самозащита без оружия». — М., 2016. № 2 (79) 2016.



В уникальной культурной жизни Питера и Москвы началось творчество воспитанника алматинского хореографического училища имени Александра Селезнева. В данной статье мы проанализировали — насколько может быть разнообразна и наполнена атмосферой преемственности лучших традиций профессиональных школ творческая деятельность личности. Оттачивание мастерства и всестороннего подхода в области актерской пластики, танца при создании спектаклей различных жанров, становится мерилom творческого роста А. Хасанова.

Сейчас, Алишера Абдушукуровича Хасанова с его постановками в театрах, мастер-классами с нетерпением ждут во многих городах России и за рубежом. Каждый этап его творческой деятельности — это преемственность нового поколения, имеющего, крепкий профессиональный фундамент, заложенный легендарными педагогами, режиссерами XX столетия. Продолжая традиции хореографического и театрального искусства, он умело применяет свой опыт и знания. Преемственность традиций династии в хореографии передаются дочери Бернаре, учащейся 2 курса МГАХ.

Так как тема данной статьи «Преемственность поколений», то в рамках исследования невозможно было провести анализы спектаклей, поставленных А. Хасановым, как режиссером по пластике. Эта тема будет продолжена в последующих статьях.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Валукин М. Е.* Система мужского классического танца, разработанная Е. П. Валукиным // Вестник. — М.: МГУКИ, 2014. № 5 (61). Сент-окт. С. 308-313.
2. *Досбатыров Д. К.* Синкретизм традиционной казахской культуры в свете инноваций режиссуры циркового и хореографического искусства Казахстана и его интеграции в мировую цивилизацию» // Дисс. на соиск. ученой степени доктора философии (PhD) — 6D040600 «Режиссура». Рукопись. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2013. — 171 с.
3. Здесь музыка венчает танец: 50 лет кафедре хореографии Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2013. — 320 с.
4. *Полунина М.* Пластический театр Алишера Хасанова «Мим-оркестр». Человек-оркестр // «Самозащита без оружия». — М., 2016. № 2 (79) 2016.
5. *Преснякова Е.* Евгений Валукин: Человек на своем месте // Балет. 2009. № 2 (156).
6. *Тарасов Н. И.* Классический танец. — М.: Искусство, 1971. — 496 с.

А. М. Жумагалиева

ДВА ШЕДЕВРА МАСТЕРА В АЛМАТЫ (О БАЛЕТАХ ГРИГОРОВИЧА В ГАТОБ ИМ. АБАЯ)

«В его хореографических образах живет настоящая поэзия. Все лучшее из области хореографии — в смысле соотношения классических традиций и современных средств. Здесь торжествует танец. Все выражено, все рассказано его богатейшим языком — образным, самобытным!»

Д. Д. Шостакович

Славную юбилейную дату — 90-летие Юрия Григоровича — Большой театр отмечает масштабным фестивалем его спектаклей. В течение двух месяцев на Исторической и Новой сцене Большого театра будут показаны самые яркие и значимые постановки и балеты в его редакции: «Щелкунчик», «Спартак», «Жизель», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Легенда о любви», «Золотой век», «Раймонда», «Ромео и Джульетта», «Баядерка» и завершит фестиваль балет «Иван Грозный».

Имя этого великого хореографа-балетмейстера любимо всем Хореографическим сообществом и известно всему миру!

Изучая его биографию, мы понимаем, из каких составляющих складывалось и формировалось будущее мастерство художника больших хореографических полотен. На него повлияло все: и занятие классическим балетом в детстве мамы Клавдии Альфредовны Григорович, и ее серьезное отношение к искусству; влияние дяди Юрия (по материнской линии) Георгия Розай, который был характерно-гротесковым танцовщиком Мариинского театра — выпускником Петербургской балетной школы (выпуск 1907 года), одноклассником Вацлава Нижинского, участником Русских сезонов в антрепризе Сергея Дягилева¹; и, несомненно, влияние культурно — балетной среды города на Неве!

Годы учебы в Ленинградском хореографическом училище им. А. Я. Вагановой пришлись на тяжелое военное время. В 1946 году Юрий Григорович выпускается из стен легендарной школы (ныне Академия Русского Балета им. А. Я. Вагановой), постигнув основы классического, дуэтного, народно-характерного танцев у великих мастеров балетной школы. Среди них Бориса Шаврова и Алексея Писарева. Ростки будущего творчества

¹ Злобина Н. Георгий Розай — имя, которое звучит так незнакомо. Материалы к биографии // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой, 2014. №4 (33). С. 50–57.

балетмейстера, конечно, формировались под влиянием Александра Ширяева. Ведь Ширяев был ассистентом великого Мариуса Петипа и учеником выдающегося балетного педагога Императорской балетной школы — Христиана Иогансона.

После окончания училища Юрий Григорович был принят танцовщиком в Государственный театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Одновременно с исполнительской деятельностью он пробует ставить свои первые хореографические номера и детские балеты в балетной студии Дворца культуры им. А. М. Горького. Уже год спустя, после выпуска, в 1947 году его хореографическими первенцами стали детский балет «Аистенок» на музыку Д. Л. Клебанова и «Славянские танцы» на музыку А. Дворжака.

Первые постановки в ГАТОБ им. С. М. Кирова были ему поручены в оперных спектаклях: танцы в опере «Садко» Н. Римского-Корсакова (1953 г.), «Риголетто» Дж. Верди (1954 г.) и лишь в 1957 году, с легкой подачи и поддержки Федора Лопухова ему доверили постановку полномасштабного балетного спектакля на музыку С. Прокофьева — «Каменный цветок». Премьера этого «молодежного» балета состоялась 25 апреля на сцене Ленинградского государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова. Плеяда молодых артистов: «самая острая, самая яркая из молодых балерин труппы» — Алла Осипенко в роли Хозяйки Медной горы, юная Ирина Колпакова в роли «такой нежной и такой мужественной» Катерины, Александр Грибов — Данила и Анатолий Гридин в роли Северьяна. Балет прошел с большим успехом у ленинградской публики, имел большой положительный отклик и широкий резонанс, похвальные высказывания в прессе театроведов и балетных критиков.

«Каменный цветок» — своеобразная «песня без слов» в честь природы, труда и любви», — писал Юрий Слонимский. А Дмитрий Шостакович так писал после премьеры: «Главное достоинство спектакля я вижу, прежде всего, в органичном сочетании музыки, хореографии и декорационного оформления. Все едино, цельно, взаимосвязано. Найдена та заветная «мера вещей», которая гармонично соотносит между собою все элементы постановки, пронизывает их общим музыкальным ясным художественным образ спектакля»¹.

В 1961 году Юрий Григорович ставит свой второй балет — «Легенда о любви», на музыку азербайджанского композитора Арифа Меликова, а балетное либретто разработано самим автором произведения — Назымом Хикметом, на основе своей пьесы «Ферхад и Ширин». Сценографом и соавтором стал театральный художник Симон Вирсаладзе. Эту дружбу и сотрудничество они пронесут через всю жизнь. Хореография этого балета основывалась на классических танцевальных движениях, но в них органично влились движения заставляющие вспомнить о персидских миниатюрах. Массовые сцены — танцы и шествия — оттеняют лиричность дуэтов Ширин и Ферхада и драматизм монологов Мехмене Бану.

¹ Шостакович Д. Второе рождение балета // Литературная газета, 1957. 8 июня.

Премьера этого балета состоялась в марте 1961 года и прошла с грандиозным успехом. Главные партии исполнили: Мехмене Бану – Ольга Моисеева, Ширин – Ирина Колпакова, в роли Ферхада выступил Александр Грибов, Визирь – Анатолий Гридин. После этой выдающейся работы Юрия Григоровича назначают балетмейстером Кировского театра.

После приглашения Ю. Григоровича в 1964 году главным балетмейстером в Большой театр, он переносит «Легенду о любви» на главную сцену страны — ГАБТ СССР. Опять звездный состав: Мехмене Бану — Майя Плисецкая, Ширин — Наталья Бессмертнова, Ферхад — Марис Лиепа, Визирь — Александр Лавренюк. Ведущий балетовед Виктор Владимирович Ванслов в своей книге «Балеты Григоровича и проблемы хореографии» считает, что «новаторство танцевально-драматических форм у Григоровича идут с обогащением и развитием хореографической лексики»¹. Балетмейстер и в этой работе находит и укрепляет свой индивидуальный стиль, опираясь, конечно же, на классический, народный танец, куда вплетает достижения современной зарубежной хореографии".

В 1963 году в Алма-Ате в ГАТОБ им. Абая впервые поставлен балет «Легенда о любви» балетмейстером Дауреном Абировым, который использовал фрагменты постановки Ю. Н. Григоровича в своеобразной национальной трактовке, «искажившей первоначальный замысел автора», что не позволило спектаклю стать полноценным полотном. Премьера состоялась 13 апреля того же года. В главных партиях выступили: Мехмене Бану — В. Кузнецова, Ширин – Сара Кушербаева, Ферхад — В. Васильев, Визирь — Абдурахим Асылмуратов. Как пишет Казахский балетовед Лидия Петровна Сарынова «В сезоне 1962 - 63г. состоялось всего пять представлений “Легенды о любви”, и спектакль сошел с репертуара»². В 1968 году была еще одна попытка восстановления, но и в этот раз он не стал репертуарным спектаклем.

Спустя почти сорок лет 15 марта 2007 года в Алматы, на сцене Государственного Академического театра оперы и балета им. Абая, состоялась премьера балета Юрия Григоровича «Легенда о любви» в авторской редакции. Это было первое знакомство труппы с великим мастером. Собирая большие отработанные куски с кордебалетом, он собирал и компоновал сцены с солистами. Скрупулезно шла работа над мизансценами и актерской работы ведущих исполнителей. Казалось бы, отрывочные куски и сцены, как фрагменты пазла собирались в единое большое восточное полотно! Премьера шла в следующем составе: в главных ролях Найля Кребаева — Мехмене Бану, Засл. деятель Казахстана Куралай Саркытбаева — Ширин, Засл. деятель Казахстана Дмитрий Сушков — Визирь, а в роли Ферхада блестяще станцевал приглашенный солист Большого Театра Москвы — Засл. артист России Александр Волчков. Присутствие самого мастера вдохновляло и подстегивало работу всего балетного коллектива.

¹ Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. — М.: Искусство, 1968. С. 130.

² Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: Наука, 1976. С. 151.

Премьера этого балета прошла с большим успехом! Постановки такого балета давно жаждало время и театральная публика Алматы. Одно из колоритнейших полотен Юрия Григоровича стало украшением нашего театра, и мы по праву гордимся этим достоянием. Прошло десять лет со дня постановки этого балета, но публика и артисты всегда с нетерпением ждут великий шедевр Мастера.

Вторым спектаклем, поставленным Юрием Григоровичем на сцене ГАТОБ им. Абая стал балет на музыку Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта».

Интересна судьба этого балета. Свет он увидел в 1978 году на сцене Парижской национальной оперы и год спустя в 1979 году 26 июня состоялась вторая премьера на сцене Большого театра. И также в главных ролях яркие солисты, звезды Большого балета: Наталья Бессмертнова в роли Джульетты, Вячеслав Гордеев — Ромео, Александр Годунов — Тибальт, Михаил Цивин — Меркуцио. Спектакль с огромным и неизменным успехом долгие годы украшал репертуар главной сцены СССР.

В интервью с художественным руководителем балетной труппы ГАТОБ им. Абая, народной артистки Казахстана, кавалером ордена «Курмет» Гульжан Усамбековной Туткибаевой мы узнаем, что идея постановки этих двух спектаклей Ю. Н. Григоровича на нашей сцене принадлежит ей, и замысел был поддержан руководством театра и Министерства Культуры РК. «Легенда о любви» — это оригинальный спектакль Ю. Н. Григоровича, знаковый. Это процесс был длительный, не простой, потому что получить согласие балетмейстера на постановку балета было сложно, но велись переговоры с хореографом и был достигнут положительный ответ Мастера.

Сам Ю. Н. Григорович говорил о том, что этот спектакль подходит нашей труппе: по исполнителям, по главным персонажам, по всем показателям. Поэтому осуществлению этой идеи, поставить балет на Восточную тему поддержало художественное руководство театра, и мы начали работу. Юрию Николаевичу понравилось работать с коллективом нашего театра. Премьера прошла с большим успехом, и Григорович согласился работать с нашей труппой и далее. Следующим этапом нашего сотрудничества стал балет «Ромео и Джульетта» в оригинальной авторской редакции.

В 2010-м году, 22 мая на сцене ГАТОБ им. Абая состоялась премьера этого спектакля в Казахстане. Премьеру танцевали все молодые солисты балета Ромео — Фархад Буриев, Джульетта — Гульвира Курбанова, Меркуцио — Асет Мурзакулов, Тибальт — Нурлан Конакбаев, а в роли Париса вышел выпускник Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева Азамат Аскараров. Большая подготовительная работа проделана ассистентами Ю. Григоровича балетмейстерами — репетиторами О. Н. Васюченко и заслуженным артистом России О. Д. Рачковским. Вся труппа и в этот раз работала на подъеме и с воодушевлением. Балет имеет зрительский успех и по сегодняшний день.

Из интервью с Гульжан Туткибаевой мы также узнаем, что у Мастера Григоровича существует много идей постановки этого балета, для нашего театра своя оригинальная версия. Это различие мы наблюдали, когда солисты Большого театра были приглашены на фестиваль спектакль «Ромео и Джульетта», в рамках культурной программы в дни проведения Универсиады, с труппой нашего театра. В заключении она сказала: «Мы получили одни из лучших спектаклей великого хореографа современности Юрия Григоровича!»

В юбилейный год великого мастера, выдающегося хореографа Юрия Николаевича Григоровича наш театр по праву горд тем, что мы имеем в репертуаре ГАТОБ им. Абая два его великолепных балета «Легенда о любви» и «Ромео и Джульетта». Постановки этих спектаклей шли с разрывом в год. Выбор этих разноплановых полотен по тематике и хореографическому воплощению был выбран, я думаю не зря: первое опирается на Восточную легенду, а второе на Европейскую литературную классику. Эти спектакли подняли казахстанский балет на новый уровень, подняв планку исполнительского мастерства наших солистов, кордебалета и технического персонала на уровень мировых театров.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Ванслов В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии. — М.: Искусство, 1968. — 224 с.

2. *Злобина Н.* Георгий Розай — имя, которое звучит так незнакомо. Материалы к биографии // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой, 2014. №4 (33). С. 50–57.

3. *Сарынова Л. П.* Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: Наука, 1976. — 176 с.

4. *Шостакович Д.* Второе рождение балета // Литературная газета, 1957. 8 июня.

Д. Д. Уразымбетов

ПРАЗДНОВАНИЕ 70-ЛЕТИЯ МИНТАЯ ТЛЕУБАЕВА В АЛМАТЫ

С 20 по 24 февраля 2017 года в Алматы прошла неделя, посвященная выдающемуся деятелю казахстанской культуры Минтаю Женельевичу Тлеубаеву (1947–2009). 3 января 2017 года ему исполнилось бы 70 лет. Он осуществил новаторские прорывы и задал действенные векторы развития хореографического искусства в нашей стране.

21 февраля в Алматинском хореографическом училище им. А. Селезнева состоялась научная конференция-семинар «Вопросы творчества Минтая Тлеубаева в хореографическом искусстве Казахстана». Из числа докладов прозвучало научное сообщение преподавателя кафедры «Режиссура хореографии» КазНАИ им. Т. К. Жургунова, магистра искусств, члена Казахстанской национальной федерации клубов ЮНЕСКО Д. Д. Уразымбетова «Балетные спектакли Минтая Тлеубаева в ГАТОБ им. Абая». Автором был дан краткий обзор постановок хореографа в момент его работы в алматинском театре в период с 1975 по 1989 годы. По мнению Д. Д. Уразымбетова спектакли М. Тлеубаева показали его универсальность как хореографа в осуществлении постановок в различных направлениях от национальных до детских балетов.

В своем докладе «Роль Минтая Тлеубаева в становлении репертуара АХУ им. А. Селезнева» А. А. Садыкова — заведующая музеем училища, магистр искусств, председатель Совета творческой молодежи Фонда Первого Президента Республики Казахстан — Лидера Нации, подчеркнула умение М. Тлеубаева ставить на детей-исполнителей, учитывая все их физические и психологические возможности, а также соответствие движений учебным программам балетной школы. Среди самых ярких постановок М. Тлеубаева в первой профессиональной хореографической школе Казахстана А. А. Садыкова выделила «Пингвинов», «Мальчишек и девчонок», «Тентектер», «Полонез». А. А. Садыкова в рамках своего выступления попросила Д. Д. Уразымбетова представить один из примечательных фактов, которой ему удалось выяснить. Было уточнено авторство музыки общепризнанного шедевра М. Тлеубаева «Королевские пингвины». В 1973 году композитор и дирижер Георгий Гаранян записал пластинку с инструментальным ансамблем «Мелодия», где им была аранжирована композиция «Оркестр». Именно на эту музыку в 1979 году Минтай Женельевич и поставил свой номер. А в 1966 году бразильский певец и композитор Шикку Буарки написал и исполнил песню «A Banda», что переводится как «оркестр». Ш. Буарки включил ее в свой альбом «Chico Buarque de Hollanda» того же года. В 1967 году Herb Alpert & the Tijuana Brass записали сингл «A Banda» (Ah Bahn-da) к альбому «Herb Alpert's Ninth». Это была одна из первых интерпретаций песни Буарки для инструментального исполнения. Учитывая, что она во многом

схожа с аранжировкой Гараняна, то его авторство даже в инструментальном отношении однозначно неправомерно.

Другие присутствующие на конференции, среди которых были почетный профессор КазНАИ им. Т. К. Жургенова, мэтр балетной педагогики Казахстана К. М. Жакипова, Г. М. Бакенова, А. Н. Есекеев, А. Конарбаева, М. Лахтин и другие, поделились своими впечатлениями от общения с Мастером. Они рассказали о том, как он работал в коллективах народного танца республики, о его незаурядном юморе и добром отношении ко всем своим коллегам и артистам. При этом А. Н. Есекеев уточнил музыкальный первоисточник концертного номера «Ынгай ток». Считалось, что он был поставлен на музыку Сугура Алиулы. Но в хореографии М. Тлеубаева номер звучит под народную музыку «Сары озен».

В заключение конференции-семинара выступила художественный руководитель училища, заслуженная артистка КазССР Л. М. Ли, призвавшая всех присутствующих, в том числе студентов АХУ, сохранять и развивать вклад М. Тлеубаева в хореографическое искусство страны. Присутствовавший на конференции младший сын М. Тлеубаева Майлен Тлеубаев, прибывший на мероприятие из Токио поблагодарил всех за добрую память об отце.

Таким образом, мы видим, что подобные конференции актуальны и своевременны, потому что деятельность выдающихся балетмейстеров и исполнителей, особенно тех, чей творческий путь завершен, нуждается в тщательном объективном анализе и документальной фиксации. Иначе мы рискуем точностью сохранения хореографического материала, искажениями первоисточников и т. п.

22 февраля на сцене Казахской государственной академической филармонии имени Жамбыла прошел большой Вечер памяти М. Тлеубаева при поддержке Акимата г. Алматы. Организатором программы выступила известный казахстанский режиссер Карлыгаш Ажиева со своей продюсерской компанией «Тандау» и балетмейстер из Усть-Каменогорска, друг семьи М. Тлеубаева Людмила Коряковцева. Сценарий написал Игорь Фролов. Концерт вели замечательные ведущие Анвара Садыкова и Чингиз Капин. Они оба окончили хореографическое училище и потому хорошо знают специфику балетного искусства, что помогло им представить коллективы и творчество Мастера в профессиональном и тщательно выверенном конферансе.

Среди алматинских коллективов, почтившего память Мастера, выступил Государственный академический театр танца Республики Казахстан¹ показал отрывок из балета «Кармен-сюита» Бизе–Щедрина в хореографии Б. Аюханова. В свое время М. Тлеубаев выпускался в алматинском училище у Булата Газизовича, а потом и танцевал в первом составе его труппы

¹ Директор и художественный руководитель — народный артист КазССР, лауреат Государственной премии КазССР, лауреат Международной Сократовской премии Булат Аюханов

«Молодой балет Алма-Аты». Государственный академический театр оперы и балета им. Абая¹ исполнил вальс из балета «Прощание с Петербургом» на музыку И. Штрауса, поставленного М. Тлеубаевым в 1988 году в его бытность в театре в должности главного балетмейстера. Учащиеся Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева² традиционно выступили с композициями «Королевские пингвины» (муз. Ш. Буарки) и «Полонез» (муз. П. Чайковского), в свое время поставленными М. Тлеубаевым специально для АХУ. На них воспиталось не одно поколение учеников школы. Эти номера — подлинные перлы концертного репертуара АХУ, чему свидетельством стало и нынешнее выступление. Театр танца «Asian Students's Dance» факультета хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова³ выступил с танцевальной композицией на испанские мотивы «Да здравствует жизнь!» (муз. Дж. Кука) в постановке заслуженного деятеля Казахстана, профессора кафедры «Педагогика хореографии» КазНАИ им. Т. К. Жургенова А. Алишевой. Минтай Женельевич 15 лет проработал в академии в должности профессора и воспитал 32 режиссера-хореографа. Театр современного танца «Самрук»⁴ представил танец в постановке Г. Адамовой «Времена года» на музыку А. Вивальди.

В концерте также приняла участие народная артистка КазССР, лауреат Госпремии Казахстана Роза Рымбаева, исполнившая песню из рок-оперы-балета «Брат мой, Маугли» А. Серкебаева. Данный спектакль в 1982 году произвел настоящий резонанс в музыкально-театральном искусстве, явив впервые миру такое сплетение жанров, как рок, опера и балет. Большинство зрителей отметило, что и в наши дни музыка спектакля звучит очень современно, что дает нам повод задуматься о его новой постановке в театре. Так как и сегодня вопросы о человеческих отношениях, поднятые когда-то композитором А. Серкебаевым, балетмейстером М. Тлеубаевым, либреттистом Д. Накиповым, составляют первостепенные ценности социума.

Большим событием для Вечера балета, посвященного творчеству Тлеубаева, стало восстановление фрагментов спектакля «Аксак кулан» А. Серкебаева. Первая исполнительница партии Баршагуль народная артистка КазССР, лауреат Госпремии КазССР Раушан Байсеитова возобновила «Адажио» акына Кербуги и его музы (Баршагуль) в исполнении солистов ГАТОБ им. Абая Айман Егизбаевой и Азамата Аскарлова. А первая исполнительница партии Беркута, почетный работник образования Казахстана Инна Гуляева передала из первых рук своей ученице, студентке второго курса училища Алене Таценко, оригинальную хореографию

¹ Руководитель балетной труппы ГАТОБ им. Абая — народная артистка Казахстана, кавалер ордена «Курмет» («Почета») Гульжан Туткибаева.

² Директор — заслуженный деятель Казахстана, кандидат педагогических наук Ая Калиева, худ. рук. — заслуженная артистка КазССР, кавалер ордена «Курмет» («Почета») Людмила Ли.

³ Декан факультета хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова — заслуженный деятель Казахстана, лауреат Премии Фонда Первого Президента Республики Казахстан — Лидера Нации Дмитрий Сушков

⁴ Основатель и руководитель Театра современного танца «Самрук» — заслуженный деятель Казахстана Гульнара Адамова

Мастера. В показанных фрагментах ясно обнаруживаются стилевые черты спектакля: казахский национальный дух, следование традиционным ценностям при современности хореографической лексики, яркость художественных образов, заложенные М. Тлеубаевым в балет «Аксак кулан» в 1975-76 годах. Он обозначил новый этап развития в казахской хореографии, став важной вехой на пути дальнейшего развития национального балета в Казахстане.

Несомненно, трогательным стало выступление в композиции «Светлый путь» младшего сына Минтая Женельевича Майлена (солиста балета Нового Национального театра Токио) и его внучки Милены. Музыка к номеру написал старший сын Марат (композитор, звукорежиссер детского эстрадного театра «Улыбка»). Потому особенно отраднo, что М. Тлеубаев воспитал достойных сыновей, которые чтят и уважают память отца, продолжая путь в искусстве.

В концерте приняли участие коллективы народного танца из многих регионов страны, с которыми работал Минтай Женельевич. Среди них ансамбль танца «Ак кербез» Жамбылской областной филармонии¹, хореографический ансамбль «Акку» карагандинского концертного объединения им. К. Байжанова², ансамбль танца «Карнавал» Кустанайской области³, Государственный ансамбль народного танца «Алтынай» Алматинской областной филармонии им. Суюнбая⁴, ансамбль народного танца «Акку» Актюбинской областной филармонии им. Г. Жубановой (рук. Гульнар Мамбетова), ансамбль народного танца «Шалкыма» Государственной академической филармонии г. Астаны⁵, ансамбль танца «Томирис» Кызылординской областной филармонии⁶, ансамбль танца «Туган жер» Северо-Казахстанской областной филармонии им⁷, ансамбль танца «Казына» Южно-Казахстанской областной филармонии им. Ш. Калдаякова⁸.

Коллективы представили оригинальные номера из своего репертуара, а также танцы, которые поставил М. Тлеубаев. Так, в 1993 году Минтай Женельевич стоял у истоков создания карагандинского коллектива «Акку», задав ему концепцию развития и поставив хореографическую программу. Один из танцев — «Акку» (муз. Сугура Алиулы) — был представлен на состоявшемся концерте.

Можно констатировать, что Вечер памяти Минтая Тлеубаева в Филармонии сфокусировал в себе национальную основу творчества хореографа, на которой сделали акцент организаторы концерта. Однако же, надо заметить, что творческий путь М. Тлеубаева по большей части состоял из постановок академического направления, строящегося на классическом

¹ Руководитель — Айжан Конарбаева.

² Руководитель — заслуженный деятель Казахстана Назгуль Авилхан.

³ Руководитель — Шамиль Фахрутдинов.

⁴ Руководитель — Анар Жабькбаева.

⁵ Руководитель — деятель культуры Казахстана Абдрасул Есекеев.

⁶ Руководитель — отличник культуры Казахстана Гульбану Мырзабаева.

⁷ Руководитель — заслуженный деятель Казахстана Михаил Лахтин.

⁸ Руководитель — заслуженный деятель Казахстана Зауре Ажибекова.

танце и его синтезе с другими пластическими жанрами, а также постановок для детской зрительской и исполнительской аудитории. Тем не менее, организаторам концерту удалось показать многогранность творчества Мастера.

На Вечере памяти присутствовали композитор Серик Еркимбеков, в 1985 году написавший музыку к балету М. Тлеубаева «Вечный огонь»; поэт, кинорежиссер и сценарист Бахыт Каирбеков; друзья детства — профессор Кадыркул Андосов, председатель Союза хореографов Казахстана Дюсенбек Накипов, солист балета Кайрат Мажикеев; театровед Флюра Мусина, создававшая документальную программу о М. Тлеубаеве, а также ведущие деятели хореографического искусства Казахстана, которые долгое время работали с Минтаем Тлеубаевым.

24 февраля на сцене Театра юных артистов балета «Өрлеу» Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева состоялся второй Вечер памяти Минтая Тлеубаева. Этот концерт был более камерным и потому по-семейному уютным. Организаторами и сценаристами программы выступили Людмила Ли, Дамир Уразымбетов и Анвара Садыкова, которая традиционно была ведущей концерта (напомним, что прежние Вечера, посвященные памяти Тлеубаева в 2010 и 2011 годах вела она). Важным отличием первого от второго Вечеров памяти (22 и 24 февраля) стала программа, которая частично повторила постановки, но по-своему содержанию показала разноплановую режиссерскую манеру Мастера.

Здесь можно было увидеть постановки Майлена Тлеубаева, продолжающего путь своего отца в качестве хореографа. Его концертные номера были показаны на V Международном конкурсе хореографических учебных заведений «Өрлеу» в номинации «Современная хореография». Их исполнили студенты третьего курса Малика Ельчибаева («Анданте за занавесом» на музыку Д. Крэри), Жансерик Ахметов («Лебедь» на музыку А. Виталли), Жананур Жанабеков («Нарцисс» на музыку К. Дебюсси), став лауреатами конкурса. Отметим, что перед своим отъездом Майлен по просьбе художественного руководителя училища Людмилы Ли поставил еще две композиции: «Дефиле» на музыку третьей части Первого фортепианного концерта Чайковского и дуэтное «Танго» на музыку А. Пьяцоллы.

Уже в третьем поколении путь артиста балета продолжает Милена Тлеубаева — внучка Мастера и его первой жены Надежды Петровны Тлеубаевой (1941–2014). На концерте Милена исполнила вариацию Лизы из балета П. Гертеля «Тщетная предосторожность». В подарок от училища ей была вручена фарфоровая казахская кукла, чтобы она увезла с собой в Японию самые теплые воспоминания из родной страны своего знаменитого дедушки.

Учащиеся вторых и третьих курсов посвятили М. Тлеубаеву Вторую часть «Классической симфонии» С. Прокофьева в постановке Л. Лавровского. 30 лет назад, в 1987 году, Минтай Женельевич осуществил постановку «Классической симфонии» на сцене ГАТОБ имени Абая. В

качестве сюжета балетмейстер выбрал тему взаимоотношений дирижера и оркестрантов, танцующих под музыку. Сам балетмейстер имел солидное музыкальное образование, полученное в Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Отсюда становится понятным его трепетное отношение к музыке и ее театральному претворению в данном балете. К сожалению, запись балета не сохранилась в архиве.

Минтай Женельевич в юности часто исполнял испанские танцы в концертах училища и «Молодого балета Алма-Аты», играл их как пианист и даже поставил спектакль «Болеро», будучи студентом ленинградской консерватории. Его душе было близко сдержанно-страстное мироощущение испанцев, наполняющее их песни и танцы. В память любви Мастера к испанской музыке выступил театр танца «Asian Student's Dance» факультета хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова с композицией А. Алишевой «Да здравствует жизнь!» на музыку Дж. Кук (исполнявшейся и на первом Вечере памяти).

Выдающийся балетмейстер в свое время работал в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, где подготовил ряд солистов оперы, вспоминая его сегодня с благодарностью за проведенные уроки и его теплое человеческое отношение к ним. И самое главное М. Тлеубаев воспитал целую плеяду режиссеров-хореографов в Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, которые сегодня достойно продолжают дело своего мастера в различных театральных и народных коллективах. Постановка «Одуванчики» (муз Р. Обри) одной из его последних студенток Анны Цой была возобновлена Д. Уразымбетовым специально для юбилея М. Тлеубаева в исполнении театра танца «Asian Student's Dance».

В рамках празднования юбилея Мастера его творчеству были посвящены уроки истории балета в АХУ им. А. Селезнева. В первой балетной школе Казахстана был обновлен стенд с фотографиями, отражающими частную и общественную жизнь, балетмейстерскую и режиссерскую деятельность М. Тлеубаева. Напомним, что в КазНАИ им. Т. К. Жургенова в честь Тлеубаева назван 75-й зал, а в АХУ им. А. Селезнева 6-й зал. В 2010 году супруга выдающегося балетмейстера Светлана Николаева Тищенко учредила ежегодную премию имени Минтая Тлеубаева «Лучшему ученику года». Она вручается учащимся младших классов. В этом юбилейном году премией были отмечены двое учащихся четвертого класса АХУ им. А. Селезнева, лауреаты V Международного конкурса «Орлеу» — Олег Леонтьев и Айсана Байбосын.

Важно заметить, что последние два года на базе Российского института истории искусств (Санкт-Петербург) в формате кандидатской диссертации Д. Д. Уразымбетов ведет научное осмысление творчества М. Тлеубаева под руководством известного казахстанского искусствоведа, профессора КазНАИ им. Т. К. Жургенова Л. А. Жуйковой и старшего научного сотрудника Российского института истории искусств О. А. Федорченко. К исследованию

привлечено большое количество архивов сразу нескольких стран. Надеемся, что результатом исследования будет публикация научной монографии о жизненном и творческом пути мастера.

Таким образом, можно с гордостью говорить о том, что Казахстан — страна, которой М. Тлеубаев сполна отдал свою жизнь — достойно отметил его юбилей. Память о мастере живет в сердцах и душах людей, его постановки бережно хранят, восстанавливают и пропагандируют, а новым поколениям исполнителей и хореографов передается эстафета памяти о выдающемся соотечественнике Минтае Женельевиче Тлеубаеве.

Ф. Б. Мусина

МЕТАФОРИКА ТАНЦТЕАТРА СЕСТЕР ГАББАСОВЫХ

Хореографический дуэт сестер Габбасовых «Gabbasov Sisters Company» занимает в пространстве современного танца Казахстана свое особое место. Дуэт этот уникален по нескольким параметрам: во-первых, сестры близнецы и работают всегда в паре. Они вместе придумывают сюжеты своих спектаклей вместе слушают и подбирают музыку, вместе ставят хореографический текст, и, наконец, совместно исполняют свои произведения.

Во-вторых, соединяя в себе и хореографов и исполнителей, они имеют безграничные возможности для импровизации, каждый показ спектакля, отличается от предыдущего трактовкой темы, нюансами настроения и текста. Никогда сестры не танцуют один и тот же спектакль дважды одинаково. Импровизация — один из главных элементов их постановок.

И наконец, хореографы широко используют в своих постановках метафоры, что привносит в их хореографические опусы философскую глубину и множественность смыслов.

По образному выражению М. В. Никитина, метафора служит «повивальной бабкой», помогая концепту выйти из сумерек сознания и вербализоваться в речи¹.

Не секрет, что для каждого художника существует собственный, оригинальный мир с непреложными ценностями и различными способами их выражения в языке, в том числе и пластическом. Это субъективное мировидение отражают все явления языка, в том числе метафоры, которые сознательно или бессознательно хранятся в когнитивной системе человека.

Для того чтобы понять из чего складывался оригинальный язык хореографов, проследим этапы становления их творческого пути.

Гульнара и Гульмира Габбасовы закончили Алматинское хореографическое училище в 1986 г.

После окончания были распределены в Казахконцерт, а затем 5 лет работали артистками ансамбля народного танца «Салтанат». Впитывая в себя природу народных танцев, будущие хореографы готовили ту почву, на которой будет произрастать их синтетическое искусство танца.

Приглашение Народного артиста РК, бессменного руководителя знаменитого и культового для многих «Молодого балета Алматы» Булата Аюханова на работу в его коллектив, было для сестер Габбасовых неожиданным, но очень ценным подарком судьбы.

¹ *Никитин М. В.* Концепт и метафора // *Studia Linguistica. Проблемы теории европейских языков.* — СПб., 2001. Вып. 10. С. 16-35.

Первоначальной задачей, которую ставил перед молодыми танцовщицами Булат Аюханов, было исполнение народных танцев, что соответствовало их образованию. Но, заметив в артистках огромное трудолюбие и стремление к совершенствованию, он стал поручать им и партии классического репертуара.

В 1995 г. сестры Габбасовы поступили на факультет хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, в мастерскую Булата Аюханова, по специализации «Режиссура хореографии».

Уже во время учебы в Академии произошло знакомство с современным танцем. Хотя, если быть точным, то первая встреча состоялась еще во время учебы в АХУ им. А. Селезнева, где они изучали джаз-танец под руководством Гульнары Адамовой, выпускницы ГИТИСа.

Интерес к жанру танцтеатра возник после знакомства со спектаклями немецкого хореографа и танцовщика Йохана Кресника, одного из основателей немецкого экспрессионистского танца, и Пины Бауш, родоначальницы немецкого танцтеатра.

Именно к этой форме спектакля, к форме танцтеатра с его соединением прозы бытовых движений с поэзией высоких чувств, слова и жеста, с его подтекстом и тончайшей атмосферой, будут тяготеть хореографы впоследствии.

Дальнейшее обучение техникам современного танца происходило на мастер-классах, организованных в рамках различных фестивалей. Гульнара и Гульмира не пропустили ни одного, добывая по крупицам знания, которые впоследствии, впитанные и переработанные, обогатят их пластическую лексику и режиссерское мышление.

На 1-ом международном фестивале современного танца, организованного в 1998 г. на базе АХУ им. А. Селезнева, мастер-класс проводила директор вечерних курсов Лондонской школы современного танца Карен Бергин. Затем были мастер классы Катрин Сони из Финляндии, Ольги Житлухиной из Эстонии, московского хореографа Евгения Лебедева. Много нового и полезного для себя они получили на международном фестивале «Танцплатформа-2», проводимом в Турции. Недельный семинар по технике contemporary дал начало новому подходу к энергетике тела и расположению его в пространстве. Большой вклад в развитие их хореографического мышления внес Йозеф Кацуорек, чешский хореограф, преподававший технику современного танца в АХУ им. А. Селезнева на протяжении более двух лет, начиная с конца 1998 г. В 2006 г. Габбасовы приняли участие в практическом семинаре, проводимом в Алматы Общественным Фондом «Центр современной хореографии». Преподаватель дрезденской Palucca Hochschule für Tanz (Германия) Михаэль Дикампт дал участникам семинара основы системы Рудольфа фон Лабана, одного из основоположников немецкого экспрессионистского танца.

Как лучшая участница семинара, Гульмира Габбасова, была приглашена на годичную стажировку в Германию, в школу Грет Паллуки, которую она успешно прошла.

Помимо семинаров по современному танцу, Габбасовы посещали, не с меньшим интересом, и семинары по режиссуре современного театра, были активными членами киноклуба Олега Борецкого. Метафорический язык кино и театра хореографы используют впоследствии в своих постановках.

На последних курсах учебы в Академии, они начинают сотрудничать с немецким театром ДТА (Deutsche theater Almaty), как актрисы, постановщики танцев и режиссеры.

Дипломные работы Гульнары и Гульмиры Габбасовых представляли собой результат накопленных знаний и поиска своего пластического языка. «Геометрия чувств» назывался дипломный спектакль Гульмиры, и в названии уже проявилось склонность к метафорическому переносу названия спектакля на пластический язык спектакля и его образное содержание.

Таким же метафоричным был спектакль «Блуждающая во тьме» Гульнары Габбасовой. В этих учебных работах уже было видно стремление хореографов к отрицанию привычных и удобных классических движений и поиск точных и емких метафор, вынесенных в название или предметно о вещественных в costume и реквизите.

Хореографы Габбасовы работают необыкновенно плодотворно. Ими поставлено десятки концертных номеров, спектаклей, хореографических миниатюр. Каждая новая постановка отмечает собой веху в становлении творческого почерка хореографов, демонстрирует то, что в данный момент волнует их творческие умы. Выкристаллизовывается форма спектаклей, становится более лаконичным и выразительным пластический язык.

«История одной женщины» — первый из спектаклей, который показал режиссерскую состоятельность хореографов.

Используя идею двойников, Габбасовы рассказали лаконичную историю о женщине, одной из многих. Монтажное построение спектакля дает возможность показывать разные моменты жизни, как бы сколы противоречивых состояний. Вот резвящийся младенец с соской во рту и в чепце, забавно пересекает сцену, где на четвереньках, где кувыркаясь, и ничто не может омрачить ему радость бытия в начале жизненного пути. Вот еще один скол — деловая женщина, с пластикой, напоминающей движения автомата, рвущая бумагу на мелкие кусочки и отчеканивая острыми каблучками по обрывкам, и сочетания звуков рождает почти физическое ощущения неуют и одиночества.

Вот из правой кулисы в левую, по диагонали, балансируя на пуантах, медленно продвигается невеста в подвенечном платье и фатой, которая тянется и тянется вслед, подчеркивая неуверенную поступь идущей. Она бредет почти вслепую — глаза закрыты темными очками. И белое платье, и темные очки, и эта нескончаемая фата, все вместе каким-то непостижимым образом рождает тысячи ассоциаций.

Таких сцен несколько и все они рисуют разные состояния, и идут они через перебивку: вокзал, и женщина в плаще с поднятым воротником, сидящая на стуле. Звук поезда врывается в шум вокзала, стук колес и мелькание света, темнота — и новая сцена.

Все номера сестры исполняют по очереди, и факт их «двойниковства» создает иллюзию непрерывности происходящего, будто один и тот же человек находится в разных ситуациях. А с другой стороны похожесть эта рождает мысль об универсальности происходящего, лишает сюжет личностного начала, это о Женщине вообще.

А в конце спектакля — перевертыш: обе актрисы садятся рядом, и становится видно их невероятное сходство. Но одна в плаще с поднятым воротником, со скорбным лицом и опущенными плечами, а вторая в белом платье, отрешенная от земных сует, озаренная и возвышенная. И начинается острый ритмичный танец, диалог двух персонажей, а собственно говоря, внутренний диалог, поскольку становится ясно, что обе они есть одно целое, как и все эти образы, и имя ей — Женщина.

Уже в этом спектакле, поставленном в 2002 году, видны режиссерские находки и приемы, которые Габбасовы будут использовать в своих последующих постановках, и в первую очередь это создание ассоциативного ряда с помощью овеществленных метафор.

Еще явственнее использование метафор прослеживается в спектакле «Соседки», поставленного специально для фестиваля искусств «Тенгри-Умай. 2002».

Эпиграфом к спектаклю, напечатанном в программке, служит цитата из посмертно изданного дневника известной актрисы Фаины Раневской: «Старость — это просто свинство! Страшно, когда тебе внутри 18, когда восхищаешься прекрасной музыкой, стихами, живописью, а тебе уже пора, ты ничего не успела, а только начинаешь жить!»¹

Две соседки, одна в прошлом балерина, другая — актриса, доживают свой век в коммунальной квартире, погруженные в прошлое и отчаянно пытаясь найти смысл в настоящем...

Поставленный в жанре европейского танцтеатра, спектакль этот вбирает в себя и музыку, и слово, и танец, и просто бытовые жесты и движения. Но это только слагаемые, из которых авторы творят тончайшую атмосферу, в которой слышится грусть и добрый юмор, мудрость и даже жесткость, в понимании репрессивных реалий времени и обстоятельств.

Согласно общеизвестному высказыванию о пророках в родном Отечестве, мы так привыкли хвалить все заморское и снисходительно поругивать «своих», что хочется почти дословно привести мнение, высказанное после спектакля восхищенной Хайде Марией Хертель, директором одного из крупнейших институтов документирования танца (Бремен, Германия): «Это совершенный спектакль, ничего подобного я не видела ни в Европе, ни в Германии. Это не немецкий танцтеатр в строгом его понимании, но какой-то самобытный стиль, в лучших традициях европейского танцтеатра. Звуковая партитура спектакля, включая текст,

¹ Раневская Ф. Г. Дневники на клочках. — М.: Издательство Фонда русской поэзии при участии альманаха «Петрополь», 1999.

является законченным, отдельным произведением, из которого нельзя ничего ни убрать, ни добавить к нему!»

В звуковой партитуре звучат и отрывки из известной балетной музыки, при звуках которой старая Балерина почти автоматически начинает совершать балетные па; и тексты почти забытых ролей, заученных старой актрисой на протяжении всей жизни, порой на русском, порой на немецком языке. Пальто и шерстяная шапка, такие же обветшалые как жизнь старых соседок, коронка балетной принцессы, которую нахлобучивает на голову Балерина, при звуках знакомой музыки — это и многие другие символы рождают метафорический подтекст спектакля, обобщая образы старых женщин до философских понятий жизни и смерти, бессмертия духа и творчества.

Спектакль «Без названия» на музыку Марии Буанэ, был своеобразным протестом против нарративности сюжета и жесткой формы спектакля. Хореографы поставили перед собой задачу ничего специально не выдумывать, а действовать на сцене исходя из психофизического состояния тела, заданного музыкой. Действие, происходящее на сцене, вовлекало зрителей в стихию игровой карнавальной культуры. «Важную роль во время карнавала играет маска, которая скрывает лицо и делает все поступки человека анонимными. Однако, на мой взгляд маска позволяла не столько скрыть свое лицо, сколько «надеть» иную личину»¹, — писал М. М. Бахтин.

Маской-личиной в постановке являлся сам образ, точнее два образа (идея двойственности, одна из главных в творчестве хореографов продолжает использоваться), два стихийных начала, дионисийское и апполоническое, в своем неразрывном единстве вновь возникают в игровом пространстве хореографов.

Метафора времени, в его пластическом выражении была представлена в одноименном спектакле, поставленном на труппу Театра Танца Булата Аюханова.

Завораживающее движение потока времени обрело зримое звучание в пластике артистов. Время для всех течет по-разному, и у каждого с ним свои, особые отношения. Гульнара и Гульмира выразили поток времени в движении, показав его, то тягучим и густым, то искрящимся и скоротечным. Никакой предметной символики, и полное отсутствие бытового жеста, столь характерного для пластического языка хореографов. Глаза танцовщиков устремлены вперед и одновременно погружены вовнутрь, тела совершают механические движения одновременно и резкие, и пластичные. Труппа слилась в один цельный организм, нерасчлененный сгусток времени, который словно туман стелется по сцене, уплывает и вновь возвращается, просачиваясь сквозь двери и щели. Метафорика танца здесь проявилась в хореографической пластике, рисунке танца.

Второй спектакль — полная противоположность первому — сестры Габбасовы решили действовать по принципу контрастов.

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.

Ну, посудите сами: первый гордо несет философское название «Время», второй называется... «Собаки женского пола».

В первом на сцене — абстрактное пластическое понятие. Во втором... свора бродячих собак. Собак изображают сами сестры Габбасовы, драматическая актриса Наталья Дубс и примы аюхановского балета: заслуженные деятели Казахстана Светлана Кокшинова, Гульфида Гафурова и Айтолкын Тургинбаева.

За внешней канвой смешного и гротескного спектакля, поставленного в лучших традициях танцтеатра — тонкая, пронзительная нота извечной женской тоски по любви и пониманию. Габбасовы выразили ее без надрыва и страстей, без сладкой сентиментальности и мелодраматических эффектов, а очень просто, режиссерски изобретательно и невероятно смешно. А после окончания спектакля, который смотрится легко, на одном дыхании, вдруг начинаешь осознавать этот метафорический перенос — ведь это только персонажи — собаки, а мир-то нарисован наш, человеческий.

Позже хореографы поставили еще две части: «Собаки мужского рода» и завершающий этот триптих спектакль «Собачья жизнь».

Во второй части триптиха, как видно из названия, ситуация взаимоотношений виделась с мужской точки зрения. А третья заканчивалась ослепительным хеппи-эндом — из борьбы противоположностей рождалось их единство и каждая собака находила свою единственную и только ей предназначенную судьбой половинку!¹

Крупной удачей в творчестве хореографов стал спектакль «Тамыр», созданный в 2004 г. и показанный на фестивале «Восток-Восток» во Франции в 2005 г. Габбасовы использовали в постановке музыку казахстанского композитора Куата Шильдибаева и народные обрядовые песни, а в основу идеи положили традиционные казахские обряды, отмечающие этапы взросления человека. А получилось, как всегда, шире и философичнее: не просто рождение и рост маленького человеческого детеныша, а размышления о том, как трудно и как важно стать Человеком и найти свой Путь. И вновь мы видим здесь овеществленные метафоры: Ак жол (Путь), Ана-жер (Мать-Земля), пути на ногах человека, стремящегося найти свою дорогу в жизни, и финальная сцена возвращения домой, к родному очагу.

Женская тема была всегда одной из главных в творчестве хореографов Гульмиры и Гульнары Габбасовых. Спектакль «Иллюзия любви, или...?» был поставлен в 2008 г. и показан в рамках 2-го Центральноазиатского фестиваля современного танца. Зрители в этом спектакле были непосредственными участниками, скамейки для публики были расположены прямо на сцене. А участок сцены, где происходило само действие был поначалу отгорожен полиэтиленовой пленкой. Тонкая грань, отделяющая искусство от реальности. Из такой же пленки был сооружен костюм героини, черные солнцезащитные очки дополняли этот нелепый, изломанно-декадентский образ невесты. То ли реальная женщина, то ли игра воображения... И как это часто бывает в постановках Габбасовых, другая, действительно реальная и земная являлась продолжением, а может и антиподом героини. Двойственность мира, сознания, судьбы? Стремление к счастью, земному, женскому — и невозможность его поймать, удержать, опознать — вот идейный посыл спектакля. А полиэтиленовая пленка в декорации и костюмах являлась

¹ Мусина Ф. Б. О времени, о собаках и о себе... // Алматы: Деловая неделя, 2004. № 5. 6 фев.

метафорой современного общества потребления, утилитарности отношений, искусственности идеалов и ценностей.

В спектакле «Без слов» такой метафорой современного мира, стали газеты. Информационный поток, который не питает, но опустошает души, превращает людей в безликих унифицированных роботов, лишает индивидуальности и собственного мнения. Пачками старых газет была устлана сцена, из газет были сооружены костюмы персонажей. Газеты читали и тут же забывали о прочитанном; газетами сражались и обменивались как подарками, в газеты закапывались и прятались, на газетах спали и любили. Бумага, хрупкая, недолговечная субстанция, становилась символом нашего мира, где слово давно дискредитировало себя. И когда в финале артисты срывают с себя газетные костюмы, они словно освобождаются от лживой паутины слов и обретают свободу. И вновь метафора вынесена в название спектакля — «Без слов».

Попытка поработать с метафорикой цвета была предпринята хореографами в спектакле «Три цвета». Спектакль был показан на 4-ом ЦА фестивале в Алматы в 2010 г. Здесь нет сюжета, нет героев, нет истории. Есть цвет и чувства. Голубое ожидание, желтая страсть и красное кокетство. И, конечно же, пластика, которую каждый из исполнителей сочинил для себя сам: голубой — Гульмира Габбасова, желтый — Асель Абакаева, красный — Гульнара Габбасова. И пластический язык каждого из авторов выразил саму их сущность, нарисовав образ цвета, субъективно понимаемого каждым из художников.

В 2010 г. Гульнара и Гульмира Габбасовы открыли частную школу современного танца, где они обучают contemporary dance всех желающих. На базе школы, из числа учащихся сформировался любительский коллектив «Танцтеатр-студия сестер Габбасовых». Каждую субботу в небольшом зале студии проходят спектакли, как любительской труппы, так и «Gabbasov Sisters Company». Спектакли, в которых хореографы делятся своими мыслями о любви, о смысле жизни. О любви к танцу. Танцу, без которого они не представляют свою жизнь. Но эти спектакли — тема отдельного доклада.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.
2. *Мусина Ф. Б.* О времени, о собаках и о себе... // Деловая неделя (Алматы), 2004. № 5. 6 фев.
3. *Никитин М. В.* Концепт и метафора // *Studia Linguistica*. Проблемы теории европейских языков. — СПб., 2001. Вып. 10. С. 16-35.
4. *Раневская Ф. Г.* Дневники на клочках. — М.: Издательство Фонда русской поэзии при участии альманаха «Петрополь», 1999.

И. Р. Аухадиев, Л. А. Жуйкова

АНАЛИЗ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ В СПЕКТАКЛЕ Б. Г. АЮХАНОВА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Премьера третьей версии балета «Преступление и наказание» на музыку I части Четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича в постановке Б. Г. Аюханова состоялась в Доме Культуры города Павлодара 10 апреля 2009 года¹. Затем в течение года этот спектакль был показан в Алматы, Семипалатинске, Караганде и Санкт-Петербурге.

С открытия занавеса экспонируются главные действующие лица — Раскольников, Порфирий Петрович, Процентщица. Каждый в своей хореографической лексике. На переднем плане, с оглядкой назад, проходит Раскольников. За ним по следам идет пристав следственных дел Порфирий Петрович. Раскольников обходит пристава и убегает, пока тот, наклонившись, высматривает следы. На заднем плане сцены стоит Процентщица со своей тенью (Еркин Утепов), прикрывая лицо и тело руками. Далее по развитию действия, с началом новой музыкальной темы старуха и ее тень резко раскрывают руки в стороны. Тень подает Процентщице цепочку, старуха выхватывает и жадно рассматривает украшение. Тем временем перед ними, в стремительных прыжках, летит следователь, исполняя по диагонали вглубь сцены два *chasse en tournant* подряд и стелящийся по полу *jete parter*. Эта комбинация повторяется в хореографической лексике пристава два раза. Затем, подойдя к месту найденных Порфирием Петровичем следов Раскольникова, он снова уходит за главным героем, исполняя *pas glissade, jete passé na 90°* в сторону второй позиции. Танцевальная лексика следователя строится на скользящих по полу прыжках, тем самым показывая зрителю его цель: найти следы, которые приведут к преступнику — убийце старухи.

Процентщица надевает цепочку и делает *pirouette*, останавливаясь в позе с открытой согнутой ногой в сторону и пристально вглядываясь в

¹ Действующие лица и исполнители:

Родион Романович Раскольников — Юрий Шакиров.

Пульхерия Александровна Раскольникова — Гульфида Гафурова, заслуженный деятель Казахстана.

Процентщица Алёна Ивановна — Светлана Кокшинова, заслуженный деятель Казахстана.

Софья Семеновна Мармеладова — Гульнар Камалова.

Аркадий Иванович Свидригайлов — Сергей Тихонов, заслуженный артист КазССР.

Авдотья Романовна Раскольникова — Айтолкын Тургинбаева, лауреат молодежной премии «Серпер», кавалер ордена «Курмет».

Пристав следственных дел Порфирий Петрович — Марат Оралбаев, лауреат международных конкурсов молодых исполнителей.

Дмитрий Прокофьевич Разумихин — Ерик Оспанов, лауреат молодежной премии «Серпер», кавалер ордена «Курмет».

Народ — артисты балета Государственного академического театра танца Республики Казахстан.

зрительный зал. Тень поднимает старуху за талию, а она двигает полусогнутыми ногами и руками, напоминающими конечности паука. Здесь опытный зритель может увидеть аллюзию на первую версию постановки, осуществленную в 1979 году, в которой на заднике сцены висел паук. Процентщица с помощью своей тени исполняет *tour lent* с поднятой перед собой ногой, затем она делает выпад направо, снова *pirouette* и выпад налево. Ногу старухи в это время держит тень. Следовательно, старуха оба раза тянется, растягиваясь в шпагат, высматривает что-то в дали и пытается это что-то схватить, забрать. Кроме того, старуха всякий раз, исполняя *tour lent*, старается не отрывать пристального, сверкающего взгляда, направленного в зрительный зал. Тут вспоминается описание Алены Ивановны, данное Ф. М. Достоевским: «Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками...»¹. В спектакле постановщик хореографически показывает склонность процентщицы к стяжательству и потому создает ее образ, напоминающий хищного паука. К тому же, Аюханов как балетмейстер, ориентирующийся на природные возможности исполнителей, еще и подчеркнул редкую пластичность и растяжку танцовщицы. Процентщица, на протяжении своей первой вариации, исполняет *tour lent* четыре раза: первые два раза с высоко поднятой перед собой ногой (один круг), затем с согнутой перед собой ногой на уровне желудка (один круг), а в конце с ногой, не отрывающейся от пола и вытянутой перед собой (два быстрых круга). Таким образом, обводки в танцевальном тексте старухи переходят с больших поз в низкие и предполагают возрастающую динамику вращения и танца в целом. Тем временем на переднем плане сцены, периодически оборачиваясь, пробегает Раскольников. Следом идет пристав.

Со вступлением новой музыкальной фразы в хореографической лексике партии Процентщицы появляются прыжки: четыре итальянских *sauté* с согнутыми ногами, *pas de chat* с переходом в *pas de bourree* во вторую позицию, находясь в которой она снова что-то стягивает к себе. Затем в сгорбленном состоянии она делает несколько шагов с пятки направо, высматривая что-то, затем налево, потирая руки, словно ждет очередной прибыли или удачной сделки. Старуха идет к центру сцены, где стоит ее тень, усаживается там и начинает раскладывать и рассматривать драгоценности. Тень покидает ее.

Итак, первая картина балета Аюханова, драматургически представляет собой экспозицию спектакля — введение в действие, время и место действия. «Первое появление действующих лиц. Знакомство с ними. Экспозиция не требует одновременного представления всех действующих лиц, если по сюжету кто-то из них должен появиться позднее»². И действительно — пока еще нет на сцене ни Сони, ни Свидригайлова.

Обратим внимание на то, что в начале балета погоня Порфирия Петровича за Раскольниковым происходит на фоне музыкально-

¹ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 35.

² Зарипов Р. С., Валяева Е. Р. Драматургия и композиция танца: Учебно-справочное пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2015. С. 43.

танцевальной темы старухи-процентщицы. Пока старуха исполняет свою партию, преступник и пристав пробегают на переднем плане сцены три раза. Таким образом, балетмейстер сразу же показывает зрителям место действия, которое он, в свою очередь, разделил на две составляющие: физический внешний и психологический внутренний миры. Акцент в спектакле сделан на то, что Раскольников во внешнем физическом мире бежит от блюстителя закона, а во внутреннем психологическом бежит от пожирающего его ум наваждения — призрака Алёны Ивановны. Сохранилась афиша 1979 года, удивительно точно отражающая суть образа Раскольникова. На наш взгляд, сюжетные основы спектакля Аюханова и романа Достоевского совпадают. Для подтверждения нашей мысли приведем слова А. Б. Криницына и Д. Д. Шарاپовой, которые считают, что «Раскольников пытается бежать от правосудия и своей совести, совершив преступление, и именно эта внутренняя борьба, столь тонко и точно выписанная Достоевским, и является сюжетной основой романа»¹. Потому и в первой картине балета сразу обозначен главный нерв спектакля — разрушительное воздействие преступления на психику человека.

Вторая картина драматургически выполняет функцию развития действия. Она начинается с появления Раскольникова, ищущего Процентщицу. По роману Достоевского главный герой — бедный студент, находящийся в сложном материальном положении. Ему приходится закладывать свои последние ценные вещи, чтобы достать деньги на пропитание. Он и сейчас пришел заложить драгоценность за деньги. Сначала, не заметив сидящую на полу старуху, он прошел мимо и начал ее везде искать. Обернувшись и увидев ее, он помог ей встать. Благодарная старуха гладит лицо юноши и, двигаясь назад, тянет за собой, очерчивая небольшой круг на сцене. Раскольников достает из внутреннего кармана украшение. Увидев его, Процентщица тут же выхватывает и с жадностью рассматривает драгоценность. Старуха делает 4 шага к середине сцены, *soutenu en tournant* и открывает левую ногу приемом *battement developpe* в позу *ecarte*, поднимая при этом левую руку вверх, в которой держит украшение и не может оторвать взгляда от него. Процентщица превозносит материальное благо, что в свою очередь характеризует ее, как человека алчного и бездуховного. Она надевает цепочку и протягивает Раскольникову руку из кармана с деньгами. Увидев сумму, которую Процентщица предлагает за драгоценность, юноша с возмущением отходит назад, отмахиваясь руками и выражая свое несогласие. Старуха отворачивается, оставив руку вытянутой по направлению к юноше. Она словно говорит: «Бери, или уходи!». Родион, вынужденный согласиться, берет деньги и уходит со сцены.

Убедившись, что Раскольников ушел, довольная горбатая старушка вдруг выпрямляется и исполняет две танцевальные комбинации, состоящие из вращений *pas glissade en tournant* и *tour pique en dedans*. Процентщица при

¹ Криницын А. Б., Шарاپова Д. Д. Достоевский и бульварная литература: «Преступление и наказание» // Вестник Бурятского государственного университета. — Улан-Удэ: Издательство БГУ, 2016. Вып. №2. — С. 140.

этом двигается по диагонали, кружится от радости, а затем показывает зрителям выгодно полученное украшение. Ее ликованием балетмейстер снова подчеркивает алчную натуру Процентщицы. Она бежит по сцене к центру и тут внезапно появляется Раскольников с топором. Напуганная старуха пятится назад, а Родион наносит ей удар обухом топора по голове. Так Раскольников убивает Процентщицу в спектакле Аюханова. Этот эпизод — прямая иллюстрация события из романа. Однако, по Достоевскому Родион совершает два убийства. В балете Аюханова отсутствует младшая, сводная сестра старухи Лизавета, которая также была убита главным героем. Раскрывая причины, совершённого Родионом убийства, Достоевский подробно объясняет то, что Раскольников убил не для того чтобы матери помочь. Этот мотив отвергает во время признания Соне сам герой в пятой части романа. Раскольников утверждает: «Не для того, чтобы матери помочь, я убил — вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, всё равно должно было быть!.. И не деньги, главное, нужны мне были, Соня, когда я убил; не столько деньги нужны были, как другое... Я это всё теперь знаю... Пойми меня: может быть, тою же дорогой идя, я уже никогда более не повторил бы убийства. Мне другое надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять [речь идет о власти. — *И. А.*] или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею...»¹.

Осознание совершённого злодеяния приходит к Раскольникову сразу. Тело старухи уносится ее тенью. А Родион бросает топор и, хватаясь за голову, бежит прочь с места преступления к правой кулисе. Но, навстречу ему выходит призрак Процентщицы, сидящий на плече своей черной тени. Старуха преследует Раскольникова, вынуждая его бежать в противоположную сторону. Вслед за Родионом снова проходит пристав, исполняя *jete parter*. После этого Раскольников выбегает на сцену спиной к зрителю, уходя от Порфирия Петровича. Пристав догоняет Родиона, обходит его и делает назидательный жест, предупреждая убийцу о своих догадках на счет личности преступника. В это же время появляется старуха. Напуганный Раскольников сидит на середине сцены, а позади него стоит призрак Процентщицы с двумя тенями в одеждах старух, функции которых будут состоять в том, чтобы поднимать и проносить Процентщицу в высоких подержках. Все три исполнителя выстроены в одну колонну. Таким образом, у зрителя создается впечатление, что старуха стоит одна, а из-за ее спины появляются еще четыре полусогнутые руки — снова мы видим аюхановскую аллюзию на паука из первой редакции спектакля. Вероятнее всего, здесь показаны отношения Родиона и призрака Процентщицы, как отношения жертвы и пожирающего ее хищника. В первой версии балета,

¹ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С 493.

поставленной в 1979 году «на заднем плане сцены, — пишет Аюханов, — висит большая паутина с громадным в ней пауком. Фигурки всех персонажей рядом с паутиной и пауком выглядят маленькими букашками, желанными жертвами паука»¹. Так хореограф стремится образно раскрыть психологическое состояние главного героя. Ведь призрак Процентщицы не что иное, как наваждение, навязчивая идея главного героя. Старуха подходит к Родиону, садится на его плечи, с полусогнутыми ногами и руками. Она олицетворяет тяжкий груз вины, который ему придется нести за содеянное преступление. Раскольников остается сидеть на полу, а старуха встает с главного героя и, при поддержке своих теней, пролетает над ним, исполняя *pas tombé, pas de bourrée*, итальянское *assemblé* два раза: направо и налево. За третьим разом Родион, не выдержав натиска призрака, встает и бежит от Процентщицы, а она, исполняя тот же хореографический текст, летит вслед за ним. К ней добавляется еще один персонаж, преследующий Раскольникова — пристав. Он также пробегает по следам главного героя.

Далее балетмейстер представляет зрителю еще двух героев: Софью Мармеладову и Аркадия Свидригайлова. То есть драматургически балетмейстер использует здесь прием рассредоточенной экспозиции главных действующих лиц. Прежде, чем приступить к описанию хореографической лексики этих героев в постановке Аюханова, приведем примеры, описывающие характеры персонажей. В романе Достоевского при первой встрече с Раскольниковым, Свидригайлов признается: «Действительно, я человек развратный и праздный»². А Соня Мармеладова — девушка принужденная взять желтый билет, жертвующая собой ради пропитания своей семьи. По мнению Ма Веньин: «Достоевский, несомненно, учитывал, создавая образ Сони Мармеладовой, евангельский сюжет о Христе и грешнице, которая оставила свое грешное ремесло и стала святой»³.

Экспозиция Сони и Свидригайлова представлена Аюхановым так: начинает звучать лирическая тема. С ее началом на сцену выходит Софья Мармеладова и Аркадий Свидригайлов. Она идет к середине сцены тяжелыми, стелющимися шагами с опущенной головой. Ее походка отображает усталость от горестного для Сони образа жизни, который ей приходится вести. На середине сцены к ней подходит Свидригайлов. Он кружит ее в своих объятиях. Они исполняют *tour lent* в позе *attitude*. Сначала сопротивляясь, она в конце концов сбрасывает руки с плеч Свидригайлова в бессилии, поддаваясь его сластолюбию. Хотя в «Преступлении и наказании» Достоевского нет такой сцены, Аюханов, оценив характеры и положение героев в романе, решил сочинить для них новые обстоятельства, позволяющие отобразить в одной картине образы двух персонажей путем их

¹ Аюханов Б. Г. Биография чувств. — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. С. 180.

² Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 347.

³ Веньин Ма. Главные герои романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в свете их антропонимов // Наука и школа. — М.: Издательство «Московский педагогический государственный университет», 2014. Вып. №6. — С. 181.

взаимодействия друг с другом. На наш взгляд, это не противоречит целостной концепции романа Достоевского.

В конце этой сцены Соня отталкивает Аркадия Ивановича и бежит от него, но падает на колени от отчаяния и бессилия. Свидригайлов уже уходил, но обернувшись и пожалев девушку, он решает подойти и помочь ей подняться. Тут появляется Родион и прогоняет похотливого барина. В этой сцене Аюханов стремится показать и положительные качества Свидригайлова — сострадание, готовность прийти на помощь. В построении такого эпизода мы находим согласие хореографа со словами исследователя творчества Достоевского В. Я. Кирпотина, который отмечает неоднозначность образа Аркадия Ивановича: «Злодей, развратник и циник Свидригайлов на протяжении всего романа совершает массу добрых дел, больше, чем все другие персонажи, вместе взятые»¹. Кроме того, Аюханов тут же обозначает отношение Раскольникова к Свидригайлову: Родион прогоняет его резкими отрывистыми жестами, демонстрируя свое отвращение и отрицательное отношение к Аркадию Ивановичу. Действия Раскольникова в балете Аюханова напоминают его первую встречу со Свидригайловым в четвертой части романа, в которой главный герой говорит: «Просто-запросто вы противны, правы ль вы или не правы, ну вот с вами и не хотят знаться, и гонят вас, и ступайте!..»². В спектакле Свидригайлов отвешивает издевательский поклон и покидает сцену.

Увидев Раскольникова, Соня падает к нему на плечо. Родион помогает ей встать и подает руки. Они исполняют *soutenu en tournant* и *jete passé* на 90° в сторону второй позиции три раза направо и три раз налево. Оказавшись на середине сцены, Раскольников встает на колени перед девушкой и целует ее ноги. Зритель видит еще одну иллюстрацию сцены из романа, которую сам главный герой объясняет так: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился»³. В это же время мимо убийцы и блудницы мелкими шагами, согнувшись, проходит Свидригайлов. Он подслушивает их разговор и не хочет быть замеченным. Родион встает после поцелуя и Соня, в руках Раскольникова, исполняет *grand fouette* из позы *attitude effacee* спиной к зрителю, в позу *attitude effacee* лицом к зрителю. Она исполняет эти танцевальные движения резко и поднимает руки вверх, словно это крик отчаяния. Затем Родион подхватывает ее и усаживает к себе на колени, пытаясь утешить несчастную девушку. В это время на сцену выходит Процентщица с тенью (Еркин Утепов). Тень выхватывает Соню из объятий Раскольникова и поднимает вверх с поддержкой под поясицу, а старуха приковывает к себе внимание Родиона. Она, при поддержке главного героя, исполняет танцевальную комбинацию, с которой начинался балет: старуха делает *pirouette*, фиксируя позу с открытой согнутой ногой в сторону и пристально вглядываясь в зрительный зал. Раскольников поднимает старуху,

¹ Кирпотин В. Я. Избранные работы. В 3-х томах. Т. 3. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. Достоевский-художник. – М.: «Художественная литература», 1978. С. 223.

² Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 337.

³ Там же. С. 382.

держа за талию, и она двигает полусогнутыми ногами и руками в стороны, словно это конечности паука. Процентщица исполняет *tour lent* с поднятой перед собой ногой, затем Родион толкает ее за кулисы, пытаясь избавиться от мучительного наваждения. Соня с тенью старухи тоже убегают со сцены. Раскольников, оставшись наедине с собой, застывает в задумчивой позе.

К Родиону прибегает его друг Разумихин и пытается увести его с собой. С противоположной стороны сцены выходит пристав. Раскольников с другом исполняют *glissade, jete entrelace, glissade, grand jete* во второй *arabesque*, двигаясь в сторону пристава. А Порфирий Петрович исполняет *tour de force, saut de basque* двигаясь к молодым людям. В результате Родиону с Дмитрием удается избежать встречи с Порфирием Петровичем.

Из дальней кулисы, двигаясь вдоль задника, на сцену выходят мать Родиона Пульхерия Александровна и сестра Авдотья Романовна. Драматургически экспонируются новые действующие лица, олицетворяющие светлое начало в жизни Раскольникова — друг, мать, сестра. Они исполняют *pas ballonne*, два шага, *grand jete* во второй *arabesque, pas tombe* вперед и *pas tombe* назад. В течение исполнения двух комбинаций героини обходят всю сцену по кругу в поисках Родиона и, не найдя его, уходят за кулисы. Отношения матери и сестры к Родиону Достоевский описывает в первой части романа, в письме Пульхерии Александровны к сыну: «Ты знаешь, как я люблю тебя; ты один у нас, у меня и у Дуни, ты наше все, вся наша надежда, упование наше»¹. Раскольников выбегает из-за кулисы и падает на колени, хватаясь за голову. В этот же момент его догоняет Разумихин и заставляет Раскольникова встать, чтобы встретиться с матерью и сестрой. Дмитрий встречает Пульхерию и Авдотью и зовет Родиона к семье. Мы видим, что развитие действия балета расширяется добавлением новых персонажей — друга, матери, сестры, которые высвечивают характер Родиона с разных точек зрения. К этому времени личность главного героя терпит изменения. М. М. Бахтин считал, что «преступление сделало его в корне другим: для него невозможны прежние откровенные отношения с родными»². Терзаемый своими наваждениями и муками совести, Раскольников становится нелюдимым — он не горит желанием общаться со своей семьей и при встрече это становится очевидным: «Я не могу, не могу, — раздражительно повторяет он, — не мучьте! Довольно! Уйдите... Не могу!..»³ — говорит Раскольников при встрече с семьей. Мать с сестрой расстраиваются, а Разумихин ругает Родиона за холодную встречу и уводит Пульхерию с Авдотьей за руки. Держась руками за Дмитрия, они исполняют два *grand jete* в первый *arabesque, pas de chat, changement de pied, temps leve*, повторяют эту танцевальную комбинацию в другую сторону и уходят на задний план сцены. Они не понимают, что происходит с Родионом. Стремясь исправить ситуацию, Разумихин успокаивает мать и сестру своего друга. Пульхерия Александровна подходит к Родиону и, разговаривая с сыном, уводит его с

¹ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 62.

² Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7-ми томах. Т. 2. — М.: Русские словари, 2000. С. 274.

³ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 243.

собой, а Дунечка исполняя *pirouette en dedans* и высокое *temps leve* при поддержке Разумихина, прощается с ним. Тут Аюханов дает первый намек зрителю на взаимные чувства Авдотьи и Дмитрия.

За Дунечкой приходит Свидригайлов. Он берет девушку за затылок и крутит вокруг себя, как маленького ребенка, которого нужно наказать за плохое поведение. Авдотья пытается убежать и исполняет большое *pas de chat*, но Свидригайлов подхватывает ее в прыжке. Он, пытаясь овладеть Дунечкой, не выпускает девушку из рук и они закручиваются в стремительном вращении *tour lent*. Она в позе *attitude* оттягивается и отворачивается от Свидригайлова, показывая свое отвращение от сластолюбивого барина. Наконец Дунечке удается вырваться из его непрошенных объятий. Она бежит прочь от него. Но Свидригайлову снова удается догнать и поймать девушку за руку. Авдотья падает на колени, дает пощечину барину и убегает со сцены. Удивленный неожиданной пощечиной Свидригайлов, уходит за девушкой с вопросительным жестом.

Далее на сцену, одна за другой, выходят десять девушек в уродливых масках (по пять с каждой стороны), символизирующие осуждающую толпу. В центре оказывается Раскольников, которого девушки связывают веревками. Тут же к Родиону на помощь прибегают мать и сестра. Они втроем оказываются в окружении массы людей, которые кружат и сжимают кольцо вокруг семьи Раскольниковых. С опозданием приходит Разумихин, которому уже не под силу пройти сквозь озлобленную толпу, олицетворяющую общественное осуждение. Музыкальное «crescendo» усиливается, хаотичное движение вокруг семьи тоже нагнетается. Это кульминация спектакля, за ней будут следовать развязки драматургических линий, когда, наконец, Разумихину удастся пройти внутрь круга к семье, Раскольников выходит. Перед зрителем предстает каторжник, сменивший свою привычную одежду на тюремные обноски. Главный герой, сгорбившись, хватается за голову. Перед ним пролетает призрак старухи, за ней скользящими шагами пробегает пристав. Третьим выходит отчаявшийся, на грани сумасшествия, Свидригайлов, направляя пистолет на себя. По роману, этот герой кончит жизнь самоубийством. Ма Веньин считает, что «омертвелость души — отличительное качество Свидригайлова — самого преступного персонажа романа Достоевского. Это качество становится и основной причиной его страшной гибели — самоубийства»¹.

Затем к Раскольникову приходит Дмитрий с осуждающим вопросительным жестом. Не получив ответа, Разумихин оставляет Родиона одного.

С началом новой темы в музыке на сцену, одна за другой, в стремительных прыжках *pas de chat*, выходят Пульхерия, Авдотья и Соня Мармеладова. Они стремятся утешить и поддержать нравственно падшего Родиона. Возвращается Разумихин. Он стремится оказать поддержку семье

¹ Веньин Ма. Аркадий Иванович Свидригайлов — герой романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в свете антропоники // Преподаватель XXI век. — М.: Издательство «Московский государственный педагогический университет», 2016. — С. 430.

Раскольников. Тем временем на переднем плане сцены начинается короткое Adagio Сони и Родиона. Балетмейстер применяет хореографическую лексику из первого дуэта Раскольников и Мармеладовой: *soutenu en tournant* и *jete passé na 90°* в сторону второй позиции. Добавляет различные вращения с партнером и большие прыжки *pas de chat*. Адажио отражает гармоничные отношения молодой пары, их взаимную любовь. По мнению Д. Григорьева отношения Родиона и Сони сложились потому, что «она поняла страшное внутреннее состояние Раскольника, пожалела его всем своим существом, “и сейчас же беззаветно обрекла себя нести с ним ужасное его бремя всегда и везде”. Он, как утопающий, хватался за протянутую ему руку, хотя процесс его внутреннего перерождения еще был в самой зачаточной стадии, и ему еще нужно было долгое и мучительное время для пересмотра своих убеждений»¹.

Тем временем Разумихин, Пульхерия Александровна и Авдотья молятся за Родиона и уходят со сцены.

На дальнем плане сцены замученные Раскольников и Соня падают на колени. Затем блуждают на коленях, держась за руки, во тьме, словно ничего перед собой не видят. Начинается музыкальная реприза, и вновь появляется призрак старухи, но на этот раз с топором в руке. Горбатая процентщица с угрожающим видом, замахнувшись топором, преследует убийцу. Не отходившие друг от друга Соня и Родион, расходятся под гнетом призрака. Раскольников бежит от старухи, хватаясь за голову. Таким образом, процентщица оказывается в центре сцены, между главными героями. Сделав еще один угрожающий жест Родиону, она, сторбившись, уходит за кулисы. Она, на наш взгляд, символизирует духовную смерть, отступающую перед силой Божественной любви, что подтверждается дальнейшим разворачиванием действия.

Раскольников и Соня воссоединяются на середине сцены. Гаснет свет и все вокруг погружается во мрак. Измученный Родион садится, а девушка приносит свечу. Аюханов создает мизансцену, полную символизма: свеча, которую держат главные герои – евангельский свет во мраке бесовского наваждения, взаимная чистая любовь между молодыми людьми, благодаря которой они обретут себя и свой путь в новой жизни. К ним приходят Пульхерия Александровна, Авдотья, Дмитрий, освещающий путь лампой в руке. Не случайно Аюханов перед премьерой спектакля подчеркнул фамилию Разумихин, сказав, что «она происходит от слова “разум”!» Все персонажи собираются вместе на дальнем плане сцены. На переднем плане еще раз появляется призрак старухи. Словно приплясывая, она идет к середине сцены переменным ходом с подскоками на третьем шаге. Оказавшись в центре, Процентщица исполняет вращения на полуприседании с подскоком и круговыми движениями работающей ноги, как в русском танце. Затем подходит к персонажам, стоящим за ней, и делает

¹ Григорьев Д. Евангелие и Раскольников // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Издательство «Петрозаводский государственный университет», 2005. Вып. №5. С. 301.

назидательный жест, обращенный от Раскольникова к зрительному залу, будто предупреждает о последствиях преступлений. Наконец удовлетворившись, она уходит, снова приплясывая. Ее образ отсылает нас к традиционным в мировой культуре «пляскам смерти». Так, с помощью видения, сопровождавшего Родиона с момента убийства, балетмейстер отобразил обретающее целостность сознание Раскольникова. Герои идут к зрителю и свет лампы в крошечной тьме, несет Разумихин. Занавес закрывается.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Аюханов Б. Г.* Биография чувств. — Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. — 336 с.
2. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7-ми томах. Т. 2. — М.: Русские словари, 2000. — 798 с.
3. *Веньин Ма.* Аркадий Иванович Свидригайлов — герой романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в свете антропониимики // Преподаватель XXI век. — М.: Издательство «Московский государственный педагогический университет», 2016. — С. 423–436.
4. *Веньин Ма.* Главные герои романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в свете их антропонимов // Наука и школа. — М.: Издательство «Московский педагогический государственный университет», 2014. Вып. №6. — С. 176–183.
5. *Григорьев Д.* Евангелие и Раскольников // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: Издательство «Петрозаводский государственный университет», 2005. Вып. №5. С. 297–301.
6. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 672 с.
7. *Зарипов Р. С., Валяева Е. Р.* Драматургия и композиция танца: Учебно-справочное пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2015. — 768 с.
8. *Кирпотин В. Я.* Избранные работы. В 3-х томах. Т. 3. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. Достоевский-художник. — М.: «Художественная литература», 1978. — 751 с.
9. *Креницын А. Б., Шаранова Д. Д.* Достоевский и бульварная литература: «Преступление и наказание» // Вестник Бурятского государственного университета. — Улан-Удэ: Издательство БГУ, 2016. Вып. №2. — С. 133–143.

Д. С. Батырханова

«МАХАББАТ САЗЫ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГУЛЬСАУЛЕ ОРУМБАЕВОЙ

В статье автор попытался изучить и проанализировать постановочный процесс работы балетмейстера Гульсауле Орумбаевой, заслуженного деятеля РК, художественного руководителя Государственного ансамбля танца «Салтанат». Вдохновением послужил первый репетиционный день, юбилейного концерта ансамбля «Салтанат» (2015), в котором участвовали приглашенные артисты балета ГАТОБ имени Абая. Здесь необходимо отметить, творческая поддержка, совместная работа артистов ансамбля и артистов театра оперы и балета им. Абая, не в первой.

Со дня своего первого участия в качестве исполнителя, нам приходилось танцевать как казахские, так и танцы других народов. Мы являлись свидетелями постановочных и репетиционных работ, тех мгновений, когда зарождался очередной номер или восстанавливались танцы из репертуара «Салтанат», составляющие «золотой фонд» ансамбля. Отдельные танцы, хореографические композиции, поставленные приглашенными ведущими балетмейстерами из Республик постсоветского пространства народной артисткой СССР Г. Измайловой (Сирийский танец), Т. Пономаревой (Венгерский танец, танец аргентинских пастухов «Гаучо», «Яблочко»), У. Мусаев (Хорезмский танец, иранский танец, «Багдатские красавицы») а также отечественных мэтров казахстанской хореографии народных артистов Республики Ш. Жиенкуловой, Д. Абирова, З. Райбаева, благодаря художественному руководителю Гульсауле Орумбаевой исполняются до сих пор.

Гульсауле Орумбаева (Кустутунова – девичья фамилия), являлась одной из лучших учениц Шары Жиенкуловой. Годы учебы остаются самыми прекрасными и незабываемыми страницами жизни. Получая от мэтров казахстанского хореографического искусства, переходя из класса в класс, юная Орумбаева приобретала профессиональные навыки артиста ансамбля. Сегодня, вспоминая годы учебы, она благодарна фамилии М. Ахмедиева (педагог народно-сценического танца), А. Тастанбекова (педагог классического танца в младших классах), А. Габитова (педагог классического танца, в старших классах), С. Усина (учитель музыки), Э. Шатловский (педагог историко-бытового танца). С особой теплотой вспоминает о Шаре апай, говоря, что наставник «стала для Гульсауле, закончившей училище с красным дипломом, наставником и другом до конца своей жизни»¹. Выпускница «народного отделения», была направлена в Республиканский эстрадно-молодежный ансамбль «Гульдер».

¹ Черненко А. Танец глазами художника // Огни Алатау. — Алматы, 2007. 28 июля. С. 11.

Успешные выступления Гульсауле Орумбаевой у себя в Республики, за рубежом: Цейлон, Куба, Пакистан, Индия, Бирма, Малайзия, Сингапур, ГДР — были годами расцвета творческой деятельности. Репертуар ведущей солистки состоял из казахских танцев «Маншук», «Казахский вальс», и русского «Калинка», и цыганского, и узбекского «Танец маленького чабана» и других.

Продолжая работать над профессиональным мастерством, Г. Орумбаева едет в Москву для усовершенствования своего исполнительского мастерства. Во время прохождения стажировки (гастроли или стажировка где.), ей посчастливилось познакомиться с народным артистом СССР Махмудом Эсамбаевым. В ту эпоху, это было «такое явление сольного эстрадного танца, как М. Эсамбаев, артист и балетмейстер в одном лице, которого по праву называли «Шаляпиным в танце». Он создавал свои танцы, основываясь на элементах национальных культур и ощущении природной стихии, которые давали ему импульсы для создания своих театральных образов»¹.

Итак, наблюдая за работой молодой танцовщицы, видя ее стремление и талант, М. Эсамбаев, раскрывал секреты исполнения технически сложных движений, различных верчений, давал советы в актерском мастерстве. Воспитанная на лучших традициях Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева, Гульсауле Орумбаева, оставив сцену, вот на протяжении двадцати лет ведет балетмейстерскую деятельность и продолжает вносить определенный вклад в развитие казахского танца.

Одним из наиболее удачных номеров, на наш взгляд, является «Махаббат сазы» на музыку композитора Самата Малимбаева. Музыкальная партитура стала основой для поэтически обобщенных лирических образов. Она становится зримой и обретает пластическую жизнь.

Она становится зримой и обретает пластическую жизнь.

Во время интервью, Гульсауле Абдыкадыровна рассказала о создании дуэта «Махаббат сазы». Для хореографа тема любви, молодости – Вечна. «Махаббат сазы» в переводе означает «Мелодия любви», — акцентирует балетмейстер, — отсюда и постановка хореографической композиции на двух исполнителей. «Я давно хотела поставить танец о любви. Но, когда Самат Малимбаев показал мне музыку, я поняла, что она действительно красивая, фольклорная казахская музыка, которая подойдет под этот сюжет. Но, «Махаббат сазы» это танец, не только про любовь между девушкой и парнем, это любовь к природе, любовь вообще к жизни, к стране. Если взять слово «любовь» оно большое, человек всегда живет в любви, любовь к родителям, ближнему. После постановки хореографии танца, композитор подкорректировал какие-то нюансы, всплески, где-то спокойствие. В музыке же много разных нюансов. И вот так создавался этот номер»².

Дуэт в исполнение Гулинской Натальи и Руслана Амраева, поставлен на основе казахских движений и классических па, т. е. демиклассике.

¹ Коптелова Е. Д. Игорь Моисеев — академик и философ танца. — СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. С. 201–202.

² Батырханова Д. С. Интервью с Г. А. Орумбаевой. — Алматы, 2016. 15 сент.

Оригинальность номера «достигается не прямым цитированием элементов народного танца, не воспроизведением тех или иных этнографических обычаев, а характером самой пластики, манерой, в какой выполняются те или иные движения, в их чисто пластической окраске»¹.

Пластика танца Н. Гулинской состоит из элементов движений казахского танца, но особый стиль придают отдельные движения, позы классического па. Например, казахское движение «Кол кыймылы айналма» (повороты кистей «к себе» и «от себя») в руках², исполняется в пуантовой технике с вращением пируэта. Напомним, классика — это основа танца, на котором строится народный танец, современный танец. Это некая азбука, которая вырабатывалась годами.

В данном случае, развивающаяся пластика женского казахского танца, порой конкретно национальная, в моментах перехода на классическое па — кантиленная, плавная, выражающая чувства радости, счастья.

В «Махаббат сазы» раскрылась и яркая индивидуальность талантливого танцора Р. Амраева, приглашенного из ГАТОБ им. Абая. Танцовщик, несмотря на невысокий рост, уверенно владел технически сложными движениями, как вращения, прыжки. С юношеским напором и темпераментом, блистательно исполнял свою партию. Он — Амраев — озаренный светлой любовью, любовался ее танцем, певучестью и пластикой рук. В своем дуэте Гулинская и Амраев отражают чистоту сердец, нежность, трепетность чувств любви.

Чтобы достигнуть хорошего результата, профессионального исполнения, молодым танцорам вместе с постановщиком Г. Орумбаевой, пришлось часами отрабатывать и отшлифовывать каждое движение, жесты и актерское мастерство в передаче чувств друг другу. Преодолевая неточности в движениях, строго соблюдая рисунок танца, исполнители овладевали глубинами мастерства хореографического дуэта. Вспоминая о репетиционных моментах этого номера, Гульсауле Орумбаева рассказала о том, что «во время репетиций, Гулинская и Амраев стремились к четкости и чистоте исполнения хореографической лексики, рисунка, передачи внутреннего состояния. А порой, когда уставали находили оправдание своему исполнению «не в полную ногу»³. Номер имел успех, и с каждым последующим выступлением, исполнители находили новые краски и нюансы в своем дуэте.

Как принято в ансамбле, были и вторые исполнители этого номера, солистка ансамбля Жанна Макишева и Нурлан Конокбаев, нашедшие свои индивидуальные подходы в раскрытии образа. Несмотря, на скромные балетные данные, Она — Макишева — это взрыв чувств, рождение нежности, поклонение любимому! Ее нежность окрыляет его. Он —

¹ Жумасеитова Г. Т. Страницы казахского балета. — Астана: Елорда, 2001. С. 30.

² Кульбекова А. К., Изім Т. О. Теория и методика преподавания казахского танца. Учебник. — Астана, 2012. С. 35.

³ Батырханова Д. С. Интервью с Г. А. Орумбаевой. — Алматы, 2017. 26 фев. Личный архив автора.

Конокбаев — мужественный, романтичный юноша, нежный и преданный своей любви. Богатый звук кыл кобыза подчеркивал грациозные движения. Дуэт Макишевой и Конокбаева отличался виртуозной техникой. В исполнителях присутствовал дух игривой, вольнолюбивой девушки и необычайно нежного юноши.

После очередного концерта, мы обратились к исполнительнице дуэта Жанне Макишевой, с просьбой ответить на наши вопросы и поделиться трактовкой образа. «Этот номер, я исполняю на протяжении многих лет, и каждое исполнение «Махаббат сазы» было разным. Непохожим друг на друга. Видимо, время идет, я взрослею... Все вокруг меняется, в том числе я, мои взгляды, мироощущение. Каждый выход на сцену — новая находка в образе, новый акцент в нюансе отношений влюбленных. Хочется с каждым разом донести до зрителя всю задумку балетмейстера. Не знаю, насколько это получается — судить



Жанна Макишева и Нурлан Конокбаев

зрителю. Знаю одно, что многое зависит и от партнера. А порой приходится танцевать с разными исполнителями»¹. Продолжая интервью, мы задали вопрос: «С каким из партнеров она больше прочувствовала номер?». Увлеченно рассказывая, Ж. Макишева отвела: «Я не могу сравнивать двух талантливых танцоров. Каждый из них индивидуален. Смело и необычно они переосмысливали образ, находили оригинальные эмоционально волнующие моменты. Отсюда и мой образ становился интересным, яркий. Я от каждого по-своему вдохновлялась, и находила новое для себя.

Так, с Нурланом Конокбаевым, легче и очень удобно танцевать, так как «станцованы» в других дуэтах. Я с ним никогда не переживаю за поддержки, просто уверена, что он меня поднимет, прокрутит по всем профессиональным правилам. Больше уделяю внимание на образ, манеру исполнения. От него исходит такая сильная энергетика, что «Махаббат сазы» в исполнении с Нурланом всегда проходит на «Ура». Руслан Амраев не высокого роста, но зато с огромным прыжком, который приковывает внимание зрителя на себе. С ним приходилось приноравливаться, так как это был наш первый дуэт. Общее старание дали положительные результаты. Одно качество Руслана, которое отличает его от других партнеров — это бережное отношение к партнерше»².

¹ Батырханова Д. С. Интервью Ж. Макишевой. — Алматы, 2017. 1 мар. Личный архив автора.

² Там же.

Проводя параллели между двумя дуэтными исполнителями, можно сказать, что эти пары никак нельзя сравнить, так как каждая из них несла свою индивидуальную любовь, с удивительной психологической наполненностью. Несмотря на то, что балетмейстер-постановщик, Гульсауле Орумбаева, ставила перед артистами одинаковые цели и задачи, как педагог-репетитор одинаково отработывала с ними танцевальные нюансы, каждый из дуэтов создавал свой жизнерадостный, светлый образ.

Совместная работа балетмейстера и артистов не только объединяла творческий союз, но помогала им всем постичь тайны профессий хореографического искусства. Постановщик, одновременно репетитор, хотя в ансамбле есть штатные репетиторы, Гульсауле Орумбаева, терпеливо оттачивала технические погрешности и вместе с молодыми исполнителями переживала за танцевальный номер.

После изнуренных репетиций, задаешь себе вопрос: «И весь этот труд, для чего? Для кого? Зачем?», но утром вновь встав к балетному станку, с первых аккордов концертмейстера, понимаешь? для чего живешь и в чем смысл жизни. А после очередного балетного спектакля или концерта — наступает прилив сил и энергии, творческое вдохновение. И тогда приходит самый главный ответ на твой вопрос — «Живу и творю для зрителя, принося им радость!» Ведь любое искусство должно приносить людям — радость. Чтобы заслужить внимание зрителя, установить контакт во время представления, необходимо приложить много усилий. Прежде всего, это — неустанный труд артиста, жесткая дисциплина коллектива, здоровая атмосфера творческой конкуренции, а также Руководитель с большой буквы. Из беседы с Гульсауле Орумбаевой, рассказа художественного руководителя танцевального ансамбля «Салтанат», мы еще раз убеждаемся, что профессия балетмейстера очень сложная. Многогранность профессии балетмейстера, сегодня требует «принципиально нового типа мышления, более широкого комплекса знаний, умений и навыков, в сочетании с высокоразвитыми профессионально важными качествами...»¹, организатора, руководителя, художника-творца.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Батырханова Д. С.* Интервью Ж. Макишевой. — Алматы, 2017. 1 мар. Личный архив автора.
2. *Батырханова Д. С.* Интервью с Г. А. Орумбаевой. — Алматы, 2016. 15 сент.
3. *Батырханова Д. С.* Интервью с Г. А. Орумбаевой. — Алматы, 2017. 26 фев. Личный архив автора.

¹ *Сабдалиева Р. Б.* Развитие психолого-педагогического аспекта деятельности педагога-хореографа в условиях независимого Казахстана // Межвузовский сборник научных статей № 7. — Алматы, 2011. С. 87.

4. *Жумасеитова Г. Т.* Страницы казахского балета. — Астана: Елорда, 2001. С. 30.

5. *Коптелова Е. Д.* Игорь Моисеев — академик и философ танца. — СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. С. 201–202.

6. *Кульбекова А. К., Изім Т. О.* Теория и методика преподавания казахского танца. Учебник. — Астана, 2012. С. 35.

7. *Сабдалиева Р. Б.* Развитие психолого-педагогического аспекта деятельности педагога-хореографа в условиях независимого Казахстана // Межвузовский сборник научных статей № 7. — Алматы, 2011.

8. *Черненко А.* Танец глазами художника // Огни Алатау. — Алматы, 2007. 28 июля.

К. О. Джумагалиева

ИЗ ИСТОРИИ РЕПЕРТУАРА ДЕТСКИХ БАЛЕТОВ В ГАТОБ ИМ. АБАЯ

*«Дети должны жить в мире
красоты, игры, сказки, музыки,
рисунка, фантазии, творчества»*

В. А. Сухомлинский

Одна из форм психофизического творческого воспитания подрастающего поколения — балетные спектакли для детей. Детский балет — это сказочный мир, где происходит искренний диалог исполнителя и зрителя, где создается атмосфера свободы воображения и сопереживания, где маленький зритель может испытать подлинные чувства счастья, веры в жизнь.

К сожалению, в настоящее время в Казахстане репертуар балетов для детей беден, практически отсутствует. Об этой проблеме пишет в своей книге «Страницы казахского балета» Г. Жумасеитова: «Если юный зритель, впервые пришедший на балетный спектакль, не заинтересуется им, не почувствует себя соучастником этого зрелища, вряд ли завтра, став взрослым, придет сюда снова. А если его первое посещение театра совпадает с просмотром сложного философско-обобщенного спектакля, то можно считать, что и в будущем как балетный зритель для театра он потерян навсегда.

Многие балетмейстеры этому *важному* вопросу уделяют мало внимания, считая детский балет жанром несерьезным. Детская непосредственность в танцевальном искусстве находит свои неповторимые краски, особую сценическую выразительность. Ведь движения и пластика способны воплотить множество оттенков сказочного мироощущения»¹.

Надо отметить и тот факт, что сейчас достаточно редко осуществляются постановки в формате детского балетного спектакля. Почему же возникла такая проблема? Первая из основных причин та, что утрачен интереснейший репертуар детских балетных спектаклей, которые успешно шли на сцене ГАТОБ им. Абая в 80–90-е годы. Вторая одна из основных причин такова, что пока ощущается дефицит профессиональных балетмейстеров, умеющих и желающих ставить полноценные балетные спектакли не только в исполнении артистов балета, но и на детей-исполнителей для детской аудитории — учитывая их возрастные и технические особенности. Третья причина, которая на наш взгляд является одной из главных — финансовый вопрос.

¹ Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. — Астана: Елорда, 2001. С. 42.

Автор статьи «Детская тема в балете» Р. Ю. Вагабов пишет: «Среди сюжетов для балета сюжеты на детскую тему всегда стоят особняком, танцевальные произведения данной области не многочисленны, хотя могут быть не менее актуальными, проблемными, чем спектакли для взрослой аудитории. Балетмейстерам, которые берутся за их сценическую реализацию, не лишним будет напомнить о том, что с детьми разговаривают со сцены на равных, как с взрослыми, и что относиться к выбору и сочинению подобных произведений необходимо так же тщательно»¹.

В настоящее время и у нас в Казахстане репертуар крупных балетных театров больше ориентирован на зрителя взрослого, а у детей, начиная с дошкольного возраста, нет возможности приобщиться к балетному искусству. Думается, что деятелям культуры, молодым балетмейстерам уже сегодня необходимо обратить свое внимание на отнюдь недетскую тему и считать ее весьма серьезной проблемой. Ведь для ребенка просмотр балетного спектакля, знакомство с миром декораций, костюмов, софитов дает большой эмоциональный всплеск радости, удивления и очарования, которое впоследствии развивает художественный вкус, культуру восприятия. Необходимо уже сегодня уделить внимание духовно-нравственному воспитанию юного поколения, активнее пропагандировать национальное хореографическое искусство, творчество одаренных детей. Тогда детская аудитория сможет активно приобщиться к духовным истокам нашего народа и увидеть мир через прекрасные балетные образы.

Если обратиться к истории репертуара ГАТОБ им. Абая, то балетные спектакли, посвященные детской тематике, были еще в 1939 году, когда 17 октября состоялась премьера балета «Конек горбунок» Ц. Пуни в постановке Ю. П. Ковалева. Затем 14 января 1950 года состоялась премьера детского балетного спектакля «Доктор Айболит» И. Морозова в хореографии М. Моисеева². Спектакль надолго вошел в репертуар ГАТОБ им. Абая и шел вплоть до 1987 года. Главное достоинство этого балета, что он сумел стать настоящей классикой для детей. Во многом тому способствовал музыкальный материал композитора Игоря Морозова, который доступен для психологии ребенка своей мелодикой и ритмикой. Полька, галоп, адажио и другие фрагменты балета настолько жанрово ярки, что балетмейстер смог столь же ярко через язык музыки передать хореографический язык, смешанный с игровой пантомимой. То есть пластический сюжет благодаря музыке получился легким и понятным для юной аудитории. Балет имел долгий успех не только у маленьких зрителей, но и зрителей взрослого поколения. Об этом пишет в своей книге «Страницы казахского балета» Г. Жумасейтова: «У балета завидная сценическая судьба. Поставленный еще в 1950 году в Алма-Ате непосредственным автором М. Моисеевым, он шел более четверти века в первоначальном варианте на сцене ГАТОБ им. Абая»³.

¹ Вагабов Р. Ю. Детская тема в балете // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. №1. С. 139.

² Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: «Наука» Казахской ССР. С. 143.

³ Жумасейтова Г. Страницы казахского балета. — Астана: Елорда, 2001. С. 43.

8 декабря 1961 году в ГАТОБ им. Абая состоялась премьера балета «Старик Хоттабыч» на музыку консерваторского дипломного балета А. Зацепина в постановке главного балетмейстера Д. Т. Абилова (1923–2001). Даурен Тастанбекович написал либретто сам по мотивам сказочной повести Л. Лагина о чудесах, которые происходят в самой обычной жизни пятиклассника Вольки и о том, как он спас мудрого джинна Хоттабыча. Вот как описывает художественное решение спектакля в своей статье «Балетмейстерское мастерство Даурена Абилова» К. Айткалиева: «Замечательны и панорамы города Москвы, виды реки в оформлении художника В. Семизорова. Виды восточного базара, путешествие Вольки и Хоттабыча на волшебном ковре оставили незабываемое впечатление в сердцах юных зрителей. Этот балет стал большим и прекрасным подарком театра для детей столицы»¹. Балет имел успех и долгое время шел на сцене алматинского театра.

Заурбек Райбаев (1932–2011) — выдающийся деятель казахстанской хореографии — в 1973 году попытался сделать спектакль по симфонической сказке С. Прокофьева «Петя и Волк», которая учит детей распознавать инструменты симфонического оркестра, знакомит со всеми их характерными особенностями. Каждый персонаж сказки представляет определенный инструмент. Балет начинается с чтения текста и на сцену выходит главный герой сказки Петя. Он представлен бодрой музыкальной темой, исполняемой группой струнных инструментов. На Пете рубашка, пионерский галстук и коротенькие штанишки. Он с задором исполняет свою вариацию. Не у всех персонажей были отдельные вариации, но балетмейстер мастерски показал появление каждого персонажа на сцене через характерные движения того или иного образа. Например, уточка делает шаги, переваливаясь с боку на бок под «кряканье» гобоя. Под «порхающие» звуки флейты появляется Птичка, делая руками характерные легкие движения. Удачный дизайн костюмов дополнял образы персонажей. Такой спектакль — огромная помощь в деле музыкального воспитания детей любого возраста. Он способствует раскрытию их творческих способностей. Но к сожалению, спектакль «Петя и волк» недолго шел в репертуаре театра.

«Есть люди, которые умеют превращать в игрушки щепки, коробочки, железяки, умеют по – своему увидеть их назначение, сделать в своем углу из этого «бросового» материала чудесные города, ожившие сказки. Есть и взрослые, которые на всю жизнь сохраняют способность по-детски радоваться тому, что они создают, до конца дней своих не теряют влюбленности в выбранную им профессию»². К таким людям принадлежит, заслуженный деятель искусств КазССР, лауреат премии Ленинского комсомола, профессор Минтай Женельевич Глеубаев (1947–2009). С его приходом в ГАТОБ им. Абая в 1975 году в репертуаре театра стали

¹ Айткалиева К. Балетмейстерское мастерство Даурена Абилова. — URL: <https://library.wksu.kz/> (Дата обращения: 02.03.17).

² Сац Н. И. Дети приходят в театр. — М.: Искусство, 1961. С. 237.

появляться детские балеты, которые он с большим энтузиазмом ставил: «Русскую сказку» М. Чулаки (1975), «Три поросенка» С. Кибировой (1982), «Доктор Айболит» И. Морозова (1987). Спектакли заняли достойное место на классической сцене казахского балета. Остановимся на них подробнее ввиду их несомненной успешности. Автору данной статьи посчастливилось танцевать в спектаклях М. Тлеубаева, и потому можно доподлинно свидетельствовать в качестве очевидца, — как шел процесс постановочной и репетиционной работы знаковых спектаклей детского репертуара.

«Русская сказка» — балет в двух действиях с прологом и эпилогом. Его либретто написали Ю. Слонимский и М. Тлеубаев по мотивам «Сказки о попе и о работнике его Балде» А. С. Пушкина. По своему жанру это комедийный балет и потому его сценические образы создавались ярко выраженными приемами гротесковой и комедийной пластики. Хореографическая лексика спектакля выстраивалась на классическом танце и его синтезе с русским народным танцем, часто переплетаясь с пантомимой. Реквизит и бутафория (веник, дубина, детская коляска, метла и т. п.) несли смысловую функцию в балете и всячески были обыграны М. Тлеубаевым. В «Русской сказке» можно увидеть настоящую ярмарку, где выходит веселый гармонист и начинается хоровод девушек, потом появляются цыгане в разноцветных костюмах и пускаются в пляс, за ними с задорным танцем выпрыгивают парни-ложкари и девушки-балалайки. Как предполагает сюжетный балет, в нем существуют положительные и отрицательные главные герои. Среди них удалец Балда и молодая Поповна, в дуэте которых проявляется лирико-романтическая линия; глупый Поп, жадная Попадья, непослушный Попенок, Старый Черт, хитрая Чертовка и маленький Чертенок. Наличие ярких персонажей, разноплановая хореографическая лексика, игровые юмористические сцены, характерные костюмы и грим, подчеркивающие каждый образ, расписные декорации и большое количество бутафории — все перечисленное составило целостность спектакля, где М. Тлеубаев смог показать подлинный характер русской народной сказки.

В 1982 году М. Тлеубаевым был поставлен балетный спектакль в двух действиях «Три поросенка» С. Кибировой по мотивам английской народной сказки, в котором балетмейстеру принадлежат либретто, режиссура и хореография. Замечательна была сценография. Красочными рисованными декорациями (деревья, жучки на листочках деревьев, бабочки). Большую роль играла бутафория — кирпичи, когда поросята и все другие персонажи (ежик, муравьи, белочка и бабочка) строят вместе дом; маленькие грибы, яблоки, которыми поросята и зверята забрасывают серого волка; большие грибы под шляпками, под которыми поросята тряслись от страха, прячась от волка. Костюмы очень точно передали характерные черты персонажей и были удобными для артистов. Хореография строилась на несложных движениях, основанных на классическом танце.

Во время репетиции М. Тлеубаев очень точно мог передать артистам характер любого персонажа из балета. Репетиционная работа, которая длилась долгие часы, шла в легкой и непринужденной обстановке, артисты

могли фантазировать вместе с мастером, допускать элементы импровизации. В результате такой работы, когда сюжет, музыка, драматургия, танцевальный текст, сценография, костюмы, грим были в целом настолько тщательно продуманы и понятны для психологического восприятия юного зрителя, что получился замечательный детский балетный спектакль, собиравший полные зрительные залы детворы и их родителей. До сих пор спектакль «Три поросенка» идет в репертуаре крупных театров постсоветского пространства.

История доброго доктора Айболита, к которому приходят лечиться звери, и приключения Танечки и Ванечки, тайком убежавших в Африку, в свое время представлена в балете М. Ф. Моисеева (1950, Алма-Ата), была предложена в 1987 году в новой интерпретации балетмейстера М. Тлеубаева. Он ввел в балет свой авторский стиль, отмеченный полетностью фантазии, добрым юмором, интересными сценическими решениями. В балете были чудесные декорации и костюмы. Во время постановочной работы спектакля «Доктор Айболит» были моменты, когда артисты еще не знали — над каким именно героем сказки сегодня будет идти репетиция, а Минтай Женельевич настолько мастерски мог сам показать пластику движений и передавать образ героя, что артисты с легкостью узнавали этот персонаж. Большая часть времени суток у артистов балета проходила в балетном зале и на сцене. Их дети, можно сказать, жили в театре. Они могли спокойно сидеть в балетном зале под роялем, играть, читать книжки или наблюдать за артистами. Часто сидя за кулисами во время спектаклей, они знали названия балетов и персонажей. И вот однажды Минтай Женельевич впервые позволил этим детям участвовать в роли маленьких обезьянок в эпизоде балета «Доктор Айболит». Дети были так счастливы и с большим удовольствием выполняли все, что им говорил постановщик. Они были настолько естественны, что все получалось непринужденно и легко. Таким образом, подытоживая постановки М. Тлеубаева, особо отметим, что в них всегда чувствовался дух игры и богатство фантазии балетмейстера, настоящий праздник режиссерских находок, воплощенных в игре артистов.

В 1996 году З. Райбаев поставил детский балетный спектакль «Дракон и Ласточка» Б. Кыдырбек по мотивам казахского фольклора, который успешно шел и собирал полный зал «своего» зрителя. Вот как пишет об этом Г. Жумасеитова: «В какой-то степени эту работу труппы можно отнести к этапной. Впервые казахский балетный театр сделал попытку переложить национальный фольклор посредством пластики специально для детской аудитории»¹. Хореография всего балета выстроена на лексике классического танца с элементами казахского национального танца. Движения были поставлены почти на каждую ноту.

Важно отметить, что детские балеты возможно и необходимо не только в исполнении профессиональных артистов, но и в исполнении детей. Это существенно развивает профориентационную работу хореографических училищ и балетных студий. Помимо этого дети расширяют свой кругозор,

¹ Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. — Астана: Елорда, 2001. С. 44.

осведомленность о работе театральных служб и прочее, вникая в постановочный процесс изнутри. Тематике детских балетных спектаклей большое внимание уделялось в мастерской народного артиста СССР Р. С. Бапова в его работе со студентами кафедры «Режиссура хореографии» КазНАИ им. Т. К. Жургенова. Так, 27 мая 2012 года состоялась премьера детского балетного спектакля «Алиса и ее необычайные приключения» на музыку Дж. Уильямса, П. Дойла, Н. Хупера, А. Деспла в постановке Д. Д. Уразымбетова в театре танца «Renaissance» в Конгресс-холле (Астана). Спектакль прошел с большим успехом 22 сентября 2012 года во Дворце культуры горняков (Караганда), а 28 сентября 2012 года — в ГАТОБ им. Абая. Главная отличительная особенность этого балета заключается в том, что исполнителями всех персонажей были дети — учащиеся театра танца «Renaissance» в возрасте от 4 до 15 лет. Балет включал в себя все компоненты, которые необходимы детскому зрителю: сказочную сюжетную линию, юмор, доступность восприятия, зрелищность, прекрасно скомпанованную музыку, соответствующую хореографической пластике, красочные программки. Хотелось бы восстановить и дать новую жизнь этому прекрасному балету уже на сцене хореографического училища или театра.

Итак, художественно-эстетическое воспитание подрастающего поколения можно и необходимо осуществлять в процессе приобщения детей к театральной и музыкальной культуре, развивая представления о различных жанрах искусства и балетных спектаклях в частности. Над этим надо системно и целенаправленно работать, начиная с представлений детских балетов на сцене театра юных зрителей «Орлеу» в АХУ им. А. Селезнева и завершая подмостками главных балетных сцен Алматы и Астаны.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Айткалиева К.* Балетмейстерское мастерство Даурена Абирова. — URL: <https://library.wksu.kz/> (Дата обращения: 02.03.17).
2. *Вагабов Р. Ю.* Детская тема в балете // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. №1. С. 139.
3. *Жумасеитова Г.* Страницы казахского балета. — Астана: Елорда, 2001. — 144 с.
4. *Сарынова Л. П.* Балетное искусство Казахстана. — Алма-Ата: «Наука» Казахской ССР. — 176 с.
5. *Сац Н. И.* Дети приходят в театр. — М.: Искусство, 1961. — 311 с. С. 237.

А. Т. Исалиев

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ СПОРТИВНО-БАЛЬНОГО ТАНЦА В СССР

В 30-е годы прошлого столетия, бальные танцы в Европе завоевали прочные позиции — регулярно проводились открытые чемпионаты разных стран, официальные соревнования — чемпионаты Европы и мира. В СССР в то время все это было еще уделом энтузиастов. Забегая вперед, отметим, что в СССР до 80-х годов пока не существовало, как на Западе, деления танцоров на любителей и профессионалов. Но общественный интерес к бальным танцам был очень высок. На начальном этапе бальными танцами занимались главным образом молодежь и представители интеллигенции, которые шли на паркет после учебы или работы. Возрастного ограничения не существовало.

Отметим, что формирование педагогической деятельности в процессе обучения бальному танцу в СССР началось в начале 30-х годов: в Москве появились первые курсы, готовившие преподавателей бальных и западных (Европейских и Латиноамериканских) танцев. Первые курсы открылись в «Метрополе», обучение проходило в течение двух лет. Так как программа имела ускоренную форму обучения, то ежедневные занятия охватывали не только танцевальную лексику, но и изучались танцы в композиционно развитой форме. В 1935 году в ЦПКиО им. Горького открывается студия, руководителем которой был декан ГИТИСа — А. В. Шатин. «Но начало развитию бальных танцев в Советском Союзе как вида соревновательной деятельности положил конкурс, который был проведен в 1957 году в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Колонном зале Дома Союзов»¹. Несмотря на основательную подготовку, советские пары отсеялись в первом туре. Для переподготовки и повышения квалификации педагогов и танцоров приглашаются чемпионы мира Гарри и Дорин Смит-Хэмпшир. Их лекции и практические занятия по методике преподавания и по исполнительскому мастерству фиксируются на видеокассетах, а затем применяются в процессе тренировок спортивных пар. Все это дает положительный результат и выводит бальный танец на новую ступень развития.

В 1962 году наступает новая эпоха в развитии бального танца. В Москве при Доме учителя под руководством Александра Дегтяренко впервые в СССР создается студия конкурсных бальных танцев, «центральной звеном которых была международная программа». Студия называлась «Студия 62», которая позднее была переименована в клуб «Созвездие» и ее учениками были Бруно Белоусов, Виктор Попов, Альфред и Нина Бартель, Сергей

¹ Акуленок С. В. Из главы книги «Кто есть кто?» Выпуск 5, Т.2, 2003 М.: Межд. объедин. биограф. центр.

Кошелев и Ангелина Монакова, Владимир и Людмила Самородские и другие, каждый из которых оставил след в мире бального танца России.

А. Дегтяренко, будучи старшим преподавателем в Московском институте культуры, который был в ведении министерства РСФСР, также совмещал работу в студии и ездил по линии министерства СССР судить международные конкурсы. Следует отдать должное большой творческой смелости Дегтяренко, обратившегося к спортивно-бальному танцу, который в то время относился к сфере культуры и курировался двумя министерствами культуры: министерством СССР и министерством РСФСР. А. Дегтяренко и его ученики, коллеги выступали против министерства РСФСР, которое считало, что «и в самом бальном танце, и в костюмах танцоров много проявления буржуазности и западного образа жизни... Девизом республиканского министерства стало выражение его министра В. Стриганова — “Советский человек должен танцевать по-советски”»¹.

Несмотря на многие трудности и травли, Дегтяренко оставался оптимистом и продолжал привлекать к этому виду искусства и детей, и молодежь. В этих условиях он проводил семинары для тренеров, педагогов бального танца с приглашением педагогов-мастеров из ГДР, ЧССР и ФРГ. Необходимые материалы доставались с трудом, литература была в основном переводная. Это были книги Уолтера Лэрда и Алекса Мура. Переводились и досконально изучались журналы серии «Letter service», «Ballroom Dancing Times», издаваемые в Англии, а также «Танечны листы», издаваемые в Чехословакии. Кинозаписи выступлений лучших пар мира были практически недоступны. Проведение семинаров с известными педагогами, не говоря уже об индивидуальных уроках (наглядная демонстрация – необходимый элемент обучения танцу, в частности, бальному), оставалось недостижимой мечтой. Об уровне подготовки можем судить по результатам, которые были в практике: по существующей международной классификации только одна пара танцевала по «В» классу – Бруно и Марины Белоусовы, одна по «С» классу — Александр и Елена Чекоткины, и около 12-15 пар — по «D» классу.

В 1960-е годы клубы бальных танцев начали создаваться и в других городах СССР. Стали проводиться первые московские, всероссийские и всесоюзные конкурсы. В 1965 году Министерство культуры РСФСР объявило о проведении I Всероссийского конкурса исполнителей бального танца. Он проходил поэтапно в разных городах России. Заключительный этап I Московского конкурса исполнителей бального танца состоялся 18 апреля 1965 года в ЦПКиО имени Горького.

Позднее ведущие исполнители студии при Доме учителя Бруно и Марина Белоусовы создали в Москве в 1966 году свой клуб в ДК «Химик», также ставший знаковым в развитии бальных танцев. В этом клубе занимались Виктор Попов, Александр и Елена Чекоткины, Станислав и Людмила Поповы (1967-70), Владимир Стекляников, Аркадий Белого-

¹ Акуленок С. В. Из главы книги «Кто есть кто?» Выпуск 5, Т.2, 2003 М.: Межд. объедин. биограф. центр.

родский, Виктор Донской и другие. В тот период в Москве конкурсных пар было немного, а тех, которые демонстрировали высокий уровень мастерства вообще единицы.

Подлинным центром развития бальных танцев в те годы стала Прибалтика. Этому способствовали и национальные традиции, и исторические условия, благодаря которым Прибалтика всегда стояла особняком среди других регионов СССР. В 1968 году в Каунасе проводится самый значимый, на то время, международный турнир «Янтарная пара», организованный великолепной парой из Литвы Чесловасом и Юрате Норвайшами. В нем принимали участие не только пары из социалистических, но и капиталистических стран. Конкурс дал возможность оценить технические и хореографические новинки, прочувствовать веяния современной танцевальной моды. На «Янтарную пару» стремились попасть все.

Были и другие прибалтийские турниры: «Старый Таллин», «Таллинская весна», «Рижская осень», «Вильнюс», «Каунасская весна» и т. д. Среди их первых организаторов: Антс и Мале Таэль, Хельга и Лео Мыттус, позднее Ааво и Тамара Лосман, Томас Пятрейкис, Чесловас и Юрате Норвайша, Айвар Веверис, Ингрида Саулите, Игорь Белянский, Гунтис Озолиньш.

Наиболее яркими танцевальными парами того периода были прибалты – Юрате и Чесловас Норвайша (Литва), Даля и Видас Камайтис (Литва), Пия и Ааре Орб (Эстония), Пятрас Янулявичус и Лайна Бальцевичуте (Литва). Среди российских городов центром танцевания стал Ленинград – там лидировали Владимир Павлов и Элла Левицкая, Анатолий и Лариса Хамрителевы, Виктор и Татьяна Золотоверхие, Виктор и Надежда Давидовские, Юрий и Ольга Симоновы. В Москве всеобщее внимание привлекали Бруно и Марина Белоусовы, Александр и Елена Чекоткины, Сергей Кошелев и Ангелина Монакова.

В 70-х годах, наряду с успехами продолжалась борьба с идеологическими органами, так, например, отдел агитации и пропаганды ЦК КПСС писали: «Если они (западноевропейские танцоры — прим. авт.) хотят, чтобы мы танцевали их танцы, пусть они танцуют наши танцы» и создали в нагрузку к конкурсным бальным танцам советскую программу. Программа состояла из танцев народов СССР, точнее — представляла стилизацию народных фольклорных танцев под бальный танец. Всего было около 150 танцев, среди которых в обязательную программу входили: «Русский лирический» (хореография Л. Степановой), «Сударушка» (хореография А. Тарасова), «Лебедушка» (хореография Л. Шиманоаевой), литовский «Риле» (хореография А. Гинейтиса), латышский «Вару-вару» (хореография В. Калныньша). На развитие советской программы бального танца оказали влияние профессиональные балетмейстеры, педагоги и тренеры. Они адаптировали национальные пляски, упрощали их, приспособляли для самого широкого, массового исполнения. Адаптации не избежал и казахский танец. Хореограф Ю. Тулуба на основе казахской национальной пластики и общепринятых традиций бального танца создал «Казахский бальный танец».

Музыкальный размер 2/4, темп умеренный. «Характер исполнения движений партнера и партнерши несколько различен. Партнер должен выразить в своих движениях мужественное, волевое начало, партнерша — передать лирическое и немного кокетливое настроение», — описывают авторы учебного пособия «Современный бальный танец» В. М. Стриганов и В. И. Уральская. О фигурах и схеме танца более подробно можно ознакомиться на страницах учебного пособия¹.

1970-е годы стали для бальных танцев временем, которое можно определить, как борьба за выживание. Идеологические органы объявили им откровенную войну. Особенно напряженная ситуация сложилась в Москве. В то же время жизнь и красота брали свое: по всей стране шел рост числа клубов бальных танцев. Они появлялись теперь уже не только в Прибалтике, которая продолжала демонстрировать высокий уровень танцевания (здесь работали такие известные тренеры как Антс и Мале Таэль, Хельга и Лео Мыттус, Таллин; Томас Пятрейкис, Каунас; Илгвар Калниньш, Айвар Веверис, Игорь Белянский, Рига; Пеен Ридали, Тарту), но и в Ленинграде, Горьком (Гунтис Озолиньш и Рудите Озолиня), Минске, Ростове, Таганроге (Макс Кац), Киеве (Валерий Корзинин, Борис Калининченко), Новосибирске (Геннадий Мальков, Александра Шестакова) и в других городах.

Противоречивые 1970-е годы знаменуют собой подъем московской школы танцевания. По существующей в то время классификации в Москве появились пары международного класса. Первыми стали Бруно и Марина Белоусовы, Александр и Елена Чекоткины, вслед за ними Станислав и Людмила Поповы, Сергей Кошелев и Ангелина Дегтяренко (Монакова). В 1971 году Станислав и Людмила Поповы организовали танцевальную студию при ДК имени Горького, давшую целую плеяду прекрасных танцоров. Московская школа закрепляет за собой лидирующие в СССР позиции, которые сохраняет до сих пор.

Несмотря на общую «душную» атмосферу, именно в этот период проходили конкурсы, подготовившие события, которые изменили статус бальных танцев в СССР. К числу таких можно отнести проведенный в 1972 году в Академгородке, оплоте либеральных идей и движений, конкурс «Золотая долина». Среди членов его жюри был Геннадий Алференко, впоследствии сопредседатель попечительского совета Кубка мира в Кремле.

В 1972 году состоялось исключительное по своей важности событие – I Всесоюзный конкурс бальных танцев с включением танцев международной программы. Он проходил в Москве в Ледовом Дворце спорта ЦСКА (заключительный этап, который собрал 180 участников). Его учредителями выступили министерство культуры СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ. Программа конкурса состояла из нескольких частей: международной (10 танцев, но вместо джайва включалась полька), исторической (4 танца) и советской (36 танцев). Блестяще выступили Чесловас и Юрате Норвайши. Все финалисты,

¹ Стриганов В. М., Уральская В. И. Современный бальный танец. – М.: Просвещение, 1977. – 327 с.

Чесловас и Юрате Норвайша, Видас и Даля Камайтис, Виктор и Надежда Давидовские, Юрий и Ольга Симоновы, Юрий Кострюков и Мария Игнатова, Александр Захаров и Татьяна Барабанова, получили звание лауреатов, но Норвайши выделялись как бесспорные лидеры. Норвайши были образцом, которому стремились подражать. Эта пара всегда отличалась высокой культурой исполнения и вкусом, сложной техникой. Кстати, в то время звание лауреата Всесоюзного конкурса было для советского танцора, занимающегося бальными танцами, высшим титулом, к которому он мог стремиться (доступ на зарубежные турниры был закрыт). Проведение I Всесоюзного конкурса означало признание бальных танцев на союзном уровне.

О том, насколько напряженная ситуация складывалась вокруг бальных танцев, свидетельствует организованный в 1974-75 годах Верой Игнатьевой конкурс на ВДНХ СССР в павильоне «Животноводство». Он проводился только по международной конкурсной программе, исключая советскую. Реакция «верхов» была однозначной. Пары, участвовавшие в нем, были не допущены до II Всесоюзного конкурса, а сама организатор испытала очень серьезное давление со стороны вышестоящих инстанций.

В 1975 году в Киеве прошел II Всесоюзный конкурс. Он привлек огромное число танцоров и проходил в несколько этапов с отборочными турами. Жюри возглавляли Константин Сергеев, художественный руководитель Ленинградского хореографического училища имени А.Я. Вагановой и И. Сухишвили, художественный руководитель Государственного ансамбля народного танца Грузии. Да, и из остальных членов жюри, прекрасных специалистов в области балета и народного танца, только двое были специалистами в области бального танца. Профессиональная система судейства в те годы еще не сформировалась. Участники конкурса исполняли по три танца из двух групп (из восьми танцев советской и международной программ) по выбору. Победителями этого конкурса стали Станислав и Людмила Поповы. Они продемонстрировали безоговорочное преимущество и в международном, и в советском разделах. Одними из первых Поповы стали уделять самое пристальное внимание не только хореографической, но и психологической подготовке, а также костюмам. С этого момента можно говорить о начале эпохи Станислава и Людмилы Поповых. Более десяти лет они держали пальму первенства на всех крупнейших конкурсах.

Тот же 1975 год отмечен еще одним знаменательным событием в танцевальной жизни – началом проведения официальных чемпионатов социалистических стран. Наконец-то советские танцоры получили возможность не от случая к случаю, а систематически встречаться на паркете с зарубежными парами. Учитывая существовавший в то время дефицит информации, это было чрезвычайно важно. Первый чемпионат прошел в Карлмаркштадте (ГДР), правда, пока еще без участия советских танцоров. Но следующий чемпионат, в 1976 году, ознаменовался не только первым выступлением на нем советских пар, но и их замечательными результатами.

В St третье место заняли Видас и Даля Камайтис, а в La третьими стали Станислав и Людмила Поповы. Пятыми в обеих программах были Виктор и Надежда Давидовские (в каждой программе от страны могли выступить по две пары).

В 1979 году в Москве произошло событие, значение которого трудно переоценить — впервые Советский Союз принимал чемпионат социалистических стран. От страны-организатора в жюри IV чемпионата вошел Александр Дегтяренко. Впервые в программу были включены танцы «Полька» и «Риле». Советские танцоры показали прекрасные результаты. Победителями в европейской программе стали Видас и Даля Камайтис, а в латино-американской — Станислав и Людмила Поповы, также выигравшие еще и программу 10 танцев. Конкурс проходил в переполненном УСЗ «Дружба», только что построенном к Олимпийским играм 1980 года. Турнир продемонстрировал, что, несмотря на условия изоляции, бальные танцы в СССР поднялись на высокий уровень развития.

1970-е годы отмечены очень важным фактом в истории бальных танцев: в СССР сформировалась система управления бальными танцами (профессиональных и любительских организаций еще не было), включающая в себя три элемента. На примере Москвы это выглядело так:

В системе профсоюзов создавались общественные советы. При Доме самодеятельного творчества в рамках совета организовывалась секция педагогов бального танца, председателем которой был Станислав Попов. В работе секции принимали участие Ангелина Дегтяренко, Валерий Раздвогин, Владимир Кузнецов, Евгения Калиничева, Петр Чеботарев. Методистом по бальному танцу работал Валерий Гулай. Эта секция в рамках совета, была основной общественной организацией по бальному танцу. Она занималась календарем турниров, анализом проведенных конкурсов, регистрацией исполнителей и судей, решала многие творческие вопросы.

Немного позднее в системе образования возник аналогичный совет, в котором методистом по бальным танцам работал Алексей Кочетков. В системе государственных органов бальными танцами в управлении культуры Москвы занимался Виктор Донской. В целом развитие бальных танцев «всерьез» курировалось отделами пропаганды и культуры партийных органов разного уровня вплоть до ЦК КПСС.

Наряду с конкурсами исполнителей бальных танцев в 1970-е годы Министерством культуры РСФСР проводились смотры-конкурсы танцевальных площадок. На них определялись лауреаты и дипломанты по нескольким позициям: ансамбли бального танца; оркестры, сопровождающие танце-вальные вечера; распорядители танцевальных вечеров; танцевальные площадки (кстати, существовали нормативы: на каждую пару должно было приходиться не менее 3 кв. м танцевальной площадки, а цена месячного абонемента на обучение составляла от 3 до 5 руб.).

В 1970-х годах был очень сильный прессинг со стороны вышестоящих органов, следивших не только за проведением конкурсов бальных танцев и работой танцевальных клубов, но даже и за костюмами танцоров. Границы

дозволенного были узкими и во многом не отвечали традициям бальных танцев. Стиль приходилось выдерживать, без преувеличения, в борьбе — притом, что специализированных магазинов не было, и танцоры изобретали все необходимое сами: красили куриные перья под «страуса», гранили «фирменные» блески, вместо телесной ткани использовали чулки и для получения загара брали не специальные средства, а марганцовку и чай. «Фирменная» обувь приобреталась в комиссионных магазинах.

Энтузиазм, искренняя преданность и бескорыстное служение своему делу формировало особую атмосферу в самой танцевальной среде. И в частности, на конкурсах. Скажем, ни с чем несравнимая возможность в неформальном общении на банкете после турнира завязывать дружеские отношения. Недавние соперники, победители и побежденные вместе участвовали в действиях, очень часто напоминающих капустник.

1980-е годы — новый этап: советские пары стали регулярно принимать участие в международных турнирах в социалистических странах. С конца 1980-х годов — начала 1990-х годов лучшие пары страны начинают регулярно представлять СССР на официальных любительских и профессиональных турнирах (чемпионатах мира и Европы по St, La и 10 танцам). До этого времени выступления носили нерегулярный характер и касались только профессионалов, которые получали личные приглашения от организаторов турниров. Любители такого права до 1989 года не имели.

Продолжают танцевать Станислав и Людмила Поповы (до 1988 г.). Активно работает их клуб, из которого вышли такие талантливые пары, как Петр и Алла Чеботаревы, Владимир и Ольга Андрюкины, Алексей и Светлана Дмитриевы, Артур и Мария Лобовы, Талят и Марина Тарсиновы, Игорь и Иветта Кондрашovy, Владимир и Елена Колобовы, Леонид Плетнев и Виана Ариф. Яркие пары появляются и в других клубах: Александр Мельников и Ирина Соломатина, Виктор Никовский и Лариса Давыдова, Сергей и Елена Числовы, Арландас Модзеляускас и Эгле Сагатаусайте, Юрис и Бируте Бауманис.

В 1980-81 годах прошли командные встречи танцоров СССР с танцорами Финляндии и Австрии, организованные Чесловасом и Юрате Норвайшами и Станиславом и Людмилой Поповыми. А в 1988 году — командная встреча СССР — Канада — США (в Сан-Диего). В составе советской команды были Артур и Мария Лобовы, Владимир и Елена Колобовы, Леонид Плетнев и Виана Ариф, Игорь и Ирина Суворовы.

В 1980-е годы продолжился процесс формирования той организационной структуры бальных танцев, которая существует в постсоветских странах и по сей день. В ее основе лежит клубная система, примерно такая же, что и в Германии и Италии (в Англии бальные танцы организованы по-иному). В связи с этим нельзя не вспомнить создание в 1988 году объединения «Ритм» на базе уже существовавшего с 1977 года клуба «726», которым руководили Петр и Алла Чеботаревы. Это творческое объединение можно считать уникальным по числу подготовленных им высококлассных танцоров. Большинство из них, закончив танцевальную,

начали педагогическую карьеру, создав в 1990-е годы свои собственные клубы: «Русский клуб» Виктора Никовского и Ларисы Давыдовой, «Линия танца» Александра Мельникова и Ирины Соломатиной, «Людмила» Михаила и Людмилы Фраткиных, «Джем» Сергея Числова, «Меридиан» Ольги Глушко, «Мелисса» Александра Шишкова, «726» Владимира Селиванова, «Триада» Ильи Данилова и Татьяны Рыбалко, «Латинский квартал» Сергея Дуванова и Светланы Тверьянович, «Елена» Елены Поляковой и др.

1980-е годы отмечены знаковым событием в истории бальных танцев: в стране создаются профессиональная и любительская организации, что позволило СССР выйти на международный уровень и влиться в существовавшую в то время международную структуру международных организаций. В свою очередь это дало возможность танцорам почувствовать себя участниками единого мирового танцевального процесса.

В 1982 году создается Всесоюзный совет по бальным танцам (председатель — космонавт Л. Попов, зам. председателя — Ч. Норвайша, председатель конкурсного сектора — С. Попов) и Московская городская секция педагогов бального танца (председатель — Станислав Попов).

В 1988 году учреждается Ассоциация профессиональных исполнителей и учителей бального танца (АПИУБТ) и Ассоциация бального танца (АБТ СССР). В 1990-е годы эти организации были преобразованы, соответственно, в Русский танцевальный союз (РТС) и Федерацию танцевального спорта России (ФТСР). РТС стал полноправным членом международной профессиональной организации WD&DSC (Всемирный совет по танцам и танцевальному спорту), а ФТСР — международной любительской организации IDSF (Международная федерация по танцевальному спорту). Начиная с этого момента, танцоры и педагоги разделились на «профессионалов» и «любителей» в соответствии со своей принадлежностью к той или иной организации.

3-4 октября 1988 года — особые дни в истории отечественных бальных танцев: проводится первый Всесоюзный конкурс (организатор Станислав Попов). Впервые на конкурсе такого уровня была исключена советская программа. Танцоры соревновались в исполнении только европейских и латиноамериканских танцев. Соревнование еще не называлось чемпионатом, но его первых победителей все же, наверное, можно назвать первыми чемпионами страны среди профессионалов. В европейской программе ими стали Станислав и Людмила Поповы, а в латиноамериканской — Юрис и Бируте Бауманис (Рига). В конкурсе шоу-программ в европейском шоу первое место заняли Станислав и Людмила Поповы, а в латиноамериканском — Талят и Марина Тарсиновы.

Декабрь 1988 года — еще одно судьбоносное событие: на Малой спортивной арене Лужников проводится I Московский международный конкурс профессионалов с участием ведущих танцевальных дуэтов мира. На нем медленным вальсом завершают свою танцевальную карьеру организаторы этого турнира Станислав и Людмила Поповы. Победителями в St стала пара из Дании Глэн Вайс и Джилиан Тикет. В La победителями стали

Манфред и Катя Кобер (ФРГ). Среди советских пар, принимавших участие в этом турнире, были Петр и Алла Чеботаревы, Талят и Марина Тарсиновы, Владимир и Ольга Андриюкины, Игорь и Иветта Кондрашovy и многие другие известные танцевальные дуэты.

В программе гала-концерта приняли участие со своим шоу «Латинская фантазия II» в прошлом двукратные чемпионы мира среди профессионалов в La Эспен и Кирстен Салберг и пятикратные чемпионы мира Алан и Хейзел Флетчер. Шоу этих выдающихся мастеров бального танца не просто потрясло московскую публику, но и дало колоссальный творческий импульс танцорам.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Акуленок С. В.* Из главы книги «Кто есть кто?». Выпуск 5, Т.2, 2003. — М.: Межд. объедин. биограф. центр.

2. *Стриганов В. М., Уральская В. И.* Современный бальный танец. — М.: Просвещение, 1977. — 327 с.

Е. С. Мусеев

МЕХАНИЗМЫ РАЗВИТИЯ БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ И НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

С самого зарождения в средние века в Европе, и до нынешнего своего витка на спирали развития, бальные танцы всегда были отражением действительности: «войн, влияний моды, популярных тем кинематографа, популярной музыки, возникновения интереса к другим странам и возможности путешествий...» – Так писал *Виктор Сильвестр* еще в 30-х годах в английской танцевальной газете *Dancing Times*. С течением времени бальные танцы неизбежно видоизменялись по самым разным причинам.

К примеру, вальс, исполняемый на первых танцевальных соревнованиях, в начале имел «расслабленную» рамку, а его движения были не слишком амплитудными. Движение также шло по прямой оси, без наклона или с наклоном в сторону движения, как в польке. Постепенно, под влиянием привезённых колонизаторами Афро-американских и Афро-бразильских танцев и румбы, начинает появляться наклон в сторону, противоположную направлению движения. Танцоры также становятся ближе друг к другу, соприкасаясь бедрами, что в начале вызывало протест в консервативных английских кругах.

Еще одно изменение произошло в бальных танцах после смещения фокуса с любителей на профессионалов. В начале, когда английское Имперское Сообщество Учителей Танцев только вывело основные правила европейской программы, танцы были ориентированы на широкое сообщество любителей. Основные шаги должны были быть максимально простыми для начинающих и непрофессионалов. Десятилетие спустя произошёл сдвиг в сторону профессиональных танцоров. Даже обучать новым движениям и показывать новые шаги имели право только сертифицированные преподаватели, однако, это правило не слишком насаждалось.

Соревнования стали периодичнее и серьезнее, и в системе судейства тоже произошли изменения: теперь все пары одновременно выступали перед судьями, а затем, после отсева в финале оставались несколько лучших. В таких обстоятельствах парам пришлось адаптироваться: чтобы привлечь внимание судей и выделиться из толпы, танцоры стали представлять более широкие и выразительные движения. В вальсе стали появляться новые, более сложные фигуры. Однако не все изменения диктовались только оценками судей: резкие повороты головы в танго сначала не были приняты танцевальными критиками. *Ричардсон* скептически писал в том же *Dancing Times*: «Интересно, какая из дам первой свернет себе шею?»¹ Но изменениям

¹ Powers R. The evolution of English Ballroom Dance Style // URL: https://socialdance.stanford.edu/syllabi/English_ballroom_style.htm (Дата обращения: 3.03.17).

в общепринятых движениях способствовала реакция публики: точные, резкие повороты вызывали шквалы аплодисментов от зрителей на соревнованиях.

По прогнозам российских экспертов, эта тенденция зрелищности спортивного танца будет только увеличиваться в ближайшие годы, особенно в латиноамериканской программе. Нынешние новые тенденции включают обилие поддержек, элементов шоу, изменения основных фигур благодаря «необычным соединениям, движениям рук и корпуса». В дальнейшем будет все увеличиваться скорость и динамичность танца, а также амплитуда фигур в европейской программе. Подробнее о тенденции зрелищности, подробно рассказывает *Бредихин* в статье «Вехи истории спортивных бальных танцев и тенденции развития танцевальных программ».¹

Вышеперечисленные тенденции касаются технической части, которая, в мире спортивных бальных танцев, будет только совершенствоваться в дальнейшем. Однако в конце XX века большое внимание профессионалов стали привлекать и другие составляющие танца: умственная и эмоциональная. Как пишет *Р. Мотеюнас*, судья WDC: «Для усовершенствования техники, динамики и музыкальности танца особо важную роль играет умственная работа танцора, то есть не только визуальное познание сути танца (...) Понимание — это осознание чего-либо в глубине души в результате умственной и творческой работы. Взятая снаружи информация смешивается с внутренней, давно имеющейся»². Это значит, что внутренний мир и восприятие танцоров играют большую роль в построении индивидуальности пары, ее уникального танца. По словам *Мотеюнаса*, танцоры начинают тренировать трехмерное восприятие — самого себя, пары и пространства, в котором выполняются фигуры. Постепенно среди профессионалов начинает возникать такое явление как динамический баланс, приходящий на замену традиционной твёрдой рамке: «Лучшие танцоры мира, творя своеобразный индивидуальный танец, сливаясь с музыкой, научились вовремя переносить свой весовой центр от оси левого бока на правый бок в конце движения (фигуры), выполняя повороты и вращения вправо, и ось правого бока переносить на левый бок, выполняя повороты и вращения влево.»

Также большее внимание обращается на музыкальность танца. *Лука Барикки*, двукратный чемпион мира по бальным танцам и преподаватель, обращает внимание на два аспекта музыкальности танцора: способность передать настроение, характер танца и знание структуры. В своей лекции «Музыкальность и идентичность» *Барикки* говорит, что без музыки шаги фокстрота и вальса легко спутать, если сам танцор исполняет их технически верно, но не музыкально. А музыкальность — это узнаваемость черт вальса

¹ *Бредихин, А.* Вехи истории спортивных бальных танцев и тенденции развития танцевальных программ, 2012. // URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/vehi-istorii-sportivnyh-balnyh-tantsev-i-tendentsii-razvitiya-tantsevalnyh-programm> (Дата обращения: 3.03.17).

² *Мотеюнас Р.*, Новые направления развития спортивного бального танца. Европейская программа, 2013 // URL: https://www.gup.ru/uni/science/conference/ball_2013.pdf (Дата обращения: 3.03.17).

или фокстрота, даже если в этот момент музыка не играет. В фокстроте, например, акцент идёт на три-четыре.

Знание структуры танца, по словам *Барикки*, это понимание музыкальных тактов: какой из них ударный, а какой дополнительный, в каком звучит вопрос, а в каком – ответ. Знание структуры не обязывает вслепую подчиняться музыке: танцор может сделать осознанное решение добавлять свои акценты, или, наоборот, бездействовать во время большого, ударного такта.

«Без музыкальности танец технически правилен, но выглядит «плоским»».¹

По прогнозам экспертов, и техническая, и эмоциональная экспрессия в спортивных бальных танцах постепенно будут совершенствоваться. В более далёком будущем, возможно, зрелищность и более продуманная система судейства поспособствуют включению бальных танцев в Олимпийские программы. В ближайшем будущем этого не предвидится по ряду причин, например, потому, что по Олимпийским правилам граждане разных государств не могут выступать в паре. А, как известно, в спортивных бальных танцах самые интересные и необычные дуэты составляют как раз интернациональные пары (стоит посмотреть на Юлию Загорюйченко и Рикардо Кокки, профессионалов джайва).

Судейство в танцах довольно субъективно, но система постепенно совершенствуется. Так, WDSF ввело новую систему 2.0 в 2013 году, а в 2014 появились система 2.1. Главное отличие этого подхода от предыдущего в том, что теперь судьи оценивают каждую пару индивидуально по определённым критериям, а не просто сравнивают пары между собой. Это изменение – первый шаг в сторону зафиксированных стандартов, понятных и измеряемых показателей, как в других олимпийских видах спорта.

Но не только Олимпийские формальности служат аргументами против появления бальных танцев на Олимпийских аренах. Если бальные танцы станут олимпийским видом спорта, то разрыв между профессионалами и любителями начнёт ещё более стремительно расширяться. Именно спортивная составляющая, за которую сейчас многие критикуют бальные танцы, «возьмёт верх над искусством», как опасаются некоторые профессионалы.

Как бы не решился этот вопрос, хочется верить, что первоначальная мотивация начинающего танцора, впервые входящего в зал, останется неизменной — узнать что-то новое о себе, через движение раскрыть всё, что творчески осмыслялось в сознании на протяжении жизни, и получить отклик — обратную связь от мира — подтверждение, что эти усилия важны, и заслуживают восхищения. А чьего — друзей и близких, или международного сообщества экспертов — это уже дело масштаба.

¹ *Baricchi L.* (2013) *Musicality and Identity* // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tyT3m-ByMTg&t=2755s>. (Дата обращения: 3.03.17)

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Baricchi L.* Musicality and Identity, 2013 // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tyT3m-ByMTg&t=2755s>. (Дата обращения: 3.03.17)

2. *Powers R.* The evolution of English Ballroom Dance Style // URL: https://socialdance.stanford.edu/syllabi/English_ballroom_style.htm (Дата обращения: 3.03.17).

3. *Бредихин А.* Вехи истории спортивных бальных танцев и тенденции развития танцевальных программ, 2012. // URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/vehi-istorii-sportivnyh-balnyh-tantsev-i-tendentsii-razvitiya-tantsevalnyh-programm> (Дата обращения: 3.03.17).

4. *Мотеюнас Р.* Новые направления развития спортивного бального танца. Европейская программа, 2013 // URL: https://www.gur.ru/uni/science/conference/ball_2013.pdf (Дата обращения: 3.03.17).

Қ. Т. Салаева

«ТІЛЕП ПЕН САРЫҚЫЗ» ҰЛТТЫҚ БАЛЕТІНІҢ КЕЛБЕТІ

Қазақ балет өнерінің қоржынында балет спектакльдері жеткілікті болғанымен, ұлттық балеттен гөрі классикалық жанрдағы балет қойылымдары басым. Ұлттық балетіміздің туындауындағы өзекті мәселенің бірі балетке икемді, сапалы музыканың жетіспеушілігінде және нағыз ұлттық нақышта қоя білетін талантты балетмейстерлердің аздығында. Мұндай жағдай қазіргі таңда еліміздің көптеген хореографтарды мен жас буын балетмейстерлерді, сонымен бірге композиторларды терең ойға апаратыны анық.

70 жылдардың орта шенінде Абай атындағы мемлекеттік академиялық опера және балет театрында балетмейстерлер буыны ауысып, М. Тілеубаев, Ж. Байдаралин сынды хореографтар жаңа қойылымдық идеяларымен, принциптерімен келе бастаған жас балетмейстерлер болды.

Қазақ би өнерінің бай дәстүрлерін қайта жаңғырту, халықтың фольклорлық мұрасын жаңа көзқараспен игеру үлгісінде М. Тілеубаевтың қойған алғашқы үлкен жұмысы А. Серкебаевтың «Ақсақ құлан» балетінде көрінді. Сонымен қатар балетмейстер композитор С. Еркімбаевпен шығармашылық бірлестікте «Мәңгілік алау» балетін қойды.

Ал, Жанат Байдаралиннің отан соғысының батыр қызы Әлия Молдағұловаға арнаған М. Сағатовтың "Әлия" балеті қазақ қызының ерлігін бейнелеумен қатар, жарқын да қысқа қайғылы өмірінің оқиғасын көркемдеп би тілінде сахналады.

Сонымен қатар аға буын балетмейстер З. Райбаев 1981 жылы О. Сүлейменовтың «Глиняная книга» поэмасы бойынша, Т. Мыңбаевтың «Фрески» балетін қойды. Бұл балет қойылымы сол кездегі қазақ хореография өнерінің жетістігіне айналған туынды болды. Қазақстан балетмейстерлік өнерінің көрнекті өкілі З. Райбаевтың қоюшылық ұстанымы үшін жоғарғы мәдениет, замана лебін тану сезімі, бүгінгі күнгі пластикалық әдістердің арсеналын толық игеру тән болды¹.

Қазақ балетінің дамуына үлес қосқан аталмыш балетмейстерлердің өзіндік қолтаңбасы бар шығармашылық туындылары сахналанып, театр репертуарында бірнеше жылдар жүрген спектакльдер қазіргі таңда алтын қорға еніп отыр.

Еліміз Егеменділік алған алғашқы жылдары Абай атындағы мемлекеттік академиялық опера және балет театры қиын кезеңдерді бастан кешірді. Балет өнерін қаржыландыру, қолдау көрсету көлемінің аздығы жаңа қойылымдардың санын азайтып, репертуардағы бұрынғы спектакльдерді қайта сахналауы етек алды. Алайда, қалыптасқан қиындықтарға қарамастан,

¹ «Қазақ өнерінің тарихы». – 3 томдық. (Ежелгі дәуір, I том) – Алматы, «Өнер», 2007, 352 б.

театр өзінің ұстанған бағытынан ажыраған жоқ. Театрға шынайы берілген өнерпаздардың тынымсыз еңбегінің арқасында үлкен өнер ұжымының шығармашылық келбеті орнына келе бастаған кезінде, өздерінің жұлдызды сәттерін сырттан ізденген талантты жастар, азды-көпті жасалған қолайлы келісім шартпен жылы орындарын суытып, шет елдерге кете барды. Міне, солардың біріне біз талантты балерина Сауле Рахмедованы жатқызамыз.

Балет өнеріне жастайынан қадам басқан Сәуле Лазерқызы Рахмедованың шығармашылығы А. Селезнёв атындағы Алматы хореографиялық училищесіне келуімен басталады. ҚазССР-нің халық артисі, профессор Сара Күшербаеваның сыныбында терең білім алып, балет артистерінің мектеп ордасын үздік тәмәмдаған жас түлек. 1987-1989 жылдары Абай атындағы мемлекеттік академиялық опера және балет театрының жетекші партияларына қол жеткізу арқылы, балерина үлкен сахнаға жолдама алды.

Өнерін дамыту барысында, Ресей Федерациясының еңбек сіңірген артисі Сергей Радченконың жетекшілігімен Мәскеу ұлттық театрының сахнасында жұмыс жасауға ұсынысты қабылдаған балерина Ұлыбританияға, Жапонияға, Еуропа елдері мен Америка Құрама Штаттарына гастрольдік сапарларымен өз өнерін шет елдік көрермендерге паш етеді. Балеринаға бір жыл Германияда жұмыс атқарды. Сол елдің Гете атындағы тіл институтында неміс тілін жатық меңгереді. Ол шығармашылық еңбегін 1999 жылдан Америка Құрама Штаттарында атқара бастайды. АҚШ-та 2008 жылға дейін Нью Джерси қаласындағы "New Jersey Ballet" балет ұжымының жетекші бишісі деңгейінде өнер көрсетті. Сауле Рахмедованың шығармашылығының ең шешуші кезеңі, отанына оралған кезі болды. Қазақ елінің шақырту жолдамасына бірден келісіп, шет елден үйренгені мен түйгенін, бар тәжірибесін қазақ сахнасына арнамақшы болады.

2006 жылдың күзінде Астана қаласында өткен «Отандағы концерттер» атты жобаға әлемдік классикалық өнер жұлдыздары Ұлыбританиядан — Марат Бейсенғалиев, АҚШ-тан — Теміржан Ержанов, Сауле Рахмедова, Алмас Серкебаев, Ресейден — Эрик Құрманғалиев, Франциядан — Майра Мұхамедқызы жиналды. Өнер жанашыры Сапар Ысқақовтың айтуы бойынша, «Конгресс-Холлда» өткен концерттен соң «Есіл» қонақ үйіндегі Марат Бейсенғалиевтің бөлмесінде барлығы бас қосты. Сол жерде М. Бейсенғалиев «бүгінгі заман талабына сай опера немесе балет жазу керек» деген ұсыныс айтты. А. Серкебаев балет музыкасын жазуды мойнына алып, С. Рахмедова басты партияны билейтін болып, А. Торыбаев дирижерлік жасайтын болып келісті. С. Ысқақовтың айтуынша: «Көп жыл бұрын мен өзімнің арғы атам, атақты бақсы Тілеп Аспантайұлының қай жерде жерленгенін білдім. Бақытыма орай мен оның әйгілі қобызын таптым! Кеңес кезеңдері менің арғы атам бақсы туралы мүлдем айтуға болмайтын болды. Ал кейін 90-жылдардан бастап, мен оның жерленген жерін іздей бастадым. Сөйтіп қариялардан көптеген аңыз әңгімелер естідім. Тілеп Аспантайұлының қасиетті қобызын мен Арқалықтан таптым. Олардың айтуынша, Тілеп өзінің

сүйгенімен ана өмірде тілдесу үшін, оны Сарықыздың қасына жерлеулерін сұраған екен»¹.

Осылайша Сауле Рахмедова қазақ өнерінің беделді майталмандарының жобалаған жаңа «Тілеп пен Сарықыз» балетін сахналауға атсалысады. АҚШ-тан қоюшы балетмейстерді іздеу барысында, өз мекенінде танымал, талантты хореографқа А. Серкебаевтың жазған музыкасына қазақ балетін қоюды ұсынады. Музыканың фактурасына қанағаттанбағандықтан хореограф, балеттің музыкасын басқа композитордың шығармасымен өзгертсек деген өз ой түйінін білдіреді. Дегенмен, жаңа жобаның талабы бойынша балеттің музыкасы қазақ композиторына тиісілі болу керек еді.



Міне осыған байланысты С. Рахмедова Нью-Йорк қаласындағы заманауи бағыттағы, беделді хореограф Марго Саппингтонға жолығады. Бұл жолы шет елдік хореограф өз келіскеннен кейін, композитор жаңа туындының музыкасын толықтай жазуға кіріседі. Ақын Несіпбек Айтұлының поэмасының негізінде, екі бөлімнен тұратын балеттің либреттосын Э. Розинский (АҚШ) жазды. Сахна қоюшысы Эрнст Гейдебрехт (Германия), костюм суретшісі Кристина Джоли де Лотбиньер (АҚШ) болды.

Композитор Алмас Серкебаевтың жаңа қойылымы «Тілеп пен Сарықыз» балетінің тұсаукесері 2009 жылдың 23-24 қаңтар күндері Абай атындағы мемлекеттік академиялық опера және балет театрында өтті.

Алмас Ермекұлы Серкебаев — 1948 жылы 31 наурызда Алматы қаласында дүниеге келген композитор, пианист, танымал музыкалық әулеттің өкілі. Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері. Әкесі Ермек Серкебаев Бекмұхамедұлы үздік музыкант, әнші, СССР-дің халық артисі.

Алмас Серкебаев өзінің шығармашылық қызметінде түрлі музыкалық жанрларға көңіл бөледі. Композитордың алғашқы жетістігі 1976 жылы Абай атындағы мемлекеттік академиялық опера және балет театрында қойылған «Ақсақ құлан» балеті болды. Одан кейін 1980 жылы «Брат мой, Маугли» рок опера-балетін жазған. 2005 жылы «Отандағы концерттер» жобасына белсенді қатысады. Оған Қазақстан екі ірі тапсырыс берді, олар «Томирис» операсы және «Тілеп пен Сарықыз» балеті болды.

Балеттің либреттосы — Тілеп атты жас жігіттің айырықша тағдыры туралы аңыз-әңгімеге құрылған. Иен далада Қойлыбай бақсыны кездестірген Тілеп сиқырлы қобыз үні адам жанын емдеп жазған құдіреттілігінің куәсі болады. Сөйтіп, бақсы мен оның перзенті Сарықызбен бірге қалып, қобыз тартуды үйренуге бел байлайды. Сол арқылы өзі де адамдар жүрегіне жақсылық сыйлауға ұмтылады. Арада жылдар өтіп, Тілеп пен Сарықыздың арасындағы бала күнгі достық нағыз махаббатқа айналады. Жігіт те өз

¹ Утешева А. Нет дня без ночи, а счастья — без боли // Журнал «Байтерек», №12, 2014.

бетінше ем жасайтындай дәрежеге жетіп, ұстазынан жеке бөлініп шығады. Қимай коштасқан қос ғашық ұзақ уақыт бірін-бірі көре алмайды. Тілеп әкесімен бірге алыс жолға аттанады. Аңыз әрі қарай күн мен түннің, қайырымдылық пен зұлымдықтың, ақ пен қараның арасындағы айқаспен жалғасады. Үлкен шайқастардың бірінде жау әскері жеңіп, Аспантайдың әскері жеңіліске ұшырайды. Сол мезетте қаза тапқан бақсының шапанын киіп, бойына күш-жігер жинаған Тілеп, әскерлерді қобыздың үнімен жандандыра оларға күш-қуат береді. Тілеп қара күшті жеңіп, әкесінен жетім қалған сүйіктісін іздеуге аттанады. Дегенмен, зұлымдылықтың күші оларды жайларына қалдырмайтыны анық. Сарықыз зұлымдықтың әсерінен өлім құшады. Жұбанышсыз жалғыз қалған Тілепті тек қана сиқырлы қобыздың әуені құтқармақ. Қобызды тартқан сәтінде әсем дыбыс арқылы әдемі Сарықыздың бейнесін көз алдына келтіреді және оның өмір сүретініне сенім артады¹.



Балет екі актілі көріністен тұрады. Ол қарама-қарсы суреттердің кезектесуінен құрылған. Әрбір суреттің өзінің мазмұнын қысқаша нақтылап көрдік:

Бірінші акт:

1. Пролог. Қойлыбай.
2. Бойжеткен Сарықыз.
3. Зұлымдық күштері.
4. Шәкірт Тілеп.
5. Тілеп-Сарықыз дуэті.
6. Көпшілік бии.
7. Жалғыз қалған Сарықыз

Екінші акт:

8. Қараңғылық күштер
9. Сарықыздың монологы
10. Аспантай әскерлерінің бии
11. Зұлымдық күштің билігі
12. Ақт пен қара күштерінің арасындағы соғыс.
13. Тілеп Бақсыны жоқтайды .
14. Тілеп-Сарықыз дуэті.
15. Эпилог.

¹ Утешева А. Нет дня без ночи, а счастья — без боли // Журнал «Байтерек», №12, 2014.

Кейіпкерлер мен Орындаушылар:

Тілеп – Фархад Буриев

Сарықыз – Сауле Рахмедова, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері

Бақсы – Нұрлан Байбусинов

Аспантай – Дмитрий Сушков, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері

Қарақұс – Екатерина Хомкина

Бүркіт – Нұрлан Қонақбаев

Марго Саппингтон балеттің тілін заманауи пластика және акробаттық трюктермен жаңашыл түрде жасаған. Дуэттік бидегі классикалық 90° “arabesque” кейіпіндегі айналымдары мен «pirouette»-тер, еденде орындалатын қимылдар екі жастың араларындағы сезімін, жүрек соғысын, көңіл-күйлерін жаңа неоклассикалық бағытта көрсетеді. Көпшілік билерде айналым қозғалыстары көп қолданылып, қол қимылдары бір қалыптан екінші қалыпқа ауыса орындалды. Ел қорғаушы әскердің ерлік қасиетін бейнелейтін «grande jeté», «jeté en tournant», үлкен секіріс қимылдарының жетіспеушілігі анық көрінді. Құрбыларының биіндегі қол-қимылдары қазақ би лексикасына сай қойылмаған, яғни заманауи би қимылдарына толы болды. Мүмкін балетті қою уақыты тым аз болғандықтың әсерінен бе? Дегенмен, жаңа туындының хореографиялық лексикасы ұлттық колоритке аса бай емес екені көрінді.

Германиялық сахна безендіруші Эрнст Гейдебрехт, костюм суретшісі Кристина Джоли де Лотбиньер (АҚШ) жұмыстары ерекше шешіммен жасалды. Балетте реквизиттер көп қолданылмаған. Тек үш үлкен дауылпаз сахналық көріністердің негізгі бөлімдерінде шығарылды. Сахна көріністерін алмастыруда жоғарыдан түсірілген ұзын материалдар, мазмұн көрінісіне сай толықтырды. Жалпы балеттің сахналық безендірілуі қараңғылық түсте басым болғаны, кейбір көріністердің мазмұнын аша алмады.

Балеттің костюмдері сол заманға сай қазақ халқының әлеуметтік сипатын көрсетпеді. Тіпті бас кейіпкер Сарықыздың бірінші актідегі жеңіл қызғылт түсті матадағы қысқа көйлегі, қазақ ұлттық киіміне лайық жасалмағандығы бір жөн, қазақ қызының бойына тән келмейтіні рас. Басына гүлдерден жиналған шаш жинағыштың орнына, бойжеткен қыздың келбетін суреттейтін тақияны неге кимеске? Бұл жерде костюм суретшісінің қазақ мәдениетін анық аңғармағандықтан, балеттің келбетін байыта алмады.

Балеттің музыкасы композитордың өзіндік жарқын стилімен ерекшеленеді. Бұл қазіргі кезеңдегі композиторлық техникамен жазылған оркестрлік фактура, тембрлік драматургияның шешімі. Балеттің музыкасы ұлттық қазақ музыкасының тәсілдерімен жазылған болса да қазақ музыкасы анық естілмеді. Партитураның оркестрлік фактурасы қарапайымдылықпен және драмалық мәнерлілікпен өзгеше көзге түседі. Кіші барабанның партиясында синкопалық ырғақтық тәсіл көпшілік биде өзгеріссіз орындалып жатады, виолончельдер мен контрабастардың партияларында тритондық, кварталық интонациялар Сарықыздың көрінісінде кезектесіп отырады. Жас Тілептің жарқын бейнесі нәзік, лирикалық әуенге жақын. Шәкірттің

тақырыбы гобой және ішекті аспатарда орындалады. Музыкада аттың тұяғының дыбыстары зұлымдық күштердің лейт тақырыбы болды¹.

Біздің зерттеуіміз келесі нәтежиені құрастырады, «Тілеп пен Сарықыз» шет елдік өнер майталмандары мен өнер жанашыры, меценат С. Ысқақовтың шығармашылық бірлестігінің алғашқы эксперименталды жобасы. Көп жылдардан кейін алғашқы қойылып отырған балеттің сахналық өмірі тым қысқа болды. Неліктен? Өйткені, халық музыка мен қатар заманауи музыка тілімен көркемделуі, хореографиялық қимылдарыдың басым бөлігі неоклассикалық бағытта орындалуы көрерменге теріс әсер қалдырды. Балетте қазақ би лексикасының қимылдары көп кездеспеді, тек бірінші актіде Сарықыздың монологында заманауи және классикалық түрде қолданылған қазақ биіндегі «қайнар бұлақ» қол қимылы, шығыс колоритінде сай көрінді².

Қазіргі таңда ұлттық балетті қою қазақ хореографтарының өзекті мәселесіне айналып отыр. Еліміздің білікті мамандарымен жас буын жеткеншектер өз қиялдарын, толғанып жүрген ойларын кішігірім хореографиялық композициядан бастап, үлкен балеттік қойылым қоюға қол жеткізсе қазақ балет өнері үшін үлкен жетістік болар деген ойдамыз. Себебі, ұлттық балетті қоюда өзге елден шақырылған білікті маманнан гөрі, қазағымыздың тарихын жетік меңгерген, мәдениетін толықтай білетін балетмейстерлер атсалысуы тиіс. Жоғарыда айтып кеткендей З. Райбаев, М. Тілеубаев, Ж. Байдаралин сынды талантты балетмейстерлердің ізбасарлары қазақ балет өнерін әлемдік деңгейде дамытады деген ойдамыз.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ:

1. *Жумасеитова Г. Т.* Хореография Казахстана. Период независимости. — Алматы: «Жібек жолы», 2010. — 220 б.
2. Қазақ өнерінің тарихы. – 3 томдық. (Ежелгі дәуір, I том) – Алматы, «Өнер», 2007, 352 б.
3. *Насырова Г. З.* «А. Серкебаевтың «Тілеп пен Сарықыз» балеті: музыкалық тілі мен драматургиясы», «XXI ғасырдағы музыканы қолданбалы және іргелі зерттеулер» атты ғылыми-мақаласы, 4 б.
4. *Утешева А.* Нет дня без ночи, а счастья — без боли // Журнал «Байтерек», №12, 2014.

¹ *Насырова Г. З.* «А. Серкебаевтың «Тілеп пен Сарықыз» балеті: музыкалық тілі мен драматургиясы», «XXI ғасырдағы музыканы қолданбалы және іргелі зерттеулер» атты ғылыми-мақаласы, 4 б.

² *Жумасеитова Г. Т.* Хореография Казахстана. Период независимости. — Алматы: «Жібек жолы», 2010. — 220 б.

ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

А. М. Полубенцев

ОСОБЕННОСТИ БАЛЕТНОГО СЦЕНАРИЯ

В основе каждого хореографического произведения лежит сценарий, будь то миниатюра, бессюжетный, программный или сюжетный балет. Сценарий бессюжетного и программного произведения, прежде всего, диктуется музыкальной драматургией. Сценарий сюжетного произведения базируется на литературном источнике. Именно о таком типе сценариев и пойдет речь.

Первым, кто стал разрабатывать проблемы сценарной драматургии балета, был крупнейший русский балетовед и сценарист Ю. И. Слонимский¹. К этим же вопросам обращались балетмейстер Р. В. Захаров, балетоведы Е. Я. Суриц и П. М. Карп. Тем не менее, эта тема еще далеко не исчерпана. До сих пор нет единого понимания таких понятий как драматургия, фабула, сюжет, тема, идея, либретто, сценарий, программа и так далее. Все они нуждаются в уточнении. Прежде, чем говорить об особенностях балетного сценария, необходимо определить значение терминов, которыми пользуется балетный драматург.

Драматургия, тема, идея, фабула, сюжет

Драматургия — это способ выявления содержания и искусство построения действия. Для создания полноценного театрального произведения необходимо знание ее законов.

Основополагающие понятия драматургии — тема, идея, фабула, сюжет. Без них не существует ни один театральный спектакль, ни один фильм.

Тема и идея являются некими условными тезисами, которые присутствуют в сюжете и с его помощью обретают художественную многозначность и образность.

Что же такое тема? **Тема** — объект художественного изображения, круг жизненных явлений, о которых хочет рассказать автор. В спектакле может быть одна или несколько тем, какие-то из них будут главными, а какие-то — второстепенными. В «Ромео и Джульетте» существуют две главные темы:

¹ Им созданы сценарии балетов «Ночь перед Рождеством» и «Весенняя сказка», «Соловей», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Юность», «К солнцу», «Манон Леско», «Семь красавиц», «Тропую грома», «Лейли и Меджнун», «Весенняя гроза», «Берег надежды», «Икар».

тема любви и тема вражды-ненависти, и несколько второстепенных: тема «отцов и детей» и тема дружбы. В балете «Каменный цветок» в хореографии Ю. Н. Григоровича существует тоже несколько тем: темы любви, творческого поиска художника, многоликости природы. Среди тем «Пиковой дамы» можно назвать тему власти денег, тему любви, тему непредсказуемости судьбы и тему маниакальной страсти к игре. Эта последняя тема потом зазвучит в произведениях Ф. М. Достоевского и А. В. Сухово-Кобылина.

Идея — основная мысль, которую автор хочет донести до зрителя, слушателя или читателя в своём произведении. Идей может быть тоже несколько.

Нельзя сводить многозначность художественного произведения к одной какой-то идее. Оно всегда многозначно и не так-то просто вычленишь его идею. Какая главная идея «Анны Карениной» Л. Н. Толстого? Идей в этом романе так много, что очень трудно выделить одну главную. Какова идея балета «Жизель»? Можно считать, что основная идея «Жизели» — победа любви над смертью.

В словесной формулировке идеи часто приобретают прямолинейный характер, утрачивают поэтическую недосказанность и многомерность.

Скорее всего, идея — это вопрос интерпретации произведения, того, что вычитывает из него каждый конкретный зритель, читатель или критик.

В балете зритель будет воспринимать идеи только в том случае, когда они имеют внятное образное выражение, достигается ли это средствами пантомимы, средствами хореографической драматургии или сценографии.

В основе любого сюжета лежит **фабула** — последовательность событий, расположенных в хронологическом порядке и имеющих причинно-следственные связи. **Сюжет** — это художественное осмысление фабулы, необходимое для выражения идей автора произведения. Одну и ту же фабулу можно интерпретировать по-разному, создавая разные сюжеты. Достаточно сравнить сюжет «Дамы с камелиями» А. Дюма с его интерпретацией Дж. Номайером, Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василевым, или А. М. Полубенцевым.

Сюжет в балете чаще всего выражается средствами пантомимы и действенного танца. Он может быть изложен, как цепь последовательных событий или в виде сопоставления эпизодов, используя принцип киномонтажа, подчас нарушающего хронологическую последовательность.

Чаще всего сюжет заимствуется из литературы. Примерами может служить большинство многоактных балетов XIX–XXI веков. Среди одноактных назовём «Жар-Птицу» И. Ф. Стравинского — М. М. Фокина, «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона — Ф. Аштона, «Двенадцать» Б. И. Тищенко — Л. В. Якобсона, «Даму Пик» Г. И. Банщикова — А. М. Полубенцева и **другие**.

Либретто, сценарий и программа

Либретто — это подробное литературное изложение сюжета с указанием актов, картин и сцен. В программке для зрителей печатается не либретто, а созданное на его основе **краткое содержание спектакля**.

На основе либретто создается **сценарий** — «проект будущего балета»¹, Он представляет собой режиссерско-хореографическое решение изложенного сюжета, его идей и тем в виде музыкально-танцевальных номеров.

Программа предшествует работе над либретто и сценарием. Ее можно рассматривать как творческую заявку, в которой формулируются основные темы, идеи и особенности будущего балета.

Сценарный и композиционный планы

Сценарный и композиционный планы во многом схожие понятия. **Сценарный план** — это конспект сценария с описанием характера музыки, указанием приблизительной длительности номеров. Вместе со сценарием он необходим для создания музыкальной партитуры балета.

Понятие **«композиционный план»** уместнее определить как структурное построение, предвещающее создание бессюжетного хореографического произведения. Например, композиционный план *pas de deux* из балета «Дон Кихот» состоит из *entrée*, *adagio*, вариаций и коды.

Сценарий балета

Определив основные термины можно перейти непосредственно к балетному сценарию. Для его создания требуются знание театральной драматургии, понимание специфики балета, его жанрового многообразия и хореографической драматургии.

Сценарий балета — фундамент хореографического произведения. По мнению балетоведа П. Карпа «сценарная удача сама по себе еще не гарантирует балету жизнеспособности. Совершенный сценарный проект и даже превосходная партитура проявляют свои достоинства лишь там, где к ним прибавляются достоинства хореографического воплощения»².

Для создания балетного сценария нужно уметь предвидеть его хореографическое воплощение. Создать действенно-хореографическую конструкцию может только хореограф. Без его участия сделать это невозможно, так как именно балетмейстер обладает необходимыми знаниями балетного искусства и может применять их на практике. От Ф. Гильфердинга и Ж.-Ж. Новерра до Ю. Григоровича, М. Бежара и Б. Я. Эйфмана хореографы были сценаристами своих балетов.

¹ Суриц Е. Я. Все о балете. Музыка. — М.–Л. 1966. С. 445

² Карп П. Балет и драма.— Л.: Искусство, 1980. С. 225.

Выбор сюжета

При создании сценария необходимо выбрать сюжет. Главным условием такого выбора является возможность выразить тему произведения, его идеи и действие (конфликт) без слов, то есть пластическими средствами с помощью музыки и с привлечением возможностей художественного оформления спектакля.

Далеко не каждый сюжет можно использовать для балетного сценария. Причину этого прекрасно сформулировал М. М. Габович: «Балет способен передать только то, что происходит сейчас, в данную минуту. Все главные события, все поступки героев в спектакле проходят на сцене, на глазах у зрителя. И даже в тех случаях, когда автор прибегает к такой форме, как воспоминания, сон, рассказ, наплыв, — действие разворачивается в настоящем времени, ибо в балете нельзя показать ни того, что уже свершилось, ни того, что будет»¹. Яркий пример воспоминаний — сцена сумасшествия Жизели, где используется принцип хореографической драматургии, когда героиня вспоминает свою встречу с Альбертом и отрешенно повторяет хореографическую лейт-тему.

Важное качество сюжета — актуальность темы. Тема и сюжет должны иметь некую проблему, волнующую зрителя, не оставляющую его равнодушным. Актуальность балета, в силу условности хореографического искусства, базируется чаще всего не на сиюминутных, а на «вечных» темах.

Задача сценариста — не только найти сюжет, но и создать его хореографический эквивалент. Это главная и наиболее трудная проблема. Для ее решения необходимо использовать все средства выразительности балетного театра. Такая работа аналогична работе переводчика, не дублирующего текст, но, прежде всего, стремящегося передать его образно-смысловое значение.

Специфика балетного сценария

1. Ценность любого балета в первую очередь определяет хореография. Поэтому очень важно, чтобы сценарий давал максимальный простор танцу. Основная особенность сценария — умение сочетать действенные и бессюжетные сцены. В бессюжетных сценах происходит «остановка» сюжетного действия. В них развивается обобщенная поэтическая образность балета. Чаще всего она воплощается в хореографических формах. Их использование отличает балет от пластической драмы, именно в бессюжетных фрагментах танец приобретает свою особую выразительность. В сценарии определяются хореографические формы: вариация, монолог, простые (дуэт, трио, квартет) и циклические (*pas de deux*, *pas de trois*) формы ансамблей, включая массовые танцы, *grand pas d'ensemble* и *grand pas d'action*.

¹ Габович М. Душой исполненный полет. — М., Молодая гвардия, 1966. С. 62.

В балетах XIX века излюбленным приёмом для введения бессюжетного танца были «Сны» или «Видения», часто представляющие собой целую картину. «Сон Дон Кихота», «Тени» в «Баядерке», «Сон Раймонды», «Видение Авроры», поставленные в форме *grand pas d'ensemble*, являются примерами бессюжетных композиций. Бессюжетный танец также использовался в картинах празднеств, часто встречающихся в балетах классического наследия. Примерами служат «Классическое венгерское grand pas» в «Раймонде», «Свадьба Авроры» в «Спящей красавице», последняя картина «Дон Кихота» и «Пахиты».

В XX веке балет стал развиваться по трем направлениям: бессюжетному, программному и сюжетному. В первом случае торжествовал «чистый» танец, во втором — танец был подчинен литературной идее, а в третьем доминировали действенный танец и пантомима. Но традиции балетов, где хореографические формы остались полноправными частями хореографии не исчезли. Они просто по-иному были осмыслены и воплощены в творчестве таких хореографов как Ф. Аштон, Ю. Григорович, Р. Пети, Д. Крэнко и другие.

2. При разработке сценария желательно использовать принципы хореографической драматургии, основанные на пластических лейт-мотивах, лейт-темах, их сопоставлении и развитии. Это не только поможет глубже раскрыть идею и тему произведения, но расширит образную сферу балета и придаст ему симфонический характер. Одним из лейтмотивов «Лебединого озера» является особое положение кисти у лебедей, при помощи которого создается образ крыла. В «Легенде о любви» тоже есть пластические лейт-мотивы. Один из них — «плоская» ладонь, когда все пальцы сомкнуты, а другой — положение кистей у Ширин, напоминающее голову или рожки газели. Примером хореографической лейт-темы служит фраза-комбинация Жизели из 1-го акта, включающая в себя четыре *balloté*, *ballonné* и *jeté* на *croisé*. Первоначально эту тему танцует Жизель, затем она повторяет ее вместе с Альбертом, а в третий раз тема возникает в сцене сумасшествия. Хореографическая драматургия — способ, позволяющий раскрыть содержание и прояснить сюжет средствами танца, но ее использование не обязательно гарантирует высокую художественность произведения. Ее нельзя путать со сценарной драматургией. Вопросы хореографической драматургии не входят в тему статьи, так как они требуют отдельного исследования.

3. Действие балета должно быть ясным, понятным без помощи программки, эмоционально захватывающим и увлекательным. Публика не любит разгадывать философские ребусы. Невнятность изложения сюжета говорит о непрофессионализме авторов. Если зритель эмоционально не увлечен и не понимает, что происходит на сцене, то это означает... провал спектакля.

4. В балете не уместен рассказ. Он всегда будет плоской иллюстрацией. Действию балетного спектакля необходимо иметь наглядный характер. А

здесь важную роль будет играть деталь. Она не только помогает уточнять действие спектакля, но и выявляет его образный смысл.

Примерами использования детали в балетах наследия являются ромашка и шпага в 1-м акте «Жизели», арбалет в «Лебедином озере».

Деталь может стать символом, как, например, глобус в «Великом диктаторе» Ч. Чаплина или трон в «Иване Грозном» Ю. Григоровича.

Приведу примеры из личной практики. При работе над балетом «Снежная королева» я искал режиссерские решения для показа внешнего действия. Как сделать понятным, что Герда ищет именно Кая? Для этого я придумал в первой картине эпизод, где она дарит юноше перчатки. После сцены со Снежной королевой Герда находила одну из них. Поняв, что Кая похитили, она устремлялась на его поиски. В дальнейшем при встречах с другими героями Герда всегда показывала эту перчатку, как бы расспрашивая о ее владельце. Когда маленькая разбойница пыталась ее выхватить, то получала смелый отпор девушки.

В балете «Дама с камелиями» мной была задумана драматическая сцена встречи Армана с отцом. Для выявления конфликта между ними я использовал цветок камелии. В одной из предыдущих сцен Маргарита дарила своему возлюбленному камелию, с которой он не расставался. При встрече с сыном отец выхватывал цветок из рук Армана, но тот не позволял ему растоптать камелию. Эта сцена подсказала и режиссерское решение балета: цветок стал визуальной лейт-темой спектакля. В финале балета на сцене оставалась лишь белая камелия, освещенная лучом света. Так деталь помогала прояснить сюжетное действие и выразить поэтическую идею.

Структура сценария

Либретто и сценарий всегда имеют подзаголовок, определяющий характерные черты балета, т. е. жанр. Рассмотрение жанровых особенностей балетного искусства не входит в задачу этой статьи и требует отдельного исследования.

В подзаголовке также указывается количество актов и картин.

Затем следует список действующих лиц, иногда — с указанием возраста, профессии, титулов, родственных связей и т. п.

Сам сценарий представляет собой конструкцию будущего спектакля. Она состоит из последовательного описания музыкально-хореографических номеров (действенных сцен и танцев), в которых излагается сюжет балета. Из этих номеров состоят картины, каждая из которых имеет собственное место действия. В свою очередь картины составляют акты или действия. Это протяженные во времени и относительно законченные смысловые части спектакля. При описании музыкально-хореографических номеров формулируются основные задачи режиссерско-хореографического и художественного оформления, также указываются выразительные средства и определяется стиль танцевального языка: неоклассика, танец-модерн,

пантомима, характерный или фольклорный танец, гротеск и т. д. Распределение номеров должно учитывать принцип контраста.

Сценарий включает в себя разработку мизансцен, композиций и рисунков танца. Приблизительно определяется и хронометраж танцев и сцен. Учитывая особенности зрительского восприятия, оптимальная длительность акта составляет 40-50 минут. Лучше, чтобы каждый последующий акт был короче предыдущего.

Работа над сценарием — длительный процесс. Его «сочинение происходит не до сочинения балета, а в ходе этого сочинения, даже если оно началось с самого дальновидного сценарного проекта»¹. Знание и понимание законов сценарной и хореографической драматургии не гарантирует высокое качество сценария. В любой творческой сфере прежде всего необходим талант, а теоретические знания и навыки лишь могут помочь творческому процессу.

Со второй половины XX века тенденция, когда автором сценария и либретто является хореограф, стала преобладающей. С одной стороны ничего плохого в этом нет, но способности хореографа и сценариста отнюдь не всегда соединяются в одной творческой личности. Создание сценария — другая профессия, и балетмейстеру необходимо ею овладеть. С другой стороны — драматурги приносили в балетный театр новые литературные и философские идеи, расширяли сюжетные и тематические границы хореографии. Мне представляется оптимальным вариант, когда хореограф работает совместно с драматургом и создателем музыки, так как балетный спектакль — «плод содружества сценариста, композитора и балетмейстера»².

Автор надеется, что материал статьи поможет в сочинении новых оригинальных проектов. Удачи Вам, будущие создатели балетных спектаклей!

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Габович М.* Душой исполненный полет. Молодая гвардия. — М., 1966. С. 62.
2. *Карп П.* Балет и драма. Искусство. — Л. 1980.
3. *Слонимский Ю.* Драматургия балетного театра XIX века. — М. 1977. С. 23.
4. *Суриц Е. Я.* Все о балете. Музыка. — М.-Л., 1966. С. 445.

¹ *Карп П.* Балет и драма. — Л., Искусство. 1980. С. 19.

² *Слонимский Ю.* Драматургия балетного театра XIX века. — М. 1977. С. 23.

Г. Т. Жумасеитова

БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

На сегодняшний день профессиональная хореография Казахстана насчитывает более восьми десятилетий. В жизни балетного театра были взлеты и падения, потери и ошибки, но были и яркие победы, интересные постановки и замечательная плеяда талантливых исполнителей. У искусства, как и у жизни, нет и не может быть законченной формы, некой последней степени совершенства. Изменения в жизни общества выдвигают все новые и новые задачи перед всеми деятелями культуры, где и хореографы без устали ищут и осваивают новые направления и стили танца, при этом оставаясь верными традициям и завоеваниям школы русского классического танца.

Сформировавшийся на основах классического танца А. Вагановой, при поддержке и в тесном сотрудничестве с ведущими деятелями русской хореографии, балетный театр Казахстана с самых первых шагов был ориентирован на развитие классического балета. При этом неоднократно предпринимались попытки ставить национальные балеты на материале эпического наследия своего народа и современные спектакли на интересном историческом или поэтическом материале. Каждый из этих поисков был ознаменован определенными достижениями, открытиями новых имен и обретением личного творческого опыта деятелями хореографии Казахстана.

Постановки Д. Абирова, З. Райбаева, Б. Аюханова, М. Тлеубаева составляют фонд творческих поисков и свершений национального балетного театра. Спектакли «Козы-Корпеш – Баян сулу», «Фрески», «Кыз Жибек», «Аксак кулан» и другие – не только история казахского балета, но и определенные ступени на пути поисков нашего балетного искусства своей национальной самобытности и качественного во всех отношениях национального спектакля, который смог бы войти в сокровищницу хореографического искусства Казахстана.

Именно этими балетмейстерами была заложена основа школы национального балетмейстерского искусства. Благодаря тому, что все они в разные годы возглавляли различные хореографические коллективы, в том числе и балетную труппу главного оперного театра, они участвовали в проведении магистральной линии развития казахского балета и формировании репертуарной политики тех лет, внесли определенный вклад в воспитание творчески разнообразных профессиональных трупп. И, что немаловажно, в контексте проблематики данной статьи, принимали личное участие в развитии балетмейстерского искусства, передавая опыт в своих творческих мастерских в стенах Национальной Академии искусства им. Т. Жургенова.

Они преподавали, осуществили выпуски из своих мастерских. Их ученики поставили интересные дипломные работы на сценах профессиональных хореографических коллективов, некоторые из них создали свои коллективы, другие же чуть позже встали во главе разных казахстанских балетных трупп. Временами некоторым из них удавалось осуществлять крупные госзаказы для ведущих театров, работать и ставить балеты по своему выбору для профессиональных коллективов. В этом ряду работы Г. Туткибаевой, В. Гончарова, Г. Саитовой, сестер Гульнары и Гульмиры Габбасовых, М. Авахри. При этом на вопрос кто и что сегодня представляет современное балетмейстерское искусство Казахстана, достаточно затруднительно ответить не только профессионалам. Поэтому в данной статье хотелось бы остановиться на проблемах балетмейстерского искусства, разобраться почему работы казахстанских хореографов пока мало интересуют наши театры и их постановки не задерживаются в репертуарах творческих коллективов?

Начнем с театра оперы и балета им. Абая, находящегося в Алматы, по-прежнему остающегося культурным центром страны и располагающего наиболее сильным творческим и педагогическим потенциалом в области хореографии. За последние двадцать лет на сцене этого театра было осуществлено достаточно много новых постановок, как классических, так и современных, большая часть которых осуществлена приглашенными балетмейстерами разных стран.

В этом ряду такие имена, как А. Дементьев, Г. Алексидзе, Ю. Григорович, Б. Эйфман, М. Сапингтон, Г. Комлева, Т. Лавренюк. Поставленные ими балеты составляют основу репертуара театра на сегодняшний день, пользуются зрительским спросом и интересом со стороны профессионалов. Здесь же постановки спектаклей классического наследия, которые в разные годы были перенесены или поставлены в своей редакции нашими хореографами. Часть из них морально и внешне устарели, обросли множеством переделок, потеряв те бесценные нюансы в исполнении и актерской трактовке, которые позволяли бы отнести эти постановки к истинно классическому наследию.

На вопрос что же сегодня в репертуаре ГАТОБа им. Абая можно увидеть в постановке своих казахстанских балетмейстеров можно ответить почти ничего. За это время удалось увидеть несколько работ двух выпускников мастерской З. Райбаева – это постановки В. Гончарова и Г. Туткибаевой. Балеты «Время «Ре» и «Адам» были представлены балетмейстером Гончаровым как свободная импровизация на основе поэзии, музыки и танца. Балеты по своей подаче философичны, в них автор либретто Д. Накипов передает свое восприятие постоянно меняющегося времени, в «Адаме» основу балета составила история сотворения человечества через призму соединения двух начал «Янь» и «Инь». Здесь танцевальный язык героев, основанный на синтезе современной хореографии и классического танца, образует интересный неоклассический стиль.

Туткибаевой балет «Сюита в стиле antico» поставлен по мотивам сонетов У. Шекспира на музыку А. Шнитке. Высокие отношения между мужчиной и женщиной переданы посредством расширения стилистики классического танца, обогащенного выразительными античными позами. В результате получилась легкая россыпь красивых движений, грациозных поз, гармонично переходящих одно в другое. Балетмейстер, в полной мере владеющий всем богатством классического танца и сложными приемами дуэтного танца, создала легкий, свежий хореографический язык, позволяющий зрителю просто наслаждаться танцем исполнителей.

В центре балета «Чарли», поставленного на музыку Д. Шостаковича, – переживания и разочарования артиста театра-варьете. Посредством его взаимоотношений с Возлюбленной и Маской судьбы постановщик поднимает тему трагедии «маленького человека», его места в обществе и отношения к нему самого общества. Эти работы дебютировавших тогда хореографов, к сожалению, не задержались в репертуаре театра. Не было и попыток продолжить поиски в данном направлении.

Единственный национальный балет, идущий сегодня в репертуаре театра, это «Легенды Великой степи». Постановка осуществлена в рамках празднования 550-летия Казахского ханства. Автором либретто и хореографом балета выступила Г. Туткибаева, художники-постановщики С. Тасмагамбетова и П. Драгунов. Одним из особенностей работы над данной постановкой можно считать подбор музыкального материала на готовый сценарный и композиционный план балета. Когда была готова сценарная основа балета, на втором этапе хореографу и музыкальному постановщику пришлось из огромного количества музыкальных сочинений казахстанских композиторов отобрать наиболее подходящие музыкальные фрагменты и номера.

Сюжетная основа балета не опирается на какое-то конкретное произведение, а создано Г. Туткибаевой как ее собственное видение прошлой истории нашего народа, где имеются две линии любовная и героико-патриотическая: личная история взаимоотношений главных героев и общая линия истории нашего народа. Объединяющим персонажем этих двух линий стал Дух степи. Сюжет полон обобщения и условности, так как такие события могли происходить в любой стране и в любое время.

Хореографическая лексика балета построена на основе классического танца с обильными вкраплениями элементов и стилистики казахского танца. Особо ощутимо это в танце девушек-подруг, в орнаментальных положениях рук и выразительном корпусе, использовании известных казахских движений. Танец воинов представляет собой интересную авторскую интерпретацию общепринятого мужского казахского танца. В танце есть известные элементы джигитовки, скачки на лошадях, различные вращения и приседания, но при этом хореограф обогащает технически экспрессивными элементами мужского классического танца. В итоге, получился новый динамичный танец, интересный с точки зрения хореографической стилистики и при этом ощутимо национальный по духу. Некоторые образы

решены балетмейстером чисто в драматическом ключе, где герои не танцуют, а лишь жестами и мимикой повествуют о своих действиях. Как, например, родители молодого Батыра, аксакалы рода и старшие гости во время тоя. С учетом устоявшихся взглядов на образную типизацию и традиции казахской культуры это воспринимается вполне органично.

Сценографическое оформление балета соответствовало условности сюжета и идее спектакля. В декорациях широко использованы традиционные казахские орнаменты, образы скифских зверей и птиц. В сценах военных сражений зритель видит на задниках и в руках мужского кордебалета щиты, мечи и стрелы. В качестве основного средства для создания грозной военной атмосферы художники используют разные виды освещения — от сумеречно дымчатого до напряженно красного цвета прожекторов.

При имеющихся интересных творческих находках на фоне разнообразия в стилистике хореографического языка и достойного сценографического оформления новой работы балетной труппы ГАТОБ им. Абая нельзя было не заметить некоторые явные художественные просчеты. Самый главный недостаток — это фрагментарность музыкального материала. Отдельно подобранные музыкальные номера как бы соответствуют происходящему на сцене, отражают динамику и напряженность происходящих событий на сцене, но между самими номерами нет переходов, нет связки. Сегодня, когда для балета понятие симфонизма является одним из обязательных требований разрозненность подобранных музыкальных фрагментов, отсутствие лейттемы хореографических образов в музыкальном плане обеднило представленный балет. Музыкальная фрагментарность повлекла за собой и отсутствие действенного драматургического каркаса балета.

Не хватило, на мой взгляд, балету и финального аккорда. Да, на сцене было ликование народа от победы, возведение молодого Султана на трон и все это скромно и торопливо под апофеозную музыку в сопровождении фанфар. А так хотелось настоящего балетного праздника с представлением гостей и разнообразными танцами, подношением подарков и знакомством с новой семьей Великой степи, где всегда в сказаниях и эпосах гуляли по таким случаям сорок дней и ночей. Как известно, это и в традициях большого классического балета, где один акт посвящался свадебным празднествам. Сцена тоя предоставила бы постановщику прекрасную возможность во всем великолепии представить все разнообразие казахского свадебного обряда с элементами танцевального фольклора.

Второй театр оперы и балета «Астана Опера», находящийся в Астане, радуется своих поклонников весьма широким репертуаром, представленным известными именами на уровне мировой хореографии. В репертуаре постановки Ю. Григоровича, Б. Эйфмана, Ш. Жюда, Р. Пети. Радуется, что в этом театре имеют возможность ставить и свои кадры. Так, в репертуаре театра идет «Лебединое озеро» и «Бахчисарайский фонтан» в постановке директора балетной труппы Т. Нуркалиева и педагога-репетитора Г. Бурибаевой, не так давно прошла премьера балета «Дон-Кихот» в постановке художественного руководителя театра А. Асылмуратовой. Так как, это

балеты классического и советского наследия, имеющие большую историю и множество вариантов, у постановщиков было не так много возможностей проявить балетмейстерскую фантазию.

В «Астана Опера» ситуация с национальными балетами выглядит еще более удручающе. В настоящее время в репертуаре есть один балет, это «Карагоз» Г. Жубановой в постановке В. Усманова, нашего бывшего соотечественника, который теперь представляется как хореограф из Австрии.

Музыкальная партитура балета была заново пересмотрена и подверглась значительным изменениям и дополнениям в соответствии с режиссерским видением самого постановщика. Отобранные им отдельные музыкальные номера для адажио главных героев, танцев-диалогов персонажей были удачны как отдельные компоненты балетного спектакля, как отдельные хореографические номера. Хотя не везде удалось избежать ощутимых швов между эпизодами, сделать цельное музыкально-хореографическое полотно.

Первый акт балета представляет собой сцены подготовки к свадьбе, свадьбу и сцены объяснения Карагоз со своей бабушкой и Наршой. Второй акт решен в виде фантастической картины с абстрактными образами и видениями Карагоз. Драматургический каркас драмы постановщиками сохранен, ими отброшены лишь незначительные подробности и сцены, отсутствие которых не играет особой роли для балетного повествования. Если не считать странными и малопонятными дополнения, сделанные В. Усмановым в новое либретто. Как, например, где речь идет о наследственной болезни Карагоз, от которой умерла еще ее бабушка по материнской линии. Нарша, представлявший в виде послушного Ослика, и люди, ассоциирующиеся в больном сознании девушки со стрекозами и куланами. В самом балете этого увидеть не удалось, так как без либретто понять про Ослика, борьбу куланов и стрекоз было невозможно.

Некоторые интересные режиссерские и художественные решения испортили очевидные ляпы в оформлении, хореографии и режиссуре премьерного спектакля. Их было не так много, но при этом, они были так очевидны почти для любого более или менее внимательного казахстанского зрителя, пусть даже поверхностно знающего национальную культуру и традиции казахского народа. Так, например, красочно со вкусом выполненные костюмы для девушек в первом акте портила одна небольшая, но важная деталь. Девушки были одеты в развевающиеся длинные камзолы без застежек, в руках у них были торсыки. Любой казах знает, что за водой с торсыками не ходят, так как в них перевозят и хранят только кумыс. И второе, незамужние молодые девушки всегда носили только короткие обтягивающие камзолы, обязательно застегнутые, плотно облегающие по фигуре. Как известно, во многих эпических сказаниях всегда описывался стан девушки в камзоле, поэты сравнивали его с гибким тростником и грациозной ланью, так как это один из неперемных атрибутов воспеания девичьей красоты.

Такую же путаницу можно было заметить и в хореографической лексике исполнителей. В первом акте девушки танцуют свадебный танец, в котором

можно было сразу заметить движения и стилистику, не свойственную обрядовому танцу. В танце были движения, демонстрирующие процесс валяние войлока и кошмокатания, которые относятся и используются только в трудовых танцах, типа «Кииз басу», «Енбек би» и др. Такие же несвойственные вещи мужскому казахскому танцу можно было увидеть в танце аксакалов на свадебном тое. Обилие больших маховых движений в сочетании с мелкими заносками из арсенала классического танца, на фоне карикатурно вытянутых шей и заложенных за спину рук, как обычно ходят в аулах старики, выглядели смешно, если не сказать карикатурно, для танца почтенных старцев.

Вызвал недоумение и танец супружеской пары в первом акте, которые выясняли отношения между собой. Танец вроде бы шуточный, построенный на простых дуэтных поддержках, если не сказать бытовых. Как, например, когда муж носит жену на спине, она охватывает его за шею руками и ногами ниже талии. Сам танцевальный эпизод как бы выпадал из концептуального содержания самого балета, его соответствия национальному менталитету и семейно-брачным отношениям в казахском обществе. В казахском обществе того времени, да и этого тоже, никакая женщина не могла так обращаться со своим мужем, да и любым мужчиной, даже в шутку. Головной убор невесты на полу, сама невеста, выходящая без сопровождения — эти и многие другие неточности и оплошности портили впечатление от балета для многих знатоков и патриотов своей страны.

Любой приглашенный балетмейстер при постановке балета обязан учитывать менталитет народа, хотя бы поверхностно изучить его танцевальный фольклор и хотя бы в общих чертах традиции и обычаи этого этноса. В. Усманов — профессиональный и весьма опытный балетмейстер, который работал на разных балетных сценах в нескольких странах. Поэтому для балетмейстера такого уровня, такие оплошности недопустимы. Вероятней всего, было бы более правильно привлечь к работе казахстанского балетмейстера в качестве ассистента для консультации таких вопросов или же, как в прежние времена, законченный балет предварительно показывать худсовету из специалистов.

Для Карагоз, одного из замечательных женских образов нашего классика, не повезло в очередной раз. Приглашенному в далеком 1990 году балетмейстеру Г. Алексидзе тогда почти удалось постичь суть этого сложного образа, раскрыть средствами хореографии трагедию сурового закона предков. Основной недостаток заключался в том, что хореограф внешне усложнил спектакль, придав характерам героев произвольные черты, невозможно было почувствовать и национальную пластику героев. Хотя, талантливая музыка Г. Жубановой написана с точным ощущением национального характера произведения, она внутренне родственна образам драмы М. Ауэзова.

Молодой коллектив «Astana Ballet» в отличие от театров оперы и балета ведет более активную и разностороннюю работу в области формирования афиши и своей репертуарной политики. Часто приглашаются как свои, так и

балетмейстеры других стран. При этом постановки, хотя и разные по стилистике и хореографическому языку, их объединяют определенные критерии, как небольшой одноактный формат или миниатюра, лаконичное сценографическое оформление с применением современных световых, визуальных технических решений, современный стиль постановки.

В театре есть свой молодой хореограф, имеющий большой творческий потенциал, своеобразное видение в прочтении хореографических образов и богатую постановочную фантазию. Работы М. Авахри, выпускницы КазНАИ им. Т. К. Жургенова, запоминаются небанальным прочтением литературной основы балетов и нетривиальным подходом в решении хореографических образов. Жусан на степных просторах — как символ родной земли раскрывается хореографом посредством небольших зарисовок, вроде абсолютно не связанных между собой сюжетно, но при этом на уровне образной пластики раскрывающие глубокий смысл, заложенный в образе полыни для казахов.

В балете «Кармен» нет физически танцующих Хозе и Тореадора, при этом для обозначения любовного треугольника хореограф нашла интересное решение с образами манекенов на колесиках. Ее Кармен это не один человек, а стихия разных проявлений женского характера. В балете «Язык любви» М. Авахри совсем по-другому подошла к прочтению поэзии Абая, ассоциирующейся у нее со временами года и цикличностью жизни. Здесь хореографический язык построен на чистой классике с легкими оттенками национальной пластики.

Приглашение на постановки балетмейстеров со стороны в Казахстане в последние десятилетия стало одним из модных веяний времени. Приглашают не только хореографа, но и целыми группами, включая постановщиков по свету и музыкальному оформлению, приглашают постановочную группу из разных стран и театров. В этом, несомненно, есть множество положительных моментов. Ознакомление наших театров с новой стилистикой, новым хореографическим языком, расширение репертуара, развитие дальнейшего сотрудничества и приобретение нового опыта нашими деятелями культуры.

И самый большой минус, что свои молодые кадры не имеют возможности попробовать силы на больших сценах. И, получается, нет опыта, нет навыков и нет удачных постановок. И, таким образом, замыкается круг. КазНАИ им. Т. Жургенова готовит балетмейстеров, то есть их обучают, но не возвращают. Мы не помогаем раскрыть творческий потенциал обученным кадрам, а постоянно надеемся на приглашенных постановщиков. Но, к сожалению, до сегодняшнего дня, ни один из приглашенных балетмейстеров не смог поставить хороший балет на национальную тему. И, навряд ли смогут... Для этого надо по-настоящему проникнуться национальным образным мышлением, знать танцевальный фольклор казахов. И сделать это интересней и успешней могут балетмейстеры, выросшие и воспитанные в этой среде.

Пока чиновники от культуры и некоторые руководители театров весьма недоверчиво относятся к своим балетмейстерским кадрам, редко доверяя им

большие постановки и приглашения на интересные проекты. Вышеназванные, а вместе с ними и другие молодые и не очень молодые хореографы, работающие в самых различных направлениях, как А. Тати, Г. Адамова, Гульнара и Гульмира Габбасовы, А. Садыкова продолжают ставить разные постановки для своих коллективов, отдельных исполнителей, своих учеников, знаменуя собой развитие нового поколения казахстанского балетмейстерского искусства.

Для перехода на другой уровень развития балетмейстерского искусства в Казахстане нужна целенаправленная работа и государственная поддержка. Это может быть проведение конкурсов для постановщиков разных направлений, открытие экспериментальной сцены для ищущей талантливой молодежи, направление на стажировки к признанным мастерам мировой хореографии. В конце концов, можно каким-нибудь образом стимулировать театры для предоставления возможности хотя бы раз в год предоставлять сцену для постановки своим молодым балетмейстерским кадрам. Только в таком случае, мы сможем взрастить свои балетмейстерские кадры, талантливых постановщиков, которые смогут развить творческие поиски Д. Абирова, З. Райбаева, Б. Аюханова, М. Тлеубаева и наконец-то поставить балеты, которые смогут составить золотой фонд национальной культуры Казахстана.

А. Т. Молдахметова

СЕМАНТИКА СПЕЦИФИЧЕСКОГО ПОЛОЖЕНИЯ РУК КАЗАХСКОГО ТАНЦА «БЕС САУСАҚ»

За последнее десятилетие мы наблюдаем интенсивный рост интереса к историческим корням казахского искусства. Поиски в данном направлении способствуют возрождению многих элементов традиционной культуры. В частности, это происходит путем обращения к воспроизведению культурных традиций прошлого посредством его символов. Такая тенденция рождает актуализацию в сознании носителей культуры тех элементов, которые обладают не только высоким семиотическим статусом, но и аксиологическим значением.

Роль данного направления особо важна при изучении любого вида национального искусства. Ведь знание первоисточков, понимание сути и картины внутреннего содержания весомы и дают колоссальную возможность при создании произведения. Возможно, возрождение некоторых устоев не имеют актуальности применения в реальной жизни, но они могут оставаться в памяти, воплощаясь на сцене в танце, в игре актеров, в полотнах изобразительного искусства, в скульптуре, в музыке, тем самым пересказывая историю, транслироваться через искусство.

В свою очередь искусство, создавая для человека мир жизненных переживаний, выражается специальными образно-символическими средствами. Язык искусства допускает изучение его методами семиотики и другими смежными с ним дисциплинами.

В науке вопросу специфик языка искусства как знаково-коммуникативной системы отводится большое место в работах Ю. М. Лотмана, М. С. Кагана, Е. Я. Басина, С. Х. Раппорт и других, в которых авторы утверждают, что искусство представляет собой одно из средств массовой коммуникации, для того чтобы воспринять передаваемую информацию, необходимо владеть его языком.

В истории казахстанской науки один из первых ученых Б. Ибраев, обратившийся к изучению семиотическому статусу вещей пишет: «...Таков весь предметный мир кочевника, где каждая вещь, помимо своей функции, несет еще не менее важный для жизни человека, семантический пласт»¹. Язык казахского танцевального искусства как форма обобщенного отражения действительности также представляет собой «знаковую систему». Изучение танца в ракурсе образно-знаковой системы позволяет полнее и глубже взглянуть на специфику танцевального языка в аспекте его смысловой содержательности.

¹ *Ибраев Б.* Космогонические представления наших предков // Декоративное искусство СССР. 1980. № 8. С. 42.

Тем самым раскрывая многоярусность семантического наполнения культуры, многослойность символики, мы имеем возможность познать суть специфической казахской модели миропонимания, изучить социокультурную реальность, а также быть свидетелями полной картины исторического зарождения национального танца, о бытовавших поверьях, о ценностях, об отношениях, о месте в мире, в котором человек определял себя.

В литературном фонде казахского хореографического искусства первые обращения к семантическому значению некоторых движений встречаются в книге «Школа казахского танца» О. Всеволодской-Голушкевич. Благодаря ее исследованиям сегодня мы имеем некоторые представления о зарождении хореографической лексики казахского танца, об объяснениях их смыслового содержания, обоснованные логическим построением и имеют полное право бытованию. Немалый вклад в данном направлении изложен в исследовательском труде «Казахская хореография: развитие форм и художественных средств» кандидата искусствоведения, профессора А. Б. Шанкибаевой. Авторы книг передали культурно-историческое своеобразие и национальную самобытность содержания и форм казахского народного танца. Для начинающих и будущих педагогов, режиссеров казахского танца эти труды позволяют знать исторические этапы становления и развития национальной танцевальной пластики, воплощают художественные образы характера, манеры и стиля исполнения, иметь представление о его семантической основе, а также ознакомиться с этапами пути развития бытовых, фольклорных движений в сценической интерпретации.

Однако, на наш взгляд современные обращения к истокам казахского искусства могут рождать более глубокие и широкие толкования танцевальной лексики казахского танца.

Несомненно, в первую очередь это будут обращения к первым источникам соприкосновения человека с искусством, к пещерным живописям — наскальным изображениям, петроглифам, писаницам, росписям, высеченных на скалах каменными или металлическими орудиями. Как художественная культура древних жителей они доносят до нас стихийную диалектику жизни кочевников в ее многоаспектности и разнообразии. Сквозным мотивом этого художественного творчества являются мифологические представления и ритуальные сюжеты, сопровождаемые образами архаической танцевальной культуры. Результаты сравнительного сопоставления различных поз танцующих людей времен архаики с лексикой современного казахского танца выявляют определенную схожесть, следовательно, рождаются возможности раскрытия их содержательной основы, ведь, как в зародыше они могут хранить все производные: семантику знака, ранние формы религии, искусство.

Среди наскальных изображений особое место занимают фигуры солнцеголовых, запечатленных в различных позах.



Рис. 1. «Солнцеголовое божество».
Тамгалы¹.



Рис. 1а. Специфическое положение
«Бес саусақ»

«Главный» солнцеголовый персонаж, найденный в святилище Тамгалы особо привлек наше внимание. На рисунке мы видим фигуру стоящего «божества» с широко раскрытыми ногами, с руками в разных положениях. Правая рука на поясе, а левая рука, согнутая в локте под прямым углом, поднята с левой стороны корпуса перед собой у лица. Ладонь с четко раскрытыми пятью пальцами повернута от себя. Данное изображение напоминает ряд специфических положений рук казахского танца «бес саусақ» (пятерня)², а правая рука на поясе схожа с четвертой позицией рук мужского казахского танца «белбеу» (пояс).

Изображение раскрытой пятерни мы также наблюдаем на петроглифе, найденном в горах Сары-Арки³. Ученый А. Х. Маргулан расшифровывает его таким образом: «Одна из гравюр «ритуальный танец шамана» вызывает особое восхищение. На ней изображена культовая сцена баксы, в экстазе танцующий перед жертвенными конями, вместе с ними фигуры небесных богов и танцующих людей»⁴.

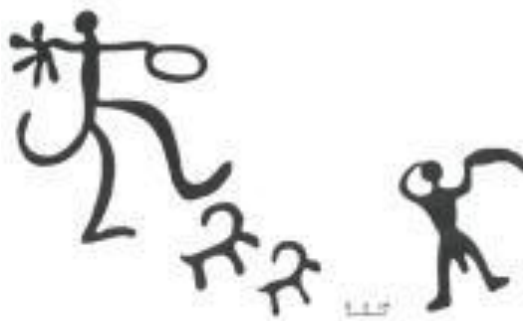
По данным рисункам мы можем предполагать, что смыслом древнего жеста — пять, возможно, является олицетворение сакральной категории: космос, земля, народ, племя, род.

¹ См. *Рогожинский А. Е.* Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы. Рис. 151. С. 188.

² См. Рис. 1а.

³ См. Рис. 2.

⁴ *Маргулан А. Х.* Сочинения. Т. 3–4: Петроглифы Сары-Арки. Гравюры с изображением волчьего тотема; Каменные изваяния Улытау. — Алматы: «Атамұра», 2003. — 246 с.



2017. 2018. Казакстандын тарыхый элчилер (фотосуреттер жана сызбалар)
Кыргыздын Талас оймакчасы (фотосуреттер жана сызбалар)

Рис. 2

В книге Ольги Всеволодской-Голушкевич «Школа казахского танца» этому положению дается такое объяснение: «бес саусақ» по мотивам древнего знака созидания. Он не менее древен и рожден в культе солнца — добра. Открытая пятерня олицетворяет лучи солнца»¹. В казахском танце положение «бес саусақ» часто дополняется вращениями головы, традиционными ее поворотами, также рожденными как пластическое воплощение движения солнца по кругу — символа движения, жизни.

В строках поэзии знаменитого писателя Олжаса Сулейменова мы находим посвящение открытой пятерне, несущее смысл назидательного характера:

Ныне живущие,
Вам предстоит доказать доброту оскорбленных.
Вам еще вспомнить
Смысл древнего жеста —
Пять².

Развивая мысль о пятерни, рассмотрим фронтальный рисунок раскрытой ладони, традиционно считающейся символом шиитской (исмаилитской) пятерки — фатимидов³, изображенное на стене суфийской подземной мечети имени Шакпак ата.

¹ Всеволодская-Голушкевич О. В. Школа казахского танца. — Алматы: «Өнер», 1994. С. 11.

² Сулейменов О. Стихи разных лет... / Сост., отв. ред. С. Абдулло. — Алматы: «Дайк-Пресс», 2006. С. 174.

³ Март С. М. Мохаррам. (Шиитские мистерии как пережиток древних среднеазиатских культов) // Сборник музея антропологии и этнографии, XXVI. Традиционная культура Передней и Средней Азии. — Л.: Наука, 1970.

По материалам некоторых исследователей данное изображение ладони может иметь трактовку как особый талисман, приносящий счастье и оберегающий от дурного глаза, в Средней Азии культ руки с древнейших времен был связан с человеческим могуществом, служил признаком династической верности, а также выполнял роль счетного механизма.

Интересна точка зрения ученого З. Самашева, в своей книге «Петроглифы Казахстана» он пишет: «Наряду с новой религиозной трактовкой данного антропоморфного знака — символа необходимо отметить древнюю насчитывающую многотысячелетнюю традицию, когда изображение кисти являлось проявлением парциальной магии и частично «замещало» облик человека»¹.

На наш взгляд фронтальное изображение пятерни суфийской подземной мечети Шакпак ата, представителя священных сооружений, возникших в эпоху течения религии ислам, предположительно может иметь версию пяти обязательных действий мусульманина:

- чтение молитвы,
- паломничество в Мекку,
- жертвоприношение в праздник Курбан-айт,
- раздача нуждающимся милостыни в размере 1/40,
- держание поста в течение месяца Рамазана.



Рис. 3. Шакпак ата. Суфийская подземная мечеть с изображениями символов и различных животных²

Кроме того, на сегодняшний день все чаще в ювелирных украшениях наблюдается мотив древнего знака руки. Ученый Ш. Тохтабаева, исследовавшая семантику ювелирных изделий расшифровывает этот знак таким образом: «Семантическая иконография руки усилилась в период арабского халифата, изображение этого мотива, осмысливаемое как рука

¹ Самашев З. Петроглифы Казахстана. — Алматы: Онер, 2006. С. 193.

² Там же. С. 119.

Фатимы — дочери пророка Мухаммеда, стало символом мусульманской общности»¹.

А также по рассказу жительницы Жамбылской области в целях оградить младенца от сглазов, болезней женщины исполняли прием предохранительной магии, они предварительно смазав ладонь сажей от казана оставляли отпечаток пятерни на спине новорожденного ребенка.

Исследуя культуру кочевников мы можем прийти к выводу, что познанные и усвоенные явления, разработанные понятия, идеи фиксировались в мышлении номадов находили разнообразное художественное воплощение в формах, в традициях, в обрядах, в элементах декоративно-прикладного искусства, что на языке пластики отражено лексикой национального танца. Тем самым кочевники, наделяя предметы своего окружения символическими понятиями, стремились создать некий гарантийный запас информационного фонда, видя в этом своеобразный гарант межпоколенной трансмиссии, что в их понимании обуславливало стабильность и жизнеспособность общественной системы.

В данной статье был приведен исследовательский труд на примере одного специфического положения рук казахского танца. Танцевальный лексический арсенал национального танца огромен, каждый из них раскрывает целый семантический пласт. Следовательно, знание танцевальной лексики не должно ограничиваться лишь знанием его практического исполнения.

Сегодня актуальное явление эклектики, выраженное синтезом традиционного и современного стиля является ярчайшей тенденцией в мировой хореографии. Подтверждением тому являются представляемые композиции народных стилизованных танцев на международных конкурсах балетного искусства. Данное явление наблюдается и в казахском танце. Чаше всего итоги таких работ вызывают противоречия среди представителей данного направления. «В силу влияния современной моды, казахский танец, являющийся уникальным проявлением национальной культуры, национального самосознания, неиссякаемым источником для разносторонних исследований, даже в самых традиционных видах претерпевает сегодня определенную эволюцию. Это ставит во весь рост проблемы его сохранения, сбережения от псевдонаучных изысков, фальшивости в исполнении, усложняющих задачу воссоздания народного танца во всем его великолепии, определения инновационных методов и технологий обучения и подготовки хореографов»², — таким образом, данному явлению выражают свое отношение мастера казахского танца Т. О. Изим, А. К. Кульбекова.

Вероятно, неукоснительное соблюдение традиций, консервативное отношение к развитиям новых течений в хореографии могут явиться причиной некоторого застоя казахского танца. Отрицание «новых веяний» в

¹ *Токтабаева Ш. Ж.* Серебряный путь казахских мастеров. Монография. — Алматы: «Дайк-Пресс», 2005. С. 68.

² *Кульбекова А. К., Изим Т. О.* Теория и методика преподавания казахского танца. Учебник. — Астана: «Tengri Ltd», 2012. — 200 с., илл. (С.19).

национальном хореографическом искусстве, возможно, приведет к торможению процесса его развития. Потому как в некоторых случаях поиски в данном направлении весьма отрадны. Вопрос состоит в том, насколько грамотными будут подходы его стилизации. На наш взгляд достижение желаемого профессионального качественного результата в этой области должно начинаться со знания традиционной фундаментальной основы, путем внедрения теоретического материала о смысловом содержании движений в методику преподавания казахского танца. Владение широким кругом знаний в дальнейшем способствует грамотному сочетанию движений между собой по смыслу или близких по значению. Тем самым обогащение профессиональной компетентности выступит эффективным инструментом в решении творческих задач будущим педагогам и режиссерам казахского танца.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Всеволодская-Голушкевич О. В.* Школа казахского танца. — Алматы: «Өнер», 1994. — 184 с.
2. *Ибраев Б.* Космогонические представления наших предков // Декоративное искусство СССР. 1980. № 8. С. 40-45.
3. *Кульбекова А. К., Изим Т. О.* Теория и методика преподавания казахского танца. Учебник. — Астана: «Tengri Ltd», 2012. — 200 с., илл.
4. *Маргулан А. Х.* Сочинения. Т. 3–4: Петроглифы Сары-Арки. Гравюры с изображением волчьего тотема; Каменные изваяния Улытау. — Алматы: «Атамұра», 2003. — 246 с.
5. *Март С. М. Мохаррам.* (Шиитские мистерии как пережиток древних среднеазиатских культов) // Сборник музея антропологии и этнографии, XXVI. Традиционная культура Передней и Средней Азии. — Л.: Наука, 1970.
6. *Рогожинский А. Е.* Петроглифы археологического ландшафта Тамгалы. Рис. 151. С. 188. Монография. — Алматы: «Signet Print», 2011. — 342 с.
7. *Самашев З.* Петроглифы Казахстана. — Алматы: Онер, 2006. — 200 с.
8. *Самашев З.* Петроглифы Казахстана. — Алматы: Онер, 2006. — 200 с.
9. *Сулейменов О.* Стихи разных лет... / Сост., отв. ред. С. Абдулло. — Алматы: «Дайк-Пресс», 2006. — 316 с.
10. *Токтабаева Ш. Ж.* Серебряный путь казахских мастеров. Монография. — Алматы: «Дайк-Пресс», 2005. — 474 с.

Н. О. Меньшикова, А. Т. Алишева

СПОРТИВНЫЕ БАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ НРАВСТВЕННО-ПАТРИОТИЧЕСКОГО ДУХА У ДЕТЕЙ

Общение людей друг с другом является важной частью в жизни каждого человека. Основой хороших взаимоотношений людей являются этические и эстетические нормы. Обладание такими нормами позволит ребенку вырасти вежливым, дружелюбным, высоко воспитанным человеком. С момента появления на планете людей, появились и пластические выражения человека. Непроизвольно выражая радость удачной охоты прыжками радости, подхватывались всеми окружающими. Люди начали понимать, что их больше и легче понимают и воспринимают через, такого рода самовыражение.

Бальный танец оказывает воздействие на внутреннее воспитание личности. Закладывает эстетические и этические нормы, формирование нравственно-патриотических чувств, отсутствие которых в человеке немислимы. Так вырабатываются манеры поведения ребенка, выдержка, скромность, вежливость и внимательность к окружающим людям, уверенность, чувство вкуса. Мальчики учатся быть джентльменами, а девочки — леди. Дети учатся быть толерантными по отношению друг к другу, уважать чужое мнение, взаимодействовать в команде, в паре. В воспитании формирования культуры поведения и общения важное место занимает педагог-хореограф. Именно через него, на примере педагога, дети учатся быть вежливыми, следить за своей внешностью, быть опрятными, прививаются хорошие привычки. Через ежедневные требования педагога по форме одежды, по культуре поведения на уроке, закладываются этические и эстетические нормы, которые важны для будущего поколения. Причем сохранение этой хорошей традиции дома — залог успеха на приобретении хороших манер у детей. Учитель обязательно должен проговорить это с каждым родителем в частности. Поэтому сложно переоценить роль первого учителя в жизни ребенка.

Как каждое искусство бальный танец дает чувство прекрасного. Пронся через себя танец, ребенок испытывает неповторимые ощущения счастья от свободы и легкости движений тела, что служит источником эстетического удовлетворения. Познав красоту в процессе творчества, человек глубже чувствует прекрасное во всех его проявлениях: и в искусстве и в жизни¹. Занятия танцами побуждают детей на творческое начало, они фантазируют под музыку, придумывают различные движения и образы.

¹ *Стриганов В. М., Уральская В. И.* Современный бальный танец. — М.: Просвещение, 1977. С. 15.

В наше время очень актуальна тема формирования нравственно-патриотического духа у детей. Эта тема приобретает все большие масштабы и по своей значимости стала государственно важной из-за потери у молодого поколения патриотического сознания. Резко снизился престиж воинской службы. Поэтому потребность усиления значения воспитания, а в первую очередь воспитания у подрастающего поколения чувства патриотизма как основы укрепления государства стало важной частью в жизни каждого. Концепции гражданского, патриотического воспитания насущно в настоящее время, когда виден рост национального самосознания, уделяется внимание продвижению и сбережению национальных культур и языков, происходит возрождение народных традиций. Патриотизм — духовная убежденность, нравственная норма и чувство, возникшие еще на заре становления человечества и глубоко осмысленные уже античными теоретиками. Патриот — человек, выражающий и реализующий в своих поступках глубокое чувство уважения и любви к родной стране, ее истории, культурным традициям, ее народу¹. Такие ученые как А. Д. Кошелева, А. В. Запорожец считают, что патриотизм состоит из деятельности, эмоционально-чувственной области и интеллекта. Это определение позволяет развивать патриотический дух уже в дошкольном возрасте. По мнению психологов, этот период у детей является наиболее приемлемым для эмоционального и интеллектуального развития личности.

Система воспитания будущего поколения должна разрабатывать программы, включающие нравственно-патриотические мотивы, должны быть изменены подходы в обучении детей в пользу морально-нравственного и познавательного развития. Именно поэтому так важно формировать у детей с ранних лет уважение к духовным ценностям. Исходя из актуальности данной темы, имеет смысл, включать в танец патриотические нотки. Для реализации этого замысла следует выделить следующие важные пункты:

1. Формирование чувства привязанности к дому, семье, к родителям;
2. Воспитание чувства ответственности к Родине, через природу, традиции Казахстана, национальных образов через танец;
3. Сформировать представления о Родине, как о чем-то любимом, родном в единственном роде, с помощью танцевальных постановок.

Чувство любви к Родине начинается с любви к семье, к родителям. Практика совместных занятий детей с родителями усиливает и сплачивает их друг с другом. Проведение отчетных концертов по бальным танцам с участием в номерах родителей, делает цель, к которой идет ребенок совместной, общей. Таким образом, чувство семьи усиливается у ребенка.

По средствам спортивного бального танца мы стараемся развить нравственные понятия у дошкольников с помощью разнообразных средств. В. В. Сухомлинский сказал: «Детство — это каждодневное открытие мира и поэтому надо сделать так, чтобы оно стало, прежде всего, познанием

¹ Большой толковый словарь по культурологии // Под ред. Кононенко Б. И.. 2003. URL: <http://enc-dic.com>. (Дата обращения: 06.02.17).

человека и Отечества, их красоты и величия». Чувство Родины у малышей начинается с родных знакомых лиц, прекрасных гор, которые он видит перед собой, с просторных степей и с родного столь знакомого еще с утробы языка. Ребенок малых лет еще это не осознает, в силу своих лет, но через внутреннее его восприятия прекрасного, происходит формирование личности патриота. От педагога зависит, каким вырастит будущее поколение, будет ли любить и заботиться о Родине, будет ли думать о ее процветании. «Педагог-наставник, обучая танцу, тренируя тело ученика, формирует и его взгляды, его духовный облик, его внутренний мир, его позиции и не только в искусстве, а и в жизни» — Ростислав Захаров. Уважать сою Родину, значит уважать прошлое свое государства и людей, с помощью которых процветает родной край. Изучение танцев поколения наших дедов, таких как различные вальсы, квикстепы (родоначальником, которого является чарльстон), не просто почитает историю, но и делает огромный вклад в формировании патриотизма у детей. Таким образом, мы не просто разучиваем танцы, но и вызываем интерес у детей к истории нашего государства. Конечно же, все зависит от возрастной группы, которая присутствует у вас на занятиях: так, детям помладше, конечно же, не стоит углубляться в истоки, но вскользь, играючи можно упомянуть, что наши дедушки и бабушки тоже танцевали эти танцы.

У народов всех времен и наций праздник считается чем-то особенным и запоминающимся. Как говорится в казахской пословице: «Спешите на той пораньше — займете место получше». Каждый человек, от мала до велика, ассоциирует праздник с весельем, подарками, теплотой человеческого внимания, поэтому именно праздники оставляют отпечаток в памяти чего-то хорошего, теплого и яркого. В танцевальной студии также рекомендуется отмечать государственные праздники своей Республики с самого раннего возраста для структурирования патриотической системы. Для подготовки к национальным праздникам педагог-хореограф ставит с детьми ряд танцев с использованием национальной музыки, народной и бальной хореографии. Это позволит детям не только снять психологическое и физическое напряжение, но и почувствовать себя частью коллектива, нации, частью Родины. Помимо организации праздников для танцоров, существуют еще и турниры, на которых ребята могут показать свое мастерство.

Поэтому бальные танцы относятся не только к искусству, но и к спорту. 8 сентября 1997 г. Федерация бального танца была официально признана Международным Олимпийским комитетом. Это событие явилось кульминацией долгой истории развития спортивных бальных танцев, шестилетней упорной работы IDSF, огромных усилий национальных Федераций и сотен тысяч танцоров во всем мире¹. Однако необходимо отметить, что спортивные бальные танцы до сих пор не включены в олимпийский вид спорта. Эта одна из многодневных проблем

¹ Физические характеристики бальных танцев как вида спорта // <http://dancingtips.ru>. Дата обращения: 06.02.17).

Международной Федерации спортивного бального танца. Весомых причин, по которым бальные танцы не входят в Олимпийские Игры много, одна из них – это не определены и не систематизированы критерии отбора лучших пар, не слишком четко выражена база судейства. Техник исполнения латиноамериканских и европейских танцев очень много, также много, как и стилей исполнения танцев и различных вариативных постановок танца, поэтому определить, кто лучше из пар на турнире бывает трудно. Во-первых, бальные танцы не «метричны», то есть отсутствие четких, выраженных в цифрах показателей. Судейство сопоставительное, его суть заключается в том, что на паркете в одном заходе выступает сразу несколько пар одновременно. На каждый заход выделяется в среднем полторы-две минуты. Судейская команда состоит из нечетного количества арбитров: не менее семи, но не более пятнадцати, каждый из которых должен успеть оценить все выступающие пары и определить лучшую. Мы должны сделать так, чтобы критерии нашего судейства были понятны не только узкому кругу лиц, но и зрителям. Это одно из требований МОК. Для этого Международная федерация танцевального спорта в настоящее время уточняет оценочный аппарат, делает его понятным в словесном выражении для публики¹. Турниры бывают как регионального, так и международного уровня. Танцоры, которые побеждают на республиканских турнирах — Чемпионатах Казахстана, в дальнейшем представляют свою Республику на Чемпионатах Мира, защищая репутацию и отстаивая честь своей страны. Такая возможность предоставляется лишь первым двум лучшим парам страны, поэтому за звание Чемпионов Казахстана идет очень серьезная борьба. Оцениваются пары по многим критериям: техника исполнения танца, музыкальность, чистота линий и ритма, эмоциональность и харизма пары, стиль пары, взаимодействие партнеров друг с другом, этикет пары на паркете и т. д. И только те танцоры, у которых все эти критерии присутствуют, удостоиваются чести представлять свою страну на Чемпионате Мира. Участие на Чемпионате Мира это очень важное и волнительное событие для каждого спортсмена. Одевая национальную форму, прослушивая гимн и неся флаг Казахстана, чувствуешь себя не просто частью своей любимой страны, но и ту ответственность за честь своей Родины, за всех танцоров страны, за дальнейшее культурное развитие родной земли. Когда пара танцует и бьется за процветание своей Родины из последних сил, именно в этот момент чувствуется полнота такого чувства как патриотизм и любовь к своей Родине. Незабываемые чувства гордости за свою страну, переполняют нас, когда играет наш гимн и флаг нашей страны на первом месте. За этим всем стоят многочисленные тренировочные процессы и огромный вклад педагога, который одновременно является и наставником, и психологом, и хореографом.

¹ Новости DANCESPORT.RU. Интервью с Павлом Дороховым — президентом Федерации танцевального спорта России, членом Президиума Международной федерации танцевального спорта. http://diamant.tpu.ru/old/dancesport_ru/08-04-15.htm. (Дата обращения: 06.02.17).

Нынешнее поколение творческой молодежи, это будущие проводники культуры в широкие массы, к самым важным звеньям, — нашим детям. И как мы будем учить их, наряду с красивыми движениями и танцами любить свою Землю, зависит от нашего с вами отношения к жизни и судьбе будущего процветания культурного Казахстана, культурной нации.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Большой толковый словарь по культурологии // Под ред. Кононенко Б. И.. 2003. URL: <http://enc-dic.com>. (Дата обращения: 06.02.17).

2. Новости DANCESPORT.RU. Интервью с Павлом Дороховым — президентом Федерации танцевального спорта России, членом Президиума Международной федерации танцевального спорта. http://diamant.tpu.ru/old/dancesport_ru/08-04-15.htm. (Дата обращения: 06.02.17).

3. *Стриганов В. М., Уральская В. И.* Современный бальный танец. — М.: Просвещение, 1977.

4. Физические характеристики бальных танцев как вида спорта // <http://dancingtips.ru>. Дата обращения: 06.02.17).

А. К. Кульбекова

МЕТОДИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОБУЧЕНИЯ КАЗАХСКОМУ ТАНЦУ

Теория и методика преподавания хореографических дисциплин предусматривает специфическую методику обучения курса, выстроенную, прежде всего, на практическом опыте, отработанных формах и продуктивных технологиях обучения.

Современные технологии обучения в вузах Казахстана должны, главным образом, базироваться на общем педагогическом и сценическом опыте отечественного хореографического искусства, национальной хореографии, с учетом традиционной культуры.

Вместе с тем, педагогический подход к изучению казахского танца подчинен общим законам и требованиям мирового хореографического искусства. Приведем следующее высказывание театрального выдающегося реформатора театра К. С. Станиславского: «Прежде чем составлять программу, необходимо определить, какой метод нужно положить в основу преподавания»¹.

Обучение казахскому танцу начинается с того, что преподаватель должен научить своего ученика познавать на собственном опыте, прожитых жизненных ситуациях и ощущениях самые элементарные законы органического творчества человеческой природы. Эти законы обязательны для всех без исключения. Они говорят о самой природе процесса человеческого творчества.

Выдающийся педагог классического танца Н. И. Тарасов говорил: «Проникновение во все «тайны» точной техники танца начинается с первых шагов обучения на основе строжайшего принципа- от простого к сложному. Поэтому приступать к изучению каждого последующего, более сложного движения можно только тогда, когда все предшествующее будет достаточно точно освоено и отработано учащимися ... Изучать новое движение, указанное в программе, без предварительных «заготовок»- значит нарушить правильный рост точности исполнительской техники»².

Одним из важнейших аспектов педагогической практики по казахскому танцу является творческая дисциплина педагога и обучающегося (студента). Отсутствие общечеловеческой и творческой самодисциплины у педагога — явный признак профессиональной непригодности.

Формирование знаний, умений и навыков у специалистов — это процесс становления личности под влиянием внешних и внутренних, управляемых и

¹ Родионов Д. В., Семиколенова С. В. Станиславский: эпоха тотального обновления театра. — М: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2011. С. 52.

² Надеждина Е. Н. Энциклопедия «Русский Балет» ст. Николай Иванович Тарасов // Изд. «Большая Российская энциклопедия». — Москва: «Согласие», 1997. — С. 454.

неуправляемых, социальных и природных факторов, готовность личности к овладению профессиональными умениями, то есть внутренняя убежденность и осознанность фактора развития, осведомленность о профессиональной деятельности и необходимых физических, психологических и социальных требований к специалисту.

Профессионалом человек становится только тогда, когда личность смотрит на мир с позиции своей профессии, когда у него формируется профессиональное мышление. Формировать личность профессионала — значит воспитывать в человеке позитивное отношение к будущей профессиональной деятельности, интерес, склонности, способности к ней, стремление совершенствовать свою квалификацию, удовлетворять свои духовные потребности, занимаясь в области избранной профессии, развивать идеалы, взгляды, убеждения.

Другими словами, говоря об этапах профессионально-личностного развития специалистов и формирования у них профессиональных знаний, умений и навыков, мы говорим об их компетентности. Знания, умения, навыки, компетентность — это показатель социальной и профессиональной зрелости специалиста, получение им своей специальности и одновременно с этим, уровень профессионального мастерства, достигнутый им. В этой связи в процессе подготовки хореографов большую роль играет преемственность накопленного опыта предшественников, мастеров сцены в области профессионального искусства, бережное отношение ко всем продуктивным достижениям.

Казахский танец постоянно технически усложняется, в том числе и за счет заимствования у танцев других народов их виртуозных трюков. Но при этом подчас забываются и не используются «свои», не менее эффектные приемы. Современные профессионалы используют навыки классического танца. Анализ показал, что умения и навыки классического танца, его школа с одной стороны несколько нивелируют уникальную колоритность казахских движений, придавая им излишнюю легкость, мягкость, стандартность. Ввиду этого сценические танцы не соответствуют плясовому фольклору. Содержание казахских танцев, комбинаций и движений должны быть наполнены народной пластикой, отражать национальную специфику.

С другой стороны, когда речь идет об уровне исполнения народного танца, то точность движений, положений рук и ног, законченность линий должны соответствовать общим законам и канонам хореографического искусства, того же классического танца.

Следовательно, овладение техникой исполнения, методикой исполнения тех или иных движений танца — вот первостепенные задачи, которые решаются и постоянно совершенствуются в различных жанрах хореографического искусства и эти же задачи определены в исполнительской практике казахского танца как главные.

Вместе с тем, функционирование казахского танца, как на профессиональной сцене, так и в самодеятельных коллективах на

современном этапе выявило несколько изменившуюся ситуацию в целом по республике. Уже сегодня можно наблюдать эволюцию в направлении совершенствования казахского танца. Балетмейстеры на основе богатейшего культурного наследия успешно решают вопросы технического совершенствования, аккуратно храня традиции уникальности и специфичности танца древних казахов, развивают направления их стилизации. Следует отметить, что сегодня не во всех профессиональных ансамблях Казахстана подход к традициям столь аккуратный и бережный. Поэтому в процессе обучения казахскому танцу важным моментом является соблюдение методических принципов хореографической педагогики, которыми являются:

1. Научность обучения. Содержание учебно-творческого процесса в области национальной хореографии должно представлять собой систему знаний по мировому хореографическому искусству, национальной хореографии, истин, установленных наукой, знакомить с историей возникновения традиционного танца, его уникального генезиса, ментальных ориентиров общества.

2. Доступность обучения. Учебный материал должен быть доступным для сознательного усвоения, побуждать к преодолению посильных трудностей и решению профессиональных задач, активизировать умственные и физические силы обучающихся.

3. Системность обучения. Овладение системой знаний по казахской национальной хореографии, что является основой их сознательного и творческого применения на практике.

4. Связь с практикой и жизнью обеспечивает более глубокое усвоение знаний в области казахской национальной хореографии и формирует умения по их применению в практической деятельности, разработке новых стилевых направлений.

5. Сознательность и активность хореографов. При руководящей роли преподавателя знания по хореографическому искусству и методике преподавания и исполнения не могут быть вложены в голову и тело обучающихся (студентов) в готовом виде. Знания являются результатом его собственной познавательной и практической деятельности, осуществляемой под руководством преподавателя.

6. Наглядность обучения. Создает чувственную основу для овладения профессиональными понятиями. Это могут быть видеоматериалы, архивные документы и наглядные материалы, специальная литература, записи уроков, отдельных комбинаций, мастер-классы ведущих специалистов в области национальной хореографии

7. Прочность усвоения. Обеспечивает длительное сохранение в памяти системы основных узловых понятий по хореографическому искусству, методики его исполнения, постоянное углубление знаний, умений и навыков путем самостоятельного применения в практической деятельности.

8. Коллективное обучение. Коллективное или групповое обучение оптимально сочетается с его индивидуализацией и учетом индивидуально-психических свойств личности.

Структура учебно-творческого процесса по обучению казахскому танцу представляет собой ряд взаимосвязанных звеньев:

- постановка учебной задачи,
- изложение новых знаний или самостоятельных работ по их приобретению,
- закрепление знаний и привитие умений, навыков на практике,
- проверка их усвоения.

При общих методических принципах обучения национальным танцам возможно признание народного танца любой народности в огромном пространстве танцев народов мира. Определять специфику и оригинальность того или иного национального танца можно не ограничено.

Однако не следует забывать о том, что общие принципы, методика обучения и преподавания должны находить отражение в любой танцевальной культуре, предназначенной для широкого и глубокого изучения. В этой связи, задачей для специалистов является «приобщение» методики преподавания казахского танца на основе общих законов хореографического искусства и хореографического образования.

Это означает, главным образом, что стремление к обновлению танцевальных форм, возрождению забытых традиций танцевальной пластики и стилей должно сочетаться с обязательной опорой на традиции классического танца. Таким образом, изучение казахского танца, формирование профессиональных исполнительских умений и навыков должны осуществляться параллельно с глубоким изучением и освоением классического танца — основой хореографического искусства, его методикой и сценических канонов. Соблюдая национальные черты, специалисты должны воплощать свои творческие замыслы согласно общепринятым законам хореографического искусства, а значит академическим канонам классического танца.

Такой компонент учебного процесса, как межпредметная связь в процессе формирования умений и навыков, является одним из важнейших принципов логического построения и организации учебно-творческого процесса. Связь между классическим и казахским танцем необходима; и она, в принципе, выработана педагогической практикой и логикой профессионального хореографического образования. Однако, кроме существующей унификации позиций ног, рук и др. в различных жанрах хореографического искусства, в том числе и народной хореографии, существуют и другие связи между освоением классического и казахского танца. Рассмотрим данный процесс.

Итак, пререквизитом профессионального изучения казахской национальной хореографии является освоение основ классического танца — постановка корпуса, позиции ног, рук, формы *port de bras* и др. Анализ всех движений, существующих в казахской хореографии, показывает, что

движения казахского танца следует характеризовать и методически обосновывать, опираясь на фундаментальные основы классического и народно-сценического танца. При этом определенные положения кистей, некоторые положения рук, ракурсы корпуса и т. д., естественно, являются характерными и специфичными только для казахской национальной пластики.

К примеру, положения рук «домбыра», «кызгалдак» («кызгалдак») и многие другие содержат глубоко национальную специфику и колорит. При методической характеристике или описании движений используется терминология казахского танца. Вместе с тем, для всех национальных танцев характерно использование терминологии народно-сценического и классического танца. Более того, практика показала, что использование терминологии классического и народно-сценического танца, построение методики преподавания на занятиях по казахскому танцу оказывает положительное влияние на освоение обучающимися общих законов хореографии, которые в принципе идентичны для различных хореографических дисциплин.

Следует подчеркнуть, что применение терминологии и методики классического танца должно быть не по отношению специфических движений казахской танцевальной специфики, а при освоении существующих общих понятий и требований хореографического искусства.

Изучение казахского танца, как и других хореографических дисциплин, следует начинать с освоения народных мелодий, казахской народной музыки и простых незамысловатых казахских мелодий. Пластическая характеристика танцев полностью подчинена задачам выявления внутреннего психологизма музыкальной темы.

Педагогическими задачами обучения казахскому танцу на современном этапе развития национальной хореографии являются:

- разработка адекватной методики преподавания, основанной на четкой подаче учебного материала без использования «лишних» методических приемов и псевдоавторских подходов. В учебном процессе может применяться только обоснованная методика преподавания, имеющая апробацию на публичном уровне;
- определение педагогических условий, методов преподавания для эффективного обучения не только представителей казахской национальности;
- вывод казахского танца на параллель других национальных танцевальных культур мира.

Дело, начатое предшественниками, мастерами, неутомимыми личностями, внесшими огромный вклад в развитие национальной хореографии не должно быть музейным экспонатом. Собранное по крупицам, то небольшое, должно приумножаться благодарными молодыми специалистами, педагогами во имя процветания национального искусства Казахстана.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Надеждина Е. Н.* Энциклопедия «Русский Балет» ст. Николай Иванович Тарасов // Изд. «Большая Российская энциклопедия». — Москва: «Согласие», 1997. С. 454.

2. *Родионов Д. В., Семиколенова С. В.* Станиславский: эпоха тотального обновления театра. — М: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2011. С. 52.

ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Т. В. Терехова

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ХОРЕОГРАФИЯ»

На современном этапе высшее хореографическое образование находится в состоянии реформирования, так как в Казахстане уделяется большое внимание всей системе высшего образования и ведется активная работа по интегрированию его в мировое образовательное пространство. Переходя на многоуровневую систему образования и став участником Лиссабонской конвенции и Болонской декларации, Казахстан стал полноправным представителем нового образовательного формата. Переход на новую систему образования требует больших усилий, нового подхода, а иногда и отказа от предшествующего опыта. Дальнейшее развитие новой многоуровневой системы высшего хореографического образования заключается в компетентностном подходе при выработке профессиональной квалификации будущих специалистов.

Одно из значений слова компетенция¹ это круг вопросов, в которых кто-нибудь хорошо осведомлен.

Значение слова квалификация² это степень годности к какому-нибудь виду труда, уровень подготовленности.

Из определения этих терминов следует, что для того чтобы иметь квалификацию в каком либо направлении деятельности, необходимо накопить некоторые компетенции.

На первый взгляд эти очень похожие слова создают некоторую путаницу. Разобравшись в основных понятиях все становится на свои места и просматривается очевидная логика в том, что и как формирует педагога — хореографа. Формируют его именно компетенции и их много и они должны быть выработаны в различных областях деятельности, чтобы стать основой квалификации всесторонне развитого специалиста.

Государственной программой развития образования в Республике Казахстан на 2016-2019 годы обозначены пути модернизации национальной системы многоуровневого образования на основе приоритетов Стратегического плана развития Республики Казахстан с целью повышения

¹ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.. Толковый словарь русского языка. — Е.-Л.: Издательство «Азъ», 1992.

² Там же.

качества подготовки профессионально-компетентной личности, конкурентоспособного специалиста, самостоятельно и творчески решающего профессиональные задачи, осознающего личностную и общественную значимость профессиональной деятельности, умеющего нести ответственность за ее результаты¹.

Профессиональные компетенции формируются у студентов в процессе освоения Образовательной программы, в том числе, в процессе изучения базовых и профилирующих дисциплин. Для того чтобы это происходило качественно и в полном объеме, необходимо изменить подход к преподаванию, так как компетентностный подход в образовательной системе вносит свои коррективы как в методы преподавания, так и в сами программы, предназначенные для освоения студентами. Одна и та же дисциплина для разных специальностей и специализаций должна преподаваться по-разному с учетом уже заложенных требований по формированию конкретных компетенций. Необходим системный подход в решении этой проблемы. Изменения в преподавании каждого педагога должно начинаться с прописывания этих конкретных компетенций. Каждый педагог должен сначала составить перечень компетенций, а затем их расписать, распределить: как каждая компетенция формируется и в какой момент освоения дисциплины это происходит. Такой подход поможет не только сформировать то, что необходимо, а еще и сохранить время и высвободившиеся ресурсы перенаправить в другом направлении. Например, даст возможность ввести дополнительные дисциплины, которых до сегодняшнего момента не было, но в которых возникла потребность в свете новых требований. Важно понимать, объем знаний, планируемый для передачи студентам в рамках конкретного направления подготовки по каждой дисциплине, ограничен, и соответствует современным требованиям образовательных программ. Поэтому эти знания должны быть преподнесены таким образом, чтобы у студентов складывалось четкое представление о возможности дальнейшего развития полученного образовательного уровня в данном направлении. Основной задачей в подготовке будущих специалистов является создание такой платформы базовых знаний, которые в дальнейшем их развитии не только помогут осваивать следующие уровни, но и помогут расширять горизонты существующих представлений за счет своего вклада в теорию и методику преподавания хореографических дисциплин, подготовку исполнителей. В вузе должна быть заложена основа практических приемов получения знаний, умений и навыков, которые в дальнейшей карьере специалиста, а мы говорим о будущем педагоге, будут иметь ключевое значение. Педагог это не только человек, который учит, но прежде всего это человек, который сам постоянно учится. Специалист, подготовленный в таком ключе, всегда найдет свое место в постоянно меняющемся современном мире, и сможет принести обществу максимум пользы, так как

¹ Постановление Правительства Республики Казахстан от 25 апреля 2016 года № 243 «Об утверждении Плана мероприятий по реализации Государственной программы Казахстана на 2016 – 2020 годы».

ощущает пульс времени, его особенности и может адекватно на них реагировать.

Конечно, говоря о формировании профессиональных компетенций у студентов специальности «Хореография» нельзя исключать тот момент, что эти студенты, приходя в вуз, знают специфику будущей работы. Некоторые из них очень хорошо знакомы с ней. Их нельзя сравнить с будущими инженерами или врачами, так как в эти специальности абитуриенты приходят извне и постепенно погружаются в специфику профессии. Наши студенты это, как правило, исполнители с большим стажем. Некоторые из абитуриентов начинали заниматься хореографией с четырех-пяти лет, и на момент поступления знакомы не понаслышке со своей будущей профессией. Хорошо это или нет — трудно сказать однозначно. Но одно можно сказать точно, что выбор будущей специальности не случаен. Оказывает ли все это влияние на процесс формирования профессиональных компетенций? Конечно. Но можно с уверенностью сказать, что это создает свою специфику.

Рассматривая конкретный процесс формирования компетенций, сначала определим перечень направлений, в которых ведется развитие. Это следующие направления: педагогическая деятельность, репетиторская деятельность, организационная деятельность, методическая деятельность, культурно-просветительская деятельность и балетмейстерская. Все направления актуальны на сегодняшний день и составляют в комплексе квалификацию будущего педагога-хореографа. В каждом из перечисленных направлений будущий специалист должен показать себя с разнообразных сторон, которые и будут представлять конкретные компетенции.

Педагогическая деятельность:

ПК-1

Способность осуществлять процесс обучения в учебных заведениях среднего профессионального и дополнительного образования, формируя профессиональные знания, умения и навыки по различным хореографическим дисциплинам.

ПК-2

Потребность в творческом отношении к процессу получения новых знаний (обучение, качество овладения практическими навыками и теоретическими знаниями).

ПК-3

Способность создавать педагогический процесс, обеспечивающий становление успешных исполнителей.

ПК-4

Способность разрабатывать учебно-методические материалы в соответствии с нормативными актами и требованиями.

ПК-5

Способность планировать и организовывать учебно-воспитательный процесс, используя различные методики, постоянно обновляемые в процессе систематического повышения уровня профессиональной квалификации.

ПК-6

Способность применять систему контроля качества подготовки исполнителей в соответствии с требованиями образовательного процесса, оценивая при этом потенциальные возможности обучающихся, выстраивая на этой основе индивидуально-направленные подходы обучения и воспитания.

ПК-7

Способность формировать духовно-нравственные ценности и идеалы личности на основе духовных, исторических и национально-культурных традиций, а так же творческое развитие обучающихся.

Репетиторская деятельность:**ПК-7**

Способность проводить тренаж и различные виды репетиций (индивидуальные и групповые) с целью повышения исполнительского мастерства, применяя самые передовые методики, грамотно распределяя физические нагрузки.

ПК-8

Способность владеть методикой составления хореографических соединений, осуществляя контроль качества исполнения и выявляя творческий потенциал исполнителей.

ПК-9

Способность планировать и организовывать творческий процесс, опираясь на традиционные технологии обучения и воспитания исполнителей, уметь мобилизовать и восполнять их психофизические и психофизиологические резервы.

ПК-10

Способность формировать эстетическую культуру исполнителей.

Организационная деятельность:**ПК-11**

Способность планировать и осуществлять административно-организационную деятельность.

ПК-12

Способность разрабатывать направления и осуществлять управление хореографическими коллективами.

ПК-13

Способность анализировать качество работы в соответствие с имеющимися требованиями.

Методическая деятельность:**ПК-14**

Способность изучать, обобщать практический и теоретический опыт отечественного и зарубежного хореографического искусства.

ПК-15

Способность участвовать в разработке и внедрении методик, взаимодействуя с профессиональным сообществом.

ПК-16

Способность участвовать в разработке и апробации новых технологий в преподавании хореографических дисциплин.

ПК-17

Способность разрабатывать методические пособия и методические материалы по организации и руководству хореографическим образованием, коллективами художественного творчества, культурными учреждениями и организациями.

ПК-18

Способность собирать информацию и создавать соответствующие компьютерные базы данных о хореографическом искусстве, различных видах хореографического творчества и культуры.

Культурно-просветительская деятельность:**ПК-19**

Способность содействовать распространению новых научных фактов, сведений, учебно-познавательной информации в сфере хореографического искусства, с целью повышения общеобразовательного, общенаучного и культурного уровня своих учеников.

ПК-20

Способность содействовать сохранению и наращиванию собственного профессионального потенциала и мастерства, участвуя в мероприятиях по повышению уровня профессиональной компетентности проводимых в Республике Казахстан, странах ближнего и дальнего зарубежья в сфере культуры и хореографического искусства.

ПК-21

Способность к накоплению, хранению и приумножению научных, образовательных, культурно-просветительских, духовно-нравственных и интеллектуальных ценностей, созданию и продвижению высокохудожественной продукции хореографического искусства и танцевального творчества.

ПК-22

Способность реализовывать совместно с профессиональным сообществом виртуально распределенные формы и технологии хореографического обучения, образовательные профессионально ориентированные программы с активным использованием современных социальных, информационных технологий и технических средств коммуникации.

Балетмейстерская деятельность:**ПК-23**

Способность реализовывать художественный замысел, владеть теорией и технологией создания хореографического произведения.

ПК-24

Способностью создавать различные хореографические формы, осуществляя постановку собственных хореографических произведений.

ПК-25

Способность осуществлять анализ факторов формирования и закономерностей развития современного состояния, а также перспективы развития хореографического искусства.

Двадцать пять компетенций, приведенные выше важны для повышения качества подготовки специалистов и каждая из них будет способствовать формированию необходимой квалификации будущих специалистов. Но этот список не окончательен, автор статьи обращает внимание специалистов в области хореографического искусства на данную проблему и приглашает к дискуссии. В этой дискуссии, безусловно, должны участвовать представители от работодателей, ведь они являются потребителями подготовленных педагогов-хореографов и им иногда виднее потребности времени. Эту дискуссии, конечно, поддержат педагоги, непосредственно занятые в реализации образовательных программ по направлению подготовки — «Хореография», ведь они тоже знают об этих проблемах, только изнутри, и их взгляд и мнения очень важны. В этой дискуссии должны участвовать и студенты, так как у них наверняка есть свое мнение, и оно тоже имеет право на существование. Безусловно, этот перечень профессиональных компетенций нельзя считать окончательным и возможно будут появляться новые направления и новые компетенции, так как нельзя наперед гарантировать развитие общества и точно спланировать прогресс. Важно не это, а важно, чтобы эти пункты постоянно обновлялись и корректировались. Современный мир очень динамичен в своем развитии, самое главное — не отстать от требований времени и тогда наша задача в области подготовки специалистов будет решена успешно. Все заложенные профессиональные компетенции не просто позволят сформировать необходимую квалификацию будущих специалистов, но и дадут возможность обеспечить самую безболезненную их адаптацию к новой профессиональной роли, среде, позволят наиболее безболезненно встроиться в процесс воспитания исполнительских кадров по всем направлениям хореографического искусства. Создаст мощный задел для успешного продвижения хореографического искусства Казахстана на международном уровне.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. — Е.—Л.: Издательство «Азъ», 1992.
2. Постановление Правительства Республики Казахстан от 25 апреля 2016 года № 243 «Об утверждении Плана мероприятий по реализации Государственной программы Казахстана на 2016 – 2020 годы».

Г. Ж. Капанова

СИСТЕМА А. Я. ВАГАНОВОЙ: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

Балет, как вид музыкально-театрального искусства имеет особое значение для приобщения к мировому культурному наследию, поскольку включает в себя музыку, хореографию, драматургию, актерское и исполнительское мастерство. При этом все составляющие элементы балетного спектакля должны находиться в гармоничном единстве. Неразрывная связь танца, мелодии и авторского замысла становится возможной лишь при высоком исполнительском уровне артистов балета. В этом аспекте школа А. Я. Вагановой позволяет танцовщикам решать самые сложные технические и творческие задачи. Однако классическая хореография, в условиях жесткой конкуренции в сфере театрального искусства и шоу-бизнеса предъявляет все возрастающие требования к физическим и психологическим качествам артистов балета.

Повысились интенсивность и амплитуда движений, усложнились дуэтные поддержки, вырос уровень актерского мастерства. Все большее распространение находят новаторские техники танца, зачастую вступающие в противоречие с требованиями классического балета и требующие особой подготовки. Взаимовлияние танцевальных культур и стилей приводит к появлению неожиданных хореографических решений, а привлечение к работе в театрах ведущих зарубежных балетмейстеров заставляет артистов балета «перенастраивать» свои психофизические возможности на решение новых творческих задач.

Вместе с тем, жесткие каноны классического балета никто не отменял и как показывает хореографическая практика любое отклонение от них приводит к неоправданным травмам и сокращению и без того недолгого балетного века. Поэтому критерии балетной пригодности приобретают все большее значение, как при обучении искусству танца, так и в процессе работы в профессиональных танцевальных коллективах.

Отчасти поэтому в современной хореографии появляются новые направления физического воспитания тела танцовщика, основанные на современных представлениях о культуре движения: соматика, техники освобожденного движения и модерна. Попытки объединить их с классической школой танца, для того чтобы заменить ее более инновационным учением пока не приводят к ощутимым результатам. Одной из причин этого является самодостаточность педагогической системы А. Я. Вагановой, не исключающую обогащение новыми методиками развития профессиональных качеств на основе последних достижений науки.

Поэтому следование методике А. Я. Вагановой, основанной на ряде фундаментальных принципов, дает возможность решать сразу несколько хореографических задач: диагностику профессиональных качеств,

поддержание физической формы и воспитание культуры владения и обращения с собственным телом. Более того, новейшие исследования в области анатомии, физиологии и биомеханики подтвердили правильность курса, взятого А. Я. Вагановой почти восемьдесят лет назад. Представим каждый из приведенных тезисов в развернутом виде.

Определение способности к классическому танцу, по-прежнему остается одним из главных условий дальнейшей сценической деятельности. Следует отметить, что в свое время такие авторитеты в сфере методики преподавания классического танца Н. Г. Легат и М. М. Фокин обращали внимание на связь анатомии и хореографии, а А. Я. Ваганова с единомышленниками приложили немало усилий для создания основ отбора и педагогического сопровождения перспективных учеников и одаренных артистов. В частности, именно Н. Г. Легат был основоположником индивидуального подхода к ученикам и артистам балета, исходя из конституционных особенностей исполнителей. Эта точка зрения противоречила общепринятой методике Энрико Чеккетти, считавшем, что «каждодневные повторения движений» должны быть одинаковы для всех по количеству, силе и интенсивности, не взирая на физические возможности танцовщиков. А. Я. Ваганова, оценившая на своем опыте преимущества класса Н. Г. Легата стала большой поклонницей его методики¹. Что и обусловило в дальнейшем появление достаточно стройной системы отбора и обучения будущих артистов балета на основе строго определенных анатомических данных.

С этой целью в 30–40-х годах прошлого века в стенах Ленинградского хореографического училища, куда входили «крупнейшие ортопеды, хирурги, терапевты, анатомы, специалисты по физкультуре, в частности профессор Г. И. Турнер, профессор Э. Ю. Остен-Саккен, профессор Дюперон и другие. Результатом их исследований стала вышедшая в 1941 году книга Н. А. Дембо «Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища». В этом уникальном и первом в своем роде научном труде рассматриваются не только физические и профессиональные качества, которыми должен обладать ребенок, желающий обучаться балету, но и некоторые рекомендации по коррекции существующих недостатков развития отдельных физических данных². Разработанная система отбора была опробована и показала свою эффективность на протяжении последующих восьмидесяти лет, именно с позиций следования методическим разработкам А. Я. Вагановой. Постоянно вносимые изменения и дополнения в правила приема абитуриентов различными авторами, такими как Н. И. Тарасов, П. Б. Коловарский, И. А. Баднин, П. А. Силкин³ доказывают актуальность

¹ Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. — М.: Искусство, 1971. С. 170.

² Дембо Н. А. Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища. — Ленинградское государственное Трудового Красного Знамени хореографическое училище. 1941. С. 10.

³ Силкин П. А. Хореография: рекомендации по отбору детей и педагогические приемы развития профессиональных данных. Учебное пособие — СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. С. 4.

балетного отбора по сей день, а заложенные принципы диагностики профессионального соответствия по-прежнему проверяются на практике через методику А. Я. Вагановой.

Очень важно, что, взяв все лучшее у французских и итальянских танцовщиков, балерина русской школы А. Я. Ваганова оказалась пытливым исследователем и сумела выстроить стройную и жизнеспособную педагогическую систему выдержавшую испытание временем. Именно в силу четко продуманной концепции подготовки артистов классического танца, школа Вагановой по известности и эффективности сопоставима только с системой К. С. Станиславского. Возможно в силу этого, по прошествию десятков лет специалисты в педагогической сфере находят в методике А. Я. Вагановой подтверждение многих научных теорий в воспитании и обучении профессионалов своего дела.

С позиций сегодняшнего дня принципы, на которых основывается методика А. Я. Вагановой, распространяются как на будущих, так и состоявшихся артистов балета. В самом общем виде эти положения могут быть обобщены следующим образом.

Принцип целостности. По-другому данный принцип можно назвать принципом упорядоченности. Он означает достижение единства и взаимосвязи между всеми компонентами процесса обучения и методами совершенствования классического танца.

Принцип систематичности и последовательности в овладении теоретическим знаниям и практическим умениями. Данный принцип подразумевает закрепление знаний, умений и навыков, личностных качеств, которые были усвоены в процессе обучения, а также систематическое и последовательное их развитие в сценической практике.

Принцип профессиональной целесообразности. Данный принцип обеспечивает подбор содержания, методов, форм воздействия с целью формирования профессионально важных качеств, знаний и умений. Обучение должно строиться в соответствии с возрастными и индивидуальными особенностями будущих и состоявшихся артистов балета.

Принцип коллективизма процессов обучения, воспитания и творческой деятельности. Этот принцип имеет в своей основе соединение и взаимопроникновение различных коллективных и индивидуальных средств организации обучающего процесса с целью создания здоровой конкурентной среды среди учеников и артистов балета.

Принцип наглядности. Это один из важных принципов не только процесса обучения, но и всего творческого процесса работы над сценическим образом. В данном случае основанием наглядности обучения, в том числе и личным примером, можно считать те законы и принципы исследования внешнего мира, которые приводят к развитию мышления от образно-конкретного к абстрактному¹.

¹ Русинова С. А., Бао Чан. Основные педагогические принципы при подготовке хореографов // Вестник АРБ имени А. Я. Вагановой, 2011. №25. С. 187.

Принцип эстетизации процессов обучения, воспитания и творческой деятельности применительно к артистам балета. Выявление, развитие и сохранение у танцовщиков чувства прекрасного, эстетического отношения к окружающему дает возможность формировать у них художественный вкус и увидеть неповторимость и ценность искусства вообще и балета в частности.

Непременными условиями исполнения классического танца согласно А. Я. Вагановой являются — выворотность ног, поставленный корпус, апломб, высокий прыжок, уверенное вращение, выразительное владение руками и четкая координация. Приобретаются эти профессиональные качества ежедневным тренажем, при тщательном выполнении канонических требований и постоянной сценической практике.

Важнейшим условием поддержания физической формы артистов балета А. Я. Ваганова считала занятия классом по тщательно разработанной схеме. При этом в отличие от многих других хореографических программ, школу Вагановой отличала научно обоснованная последовательность всего учебного процесса. Строгое соблюдение принципа от простого к сложному, от частного к общему, от рационального к эмоциональному, позволяли трансформировать урок классического танца в соответствии с поставленными творческими задачами, возрастом и физическим состоянием артиста балета. Как отмечала сама А.Я. Ваганова: «К экзерсису нужно подойти, как мы подходим в жизни к своему лечению: мы получаем предписание врача, но в общем каждый сам знает, как он должен применять их к себе, как себя лечить»¹. Таким образом, следование основным требованиям «вагановской» школы с индивидуальной корректировкой является залогом профессионального долголетия и соответствия критериям балетной пригодности.

В предисловии к книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца» В. Чистякова писала: «Новым в этом замечательном методе являлись строгая продуманность учебного процесса, значительная усложненность экзерсиса, направленная на выработку виртуозной техники, а главное — стремление научить танцовщиц сознательному подходу, к каждому движению. Ученицы Вагановой не только прочно усваивали рас, но умели объяснить, как его нужно правильно исполнять и в чем его назначение»².

В результате такой продуманной, последовательной работы артисты балета обретали фирменный «вагановский» апломб, умение находить «ось корпуса» и брать форсе (запас силы) руками для туров и прыжков, то есть способность «танцевать всем телом».

Что отличает артистов балета от не менее физически подготовленных и координированных спортсменов? Культура движений, которая достигается грамотным обращением с собственным телом. В основе такого владения опорно-двигательным аппаратом лежит воспитание природных и

¹ Ваганова А. Я. Основы классического танца. 4-е изд. — Л.: «Искусство», 1963. С. 17.

² Масленников П. Ю. Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии // Вестник АРБ имени А. Я. Вагановой, 2014. № 3 (32). С. 8.

поддержание приобретенных качеств, на чем всегда заостряла свое внимание А. Я. Ваганова.

Развивая эту мысль В. М. Зациорский — выдающийся специалист по физической культуре и спорту отмечал: «Различие между терминами воспитание и развитие физических качеств представляется весьма существенным. Развитие физических качеств человека есть процесс их изменения в ходе жизни человека. Воспитанием же физических качеств мы называем педагогический процесс управления, воздействия на развитие с целью его изменения в нужном нам направлении. Иными словами, термином развитие обозначаются изменения, происходящие в организме; термином воспитание — действия, необходимые, чтобы эти изменения соответствовали нашим желаниям»¹.

Хорошим примером такого рода может служить различие в подходах к достижению выворотности, необходимой не только в балете, но и в спорте. Тогда, наряду с хореографической, можно говорить и о так называемой «мнимой» выворотности, характерной для художественной и спортивной гимнастики и бальных танцев. В этом случае она достигается за счет разворота коленей, голени и стоп, без должного участия тазобедренного сустава. Однако, для сохранения точного выворотного положения ног требуются постоянные усилия и контроль. Поэтому в балете добиваются именно «воспитания» этого качества, тогда как в гимнастике выворотность развивают как силу, быстроту, выносливость или гибкость. Однако, будучи генетически заданной, выворотность мало поддается изменениям и часто имитируется в спорте путем разворота коленей, голени и стоп, без должного участия тазобедренного сустава. Даже знаменитая гимнастическая растяжка, чаще всего формируется за счет силы мышц и мягкости связок, обходя анатомическую выворотность бедер, что приводит к травмам и повреждениям опорно-двигательного аппарата. Сама А. Я. Ваганова говорила по этому поводу: «Смысл воспитания ног классического танцовщика заключается в строгом *en dehors*. Это не эстетическое понятие, а профессиональная необходимость»². Подобный подход к правильности выполнения движений особенно актуален для неоклассических постановок, где за отход от четких позиций и физиологически оправданных комбинаций артисту балета приходится расплачиваться травмами.

Интересно и то, что принципиальные подходы в процессе обучения по методике А. Я. Вагановой нашли подтверждение в современных исследованиях ортопедов, хирургов и специалистов по спортивной медицине. Например, физиологически была обоснована целесообразность занятий балетом с 8-10 летнего возраста из-за того, что формирование изгибов позвоночника в процессе индивидуального развития происходит в несколько этапов. Авторитетный специалист по функциональной анатомии А. Капанджи в фундаментальном труде «Позвоночник. Физиология

¹ Зациорский В. М. Физические качества спортсмена. — М.: «Физкультура и спорт», 1966. С. 7.

² Ваганова А. Я. Основы классического танца. 4-е изд. — Л.: «Искусство», 1963. С. 31.

суставов» констатирует: поясничный лордоз появляется у ребенка с трехлетнего возраста, становясь явным к восьми годам и принимая окончательную форму в 10 лет¹. Только после этого, позвоночный ствол может подвергаться интенсивным физическим нагрузкам с минимальной вероятностью повреждения. Преподаватели танцевальных коллективов и спортивные тренеры, работающие по принципу: «чем раньше — тем лучше», обязательно сталкиваются с проблемами преждевременных повреждений спины у своих подопечных.

Здесь же можно отметить, что точно выверенное прямое положение корпуса в сложных движениях (один из обязательных постулатов школы А. Я. Вагановой) — лучшая профилактика возможных травм позвоночного столба. По сравнению с артистами современного танца или гимнастками повреждения спины у балерин встречаются намного реже, несмотря на более длительную продолжительность профессиональной карьеры.

Анализ главных элементов в педагогической системе А. Я. Вагановой показывает четкое соответствие движений биомеханическим канонам. Это вполне закономерно, поскольку в 40-х годах XX века под руководством А. Я. Вагановой и Е. А. Котиковой, создавшей при кафедре анатомии НГУ им. П. Ф. Лесгафта курс биомеханики физических упражнений было положено начало исследований хореографических движений с точки зрения биомеханики². Дальнейшие изыскания в этой области показали очевидное: связь законов биомеханики и эстетических представлений в балете является основой постижения классического танца и экзерсиса.

Необходимо также отметить, что, говоря о профессиональной пригодности артистов балета, нельзя обойтись без фундаментальных критериев хореографического соответствия. Исходя из основных положений системы А. Я. Вагановой, важнейшими для артиста балета являются функциональные качества. Не случайно, многие балетные специалисты именно их считают базовыми компонентами профессиональной состоятельности. Поэтому критерии оценивания функциональных качеств и технических действий должны одновременно обладать такими характеристиками как универсальность и содержательность, причем с позиции канонов классического танца, на чем настаивала А. Я. Ваганова. Это прежде всего методический критерий, предусматривающие правильность и точность выполнения движений согласно требованиям школы классического балета. А также тесно связанный с ним, исполнительский критерий, обусловленный индивидуальной манерой танцовщика выполнять заданные движения на основе требований школы классического балета.

Подводя итог вышеизложенному, можно с уверенностью сказать, что А. Я. Ваганова намного опередила свое время и дала в руки балетных педагогов универсальный инструмент воспитания танцовщиков. Именно «вагановская школа» является фундаментом новой современной методики повышения

¹ Капанджи А. И. Позвоночник. Физиология суставов. — М.: Эксмо, 2010. С. 22.

² Масленников П. Ю. Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии // Вестник АРБ имени А. Я. Вагановой, 2014. № 3 (32). С. 19.

уровня исполнительского мастерства: теории и практики обучения хореографии на основе анатомии, физиологии и биомеханического анализа танцевальных движений. Подтверждением этого тезиса является то, что спустя почти восемьдесят лет методика А. Я. Вагановой остается одинаково необходимой для педагогов и учеников, артистов балета, репетиторов и хореографов.

Если же рассматривать методику Вагановой с точки зрения развития, воспитания и поддержания балетной пригодности — как совокупности значимых профессиональных качеств, можно сделать следующие выводы. Система Вагановой создает необходимые и достаточные условия воспитания и поддержания профессиональных качеств артистов балета на основе научно-обоснованных принципов обучения искусству классического танца. Школа А. Я. Вагановой помимо освоения технических приемов предполагает сознательный подход к постижению элементов классического танца, что является залогом постоянного самосовершенствования — одного из условий профессионального роста артистов балета. Методические разработки А. Я. Вагановой позволяют долговременно поддерживать физическую форму и развивать функциональные качества артиста балета, поскольку учитывают анатомические и физиологические особенности человеческого организма.

Кроме того, система, предложенная А. Я. Вагановой, предоставляет артисту балета возможность добиваться выразительности и красоты движения в танце за счет следования законам биомеханики, тесно связанными с эстетическими канонами балета. Когда мы говорим о критериях сценической пригодности артиста балета, то прежде всего подразумеваем танцевальную и музыкальную выразительность, связанную с литературно-драматургическим сюжетом. Эмоциональная выразительность предполагает артистичность исполнения, а двигательная выразительность складывается из техничности исполнения и культуры хореографического движения. У выдающихся балетных исполнителей такие качества находятся в теснейшей взаимосвязи. Ведь одним из ведущих факторов, определяющих степень проявления двигательной выразительности, служит соразмерность развития и выраженность физических качеств. Также известно, что без определенного уровня силы, быстроты, выносливости, а также ловкости, подвижности, точности, гибкости, музыкально-ритмической координации невозможно передать характер любого достаточно сложного двигательного действия. Поэтому для выраженной сценической пригодности становится очевидной взаимообусловленность всех базовых профессиональных качеств, которые следует не только рассматривать, но и развивать в органичном единстве, как это делала А. Я. Ваганова.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. 4-е изд. — Л.: «Искусство», 1963.

2. Дембо Н. А. Основы медицинского отбора поступающих в хореографические училища. — Ленинградское государственное Трудового Красного Знамени хореографическое училище. 1941. С. 10.
3. *Зациорский В. М.* Физические качества спортсмена. — М.: «Физкультура и спорт», 1966. С. 7.
4. *Капанджи А. И.* Позвоночник. Физиология суставов. — М.: Эксмо, 2010. С. 22.
5. *Масленников П. Ю.* Роль А. Я. Вагановой в развитии медико-биологической составляющей хореографии // Вестник АРБ имени А. Я. Вагановой, 2014. № 3 (32). С. 19.
6. *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровения. — М.: Искусство, 1971. — 216 с.
7. *Русинова С. А., Бао Чан.* Основные педагогические принципы при подготовке хореографов // Вестник АРБ имени А. Я. Вагановой, 2011. №25. С. 187.
8. *Силкин П. А.* Хореография: рекомендации по отбору детей и педагогические приемы развития профессиональных данных. Учебное пособие – СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. С. 4.

А. К. Бердиярова, Л. А. Жуйкова

ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК СПОСОБ РАСКРЫТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩИХСЯ

Творческий процесс развития любого учащегося представляет собой достаточно сложную систему взаимосвязанных составляющих. Творчество — это деятельность по созданию новых и оригинальных продуктов, имеющих общественное значение¹. Если исходить из данной трактовки творчества, то можно смело утверждать, что это и есть процесс созидания чего-то нового, оригинального, не повторяющегося. Иначе говоря, это достаточно сложный процесс, который может протекать, в том числе и в такой форме, как импровизация. Слово «improvises» в переводе с латинского означает «неожиданный», «внезапный». Понимая импровизацию чуть шире, можно сказать, что она означает *внезапный* творческий процесс сочинения музыки, танца, стихов и т. д. Говоря об исполнительстве, импровизация означает выступление с чем то, заранее не подготовленным², и потому более сложное определение импровизации — *спонтанное, сиюминутное, индивидуальное воплощение авторского произведения в зависимости от сегодняшнего, сиюминутного состояния исполнителя*³.

Импровизация является самым первым, древним видом творчества и насыщает все виды человеческой деятельности: игры, искусство, спорт, политику и т. д. Во все времена импровизация отражала проявление самых ярких творческих способностей человеческого социума — музыкантов, писателей, танцоров, художников, поэтов, спортсменов и т. д.⁴ В связи с тем, что импровизация проявляется в различных видах искусства, то и сущность ее бывает различной.

Среди многих разновидностей импровизации можно выделить и танцевальную импровизацию, под которой понимается реальная возможность самовыражения в танцевальном движении, отражающем порыв к мускульной свободе, четкости и эмоциональности движений, выходящих за рамки норм классического танца.

Импровизация в танце — свободное движение под музыку, с древнейших времен является неотъемлемой частью народных обрядов и игр. В странах Востока и Азии импровизация в танце сохраняется не только в народных представлениях, но и в профессиональном искусстве. Она варьируется от примитива до высоких образцов. Во многих народных танцах

¹ *Богоявленская Б. Л.* Пути к творчеству. — М., 1981 г.

² *Георгиева Л. Е.* Развитие творческих способностей на уроках музыки с применением импровизации в различных видах музыкально-исполнительской деятельности учащихся. Реферат, г. Атырау, 2015.

³ *Гиришан А.* Импровизация и хореография. Контактная импровизация. — Альманах 1, 2012.

⁴ *Апраскина М.* Хрестоматия по методике музыкального воспитания. — М., 1987.

в ответ на «вызов» продемонстрировать силу, ловкость, удаль, импровизатор выходит за пределы устойчивых танцевальных форм (мужские грузинские, армянские и другие народные танцы). Импровизация в народном танце проявляется также в соревновании (русский перепляс), а в наше время она представлена такими соревнованиями в современном танце, как хип-хоп, модерн, джаз-танец, называемыми танцевальный батл¹.

Итак, с помощью импровизации раскрепощается и раскрывается подспудный творческий потенциал, выявляя артистичность натуры, и можно даже сказать, что благодаря ей формируется профессионал определенного направления творчества: музыкант, хореограф, балетмейстер

Взросшее значение музыки в хореографическом искусстве в начале XX века вызвало к жизни еще один вид импровизации — интуитивное выражение музыки танцем. В большей степени импровизационным было искусство Айседоры Дункан, породившее ряд подражательных школ.

Айседора Дункан (1877–1927) — американская танцовщица, одна из первых, противопоставившая классической школе балета свободный пластический танец. В 1903 году впервые выступила с концертной программой в Будапеште. Отрицая школу классического танца, Дункан выдвигала принципы общедоступности танцевального искусства, отстаивала идею всеобщего художественного воспитания детей. В своих творческих поисках она опиралась на образцы древнегреческого пластического искусства, стремилась органически связать музыку и танец. Айседора Дункан отказалась от условных жестов и поз, пользовалась естественными выразительными движениями. Считала, что движения в танце обуславливаются «внутренним импульсом»².

Во второй половине XX века импровизация остается обязательным элементом народного танца, широко используется в бальных танцах (чарльстон, шейк, твист).

Заметим, что помимо импровизации в настоящее время в педагогике существует множество других способов развития хореографического потенциала у учащихся. Так, например, танцевальный показ, игра, индивидуальный подход к каждому обучающемуся, постановка танцевальных номеров, проведение открытых занятий и т. п. Но импровизация среди них занимает особое место, так как окончательный продукт ее творчества никогда нельзя заранее предугадать.

Чему способствует импровизация в танце? Прежде всего — развитию образного мышления, полету фантазии, музыкальности, ритмичности, актерскому мастерству. Она вызывает ассоциации, связанные с музыкой, и, как следствие, помогает воплощать эти ассоциации в движение, выстраивание сюжетной линии танца и построение какого-либо образа³.

¹ Красноперова А. В. Импровизация как самовыражение в танце // URL: www.pandia.ru (Дата обращения: 05.01.17).

² Там же.

³ Гришюн А. Танцевальная импровизация. — М., 2014.

Танцевальная импровизация несколько отличается от других ее видов именно тем, что она работает на другом структурном уровне — это, прежде всего, техника релаксации, наиболее утонченного чувствования внутренних сигналов, импульсов движений, рождающих танец.

Так как сама импровизация предполагает сотворчество с телом, признание одинаковой значимости предварительно оформленных замыслов и опыта с сиюминутными импульсами, то для нее необходимо чувствующее и «думающее» тело. Сама по себе импровизация изначально подразумевает отсутствие смысла, но при этом танец становится одним из способов его обнаружения. Только при наличии всех этих составляющих импровизация будет порождать в танце новшество, отражающее сущность его автора¹.

Каким же образом она развивает профессиональный потенциал учащегося танцора? Сразу оговорим, что импровизация с точки зрения хореографии, — высшая форма танца, которая отражает в себе сочетание отличного владения телом с яркой фантазией, богатым воображением, чувством ритма и т. д. Если человек владеет танцевальной импровизацией, то можно смело утверждать, что это мастер своего дела².

Чтобы развить профессиональный потенциал маленького танцора (имеется ввиду ребенка или начинающего танцора) не обязательно сразу прибегать к стандартным способам. Поначалу можно лишь дать ему возможность симпровизировать: расслабить свое тело, почувствовать музыку, которая ему больше всего нравится и ждать момент, когда в его голове созреет образ героя воспроизводимого им танца. В дальнейшем следует повторить музыкальный мотив и посмотреть, что же симпровизировал ученик. Его движения в любом случае будут отражать возможности пластики, гибкости, резкости и т. п. его тела. Опытный взгляд хореографа позволит слегка откорректировать (если это потребуется) движения обучающегося, и симпровизированные движения под определенную музыку создадут танец учащегося, сформированный им в своем воображении. В итоге танцевальной импровизации учитель может увидеть — насколько богат профессиональный потенциал его ученика и уже в дальнейшем целенаправленно подбирать для него характер музыки, наиболее приемлемый для своего подопечного с тем, чтобы ученик не просто совершенствовал свои навыки, но и импровизационным способом двигался дальше, «подсказывал» учителю последующие направления для развития своего танцевального потенциала.

В итоге занятия танцевальной импровизацией позволяют обучающемуся обрести:

- гармоничное восприятие своего собственного Я;
- познание источника позитивной энергии внутри себя;
- свободу от психологических зажимов тела;
- ощутить разнообразие эмоций;

¹ Загорц М. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. — М., 2003.

² Гришон А. Танцевальная импровизация. — М., 2014.

- совершенствование собственного репертуара движений, способствующих обретению пластичности и грации.

Таким образом, постичь искусство танцевальной импровизации означает постичь высвобождение своего сознания, научиться раскрепощаться на все 100%, не бояться зрителя и сцены¹. Эти навыки необходимы не только для театральных подмостков, но и применимы для участия в кастингах, на танцполе, общественной жизни и т. д.

Импровизация как форма творческого процесса у обучающихся танцу будет в большей степени развивать профессиональный потенциал учеников в случае овладения ими техникой исполнения движения. Тогда учащиеся будут с удовольствием танцевать, самостоятельно придумывая движения, перевоплощаясь тем самым в музыкальный образ, играя движениями в зависимости от характера музыки, выраженного в ней настроения и т. д.

Импровизационное творчество обучающихся не возникает само по себе. Оно опирается на восприятие музыки, музыкальный слух, воображение, способность комбинировать, изменять оперативно в своем сознании тактику движений, создавать нечто новое на основе имеющегося танцевального опыта. Движения под музыку помогают лучше почувствовать общий характер произведения, - его форму, мелодику, ритмику, темп исполнения, динамические оттенки. Включаясь своими движениями в ход восприятия музыки, учащиеся становятся ее соисполнителями, тем самым реализуя свое непроизвольное стремление к двигательному сопровождению музыки. Так, импровизируя выразительные движения, изображающие «падающие листья» под песню М. Красева «Осень», дети лучше воспринимают характер «осенней песни», ее не быстрый темп, негромкую динамику. Движения, которыми сопровождаются русские народные песни, исполнители вводят зрителя в атмосферу народного танца. Это хороводы под русские народные песни «Во поле береза стояла» и «Каравай». В данном случае перед учащимися стоит задача услышать куплетно-вариационное устройство народной песни-танца.

Воображение учащегося в процессе импровизации опирается на четкую характеристику каждого персонажа, заключенную в одном лишь образе танца. Однако чувство ритма, мелодический или гармонический слух у учащихся, как правило, развиты по-разному. Поэтому бывает, что иногда обучающиеся недостаточно хорошо координируют свои движения: нечетко маршируют под музыку, с запаздыванием исполняют ритм. В этой связи в музыкальные занятия включаются ритмические игры импровизации, которые обязательно должны быть не формальными, а связанными с музыкальными образами (к примеру, «музыкальные разговоры»: так, дошкольникам интересно, когда «музыкальные разговоры» включаются в игровые ситуации: «Музыкальный разговор друзей» проходит в теме «Музыка о друзьях». Дети слушают и исполняют песни о верности, взаимовыручке, дружбе, что

¹ *Ивлева Л. Д.* Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективе. Учебное пособие. — Челябинск, 2009.

настраивает их на добрый лад, доброжелательное отношение друг к другу. Соответственно и «музыкальный разговор» между детьми или между педагогом и ребенком должен быть спокойным, мягким, обращенным к собеседнику. Поэтому он проходит в небыстром темпе, не в громкой динамике.). В любом случае ритмическая основа «разговора» должна соответствовать задуманному характеру — и заданные музыкальные «вопросы», и «ответы» на них.

Ритмическая импровизация может проходить с помощью ударных инструментов, которые подходят для сопровождения той или иной песни или пьесы. Например, колокольчик в сопровождении пьесы П. И. Чайковского «Ноябрь» на тройке.

В импровизации учащийся как бы раскрепощается, так как ему уже не надо подражать другим, что бывает зачастую очень даже нелегко. Выступая с собственным танцем, учащийся не боится сделать неверные движения, демонстрируя тем самым свое умение. Учеными и хореографами было замечено, что пробудить интерес ребенка к танцу бывает легче именно в ходе импровизирования, особенно на свободные темы. И для того, чтобы настроить детей на процесс творчества, надо создать им определенные условия: прежде всего — музыкальное сопровождение. Подобная организация обучения, которая максимально активизирует творческое мышление обучающихся, заключается и в узнавании танцевальных жанров по их существенным характеристикам, и в изучении собственных движений как обучающимся, так и учителем. Таким образом, импровизация как способ развития профессионального потенциала может быть частью танцевального занятия только в том случае, если и во всех других звеньях оно направлено на раскрытие творческого потенциала учащегося.

Итак, в импровизациях, обучающийся эмоционально, непосредственно применяет все то, что усвоил в процессе обучения, что в свою очередь обогащает обучение творческими проявлениями учеников и приобретает развивающий характер. В процессе слушания музыки, воспроизведения танца и импровизации на каждом занятии обучающиеся приобретают конкретные навыки восприятия, воспроизведения и исполнения танца. Включение в занятия исполнения танца путем импровизационного творчества обеспечивают многогранный подход к воспитательно-образовательному процессу и развитию личностного потенциала самого обучающегося.

В заключение можно предложить рекомендации для педагога-хореографа, способствующие достижению высоких показателей своих учащихся с применением импровизационных способов развития профессионального потенциала обучающихся:

1. Начинать надо с того чтобы привить основы музыкальной культуры.
2. Воспитывать интерес и любовь к музыке.

3. Привить умение понимать простейшие элементы музыкальной речи: характер мелодии, особенности метро-ритма, лада, темпа, динамики звука, тембра.

4. Целенаправленно развивать музыкальность учащихся, умение выразить содержание музыки в словах и в движениях.

5. Формировать их музыкальный вкус через привлечение на уроках лучших образцов музыкальной классики.

6. Почаще обновлять используемую на занятиях музыку, потому что ее единообразие снижает мотивацию к занятиям, ведет к заштамповыванию уроков.

7. Отслеживать, чтобы в быту у обучающихся были красивые манеры, походка, осанка, выразительность телодвижений и поз, пластичность.

8. Развивать умение передавать простейшие игровые действия.

9. Учить изменять движения и направление движений в соответствии с формой музыкального произведения.

10. Воспитывать умение действовать в группе, согласовывая свои действия с действиями других участников обучения.

11. Формировать умение двигаться по одному, парами, врассыпную, друг за другом и т. д.

12. Пробуждать интерес к более сложному танцевальному движению, к элементам современного танца с помощью игровых технологий.

13. Развивать умение наблюдать, анализировать, сравнивать.

14. Воспитывать силу воли, самостоятельность, стремление доводить начатое дело до конца, понимать значение результатов своего творчества.

Итак, в заключение скажем, что импровизация как способ раскрытия профессионального потенциала будущего танцора является самым простым и в настоящее время наиболее распространенным путем развития талантов обучающихся. И совершенствование ее методов входит в круг важнейших задач педагога-хореографа.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Апраскина М.* Хрестоматия по методике музыкального воспитания. — М., 1987.

2. *Богоявленская Б. Л.* Пути к творчеству. — М., 1981.

3. *Георгиева Л. Е.* Развитие творческих способностей на уроках музыки с применением импровизации в различных видах музыкально-исполнительской деятельности учащихся. Реферат, г. Атырау, 2015.

4. *Гиршон А.* Импровизация и хореография. Контактная импровизация. — Альманах 1, 2012.

5. *Гиршон А.* Танцевальная импровизация. — М., 2014.

6. *Загорц М.* Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. — М., 2003.

7. *Ивлева Л. Д.* Руководство воспитательным процессом в самодеятельном хореографическом коллективе. Учебное пособие. — Челябинск, 2009.

8. *Красноперова А. В.* Импровизация как самовыражение в танце // URL: www.pandia.ru (Дата обращения: 05.01.17).

Б. С. Тлеубаева, О. В. Крылова

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА В ВУЗЕ

Актуальные проблемы формирования профессионально значимых качеств будущего педагога в психолого-педагогической литературе — сегодня весьма распространенная тема многих исследований, но конкретно о хореографии и танце — как весьма специфических видах искусства — в современной педагогике не говорится почти ничего. На сегодняшний день перед высшей школой выдвигаются новые, довольно сложные и ответственные задачи улучшения уровня подготовки педагогических кадров. Будущий специалист должен представлять собой личность сугубо компетентную, обладающую высоким профессионализмом, умеющий осмысленно и творчески подходить к многообразным процессам педагогической действительности.

Наметившиеся в последние годы новые, инновационные подходы к преподаванию дисциплин специальностей искусства музыкально-эстетического цикла, в том числе хореографии и других общекультурных дисциплин, способствуют обогащению содержания учебного материала, ориентации его на духовно-нравственные проблемы.

Именно сегодня, в процессе совершенствования всего содержания образования и, в частности, подготовки высококвалифицированных специалистов в области хореографии, важно решать проблему творчества, которая обеспечивает свободное и гармоничное развитие всех членов общества и в первую очередь, развивает личность самого педагога.

Следует отметить, что процесс подготовки в вузах будущих педагогов-хореографов и формирование у них профессионально значимых качеств учитывает необходимость глубоких знаний о личности, ее развитии и становлении.

Психологи рассматривают личность как конкретного человека в совокупности тех духовных, психических особенностей, качеств, которые характеризуют его как объекта (продукт, результат) общественного (и другого) развития и как субъекта преобразования действительности на основе ее познания и отношения к ней. Личность — это конкретный человек, носитель сознания и самосознания.

Человек не рождается личностью, он ею становится в процессе взаимодействия с социальной и природной средой, с материальными и духовными обстоятельствами его жизни и деятельности. В процессе этого взаимодействия человек и формируется, и раскрывается, и проявляет себя как личность

По мере того как у человека формируются и развиваются сознание, осознание и понимание смысла окружающей его действительности, себя в

реальном мире, смысла своего существования, складывается и развивается личность. Хотя личность несет в себе не только сознание, осознаваемое, но и огромный пласт неосознаваемых психических реалий, феноменов: инстинктов, привычек, установок, влечений, стереотипов и т. п.

Одним из наиболее важных воспитательных воздействий на личность студентов является формирование у них профессионально значимых качеств. В психолого-педагогической литературе сложилась тенденция исследования качеств важных для выполнения определенной профессиональной деятельности.

Для нас наиболее обоснованной представляется точка зрения Е.А. Климова, выделяющего в системе профессионально важных качеств, следующие основные элементы: гражданские свойства, отношение к труду в определенной профессиональной области, общую дееспособность, отдельные способности и подготовленность к работе в конкретной профессиональной области. В то же время, как справедливо отмечает Е. А. Климов, не существует комплекса качеств, важных для достижения успеха в какой-то определенно взятой профессии, поскольку, успеха в ней могут достигнуть работники с совершенно различными качествами, реализуя свой собственный индивидуальный стиль деятельности¹.

Для педагогов высокого и среднего уровня деятельности присущи высокий уровень развития организаторских качеств, требовательность к себе, уверенность, уравновешенность, приветливость, тактичность, искренность, эмоциональная устойчивость, выдержка, доверчивость, доминантность.

Для педагогов — не мастеров свойственны тревожность, неуверенность, невротизм, несдержанность, чрезмерная эмоциональная лабильность и т. д., которые приводят к дезорганизации деятельности, неустойчивости к различного рода эмоциональным факторам².

Анализируя качества личности в их соответствии с определенной деятельностью, их, прежде всего надо делить, на более или менее «профессионально значимые» и «отрицательно значимые». Кроме того, одно и то же качество в одной структуре личности может быть профессионально отрицательно значимым, а в другой — положительно.

В психологической литературе указывается ряд методов, которые можно использовать в диагностике и оценке личности, а именно, наблюдение, анкетирование, тестирование, беседа, анализ деятельности, эксперимент. Одним из основных методов диагностики качеств личности является педагогический эксперимент.

Процесс воспитания студентов — это воздействие на их психику и деятельность с целью формирования личностных свойств и качеств. Важнейший путь воспитания качеств — активная деятельность.

Формирование качеств нельзя сводить только к овладению знаниями, умениями, нужна еще мобилизация мотивов.

Одним из важнейших путей оптимизации процесса обучения студентов является управление мотивацией, основанное на результатах научного анализа, ее особенностей и закономерностей. Знание мотивационной основы

конкретного процесса учения равносильно знанию движущей силы этого процесса. Невозможно достичь желаемого результата, если усилия преподавателя не будут согласованы с мотивационной основой конкретного процесса учения.

Одним из аспектов проблемы мотивации является мотивация учебной деятельности, которая тесно связана с проблемой поиска внутренних резервов повышения эффективности и интенсификации учебной деятельности. Мотивация или мотивационная сфера учения включает в себя ряд побуждений: смыслы (по А. Н. Леонтьеву), или ценностные ориентации личности, потребности, собственные мотивы, цели, стремления, интересы и т. д.³

Многими исследователями мотивация трактуется как свойство, компонент, качества личности. Это стержень личности, который определяет целостный облик человека, его активность. Именно с мотивами связано формирование отношения к обучению и труду как главной ценности. Такое же значение имеют знания о закономерностях возвышения потребностей, изменения установок, интересов, самооценок, притязаний и других вершинных образований личности в условиях учебной и трудовой деятельности.

Высокое значение мотивов в учебной деятельности студентов обуславливается рядом моментов, прежде всего задачей формирования личности. Система потребностей и мотивов определяет направление и уровень активности человека, своеобразие его личности. Для успешного формирования профессиональной мотивации у всех студентов необходимо знание общих закономерностей этого процесса и конкретных путей развития мотивов. В последние годы интерес к этим вопросам и теоретиков, и практиков обучения существенно возрос.

Большинство исследований проводится на примере формирования профессиональной мотивации будущих учителей. Это не случайно, поскольку профессия учителя — массовая профессия, в которой нельзя ограничиться отбором наиболее способных к педагогическому труду абитуриентов.

В работах П. В. Комусовой, И. Ф. Плетневой, Э. А. Погосяна, А. П. Черных, Е. М. Шияна и других представлены основные результаты по проблемам формирования профессиональной мотивации студентов.

Анализ этих работ позволил сделать следующий вывод: вне активности студента, так или иначе связанной с будущей профессиональной деятельностью, профессиональная мотивация не формируется. Для того, чтобы обусловить ее порождение и развитие, необходимо в обучении задавать контекст будущей профессиональной деятельности, с помощью разнообразных форм, методов и средств обучения моделировать характерные особенности профессионального труда специалиста.

Формирование творческой познавательной деятельности — очень важный социально-педагогический фактор в воспитании и обучении детей. Деятельность является не столько созерцательной, сколько созидательной.

Ребенок, считает Ш.А. Амонашвили, должен бороться за овладение знаниями: «Личность — это, прежде всего борющийся человек, а не тот, кто беспрекословно, а, порой, и слепо выполняет свои обязательства»⁴.

Одна из задач педагога, имеющая важную социально-педагогическую значимость — воспитывать в ребенке творческое начало, творческое мышление, привить желание и умение творить, научить детей приобретать знания и умения не в готовом виде, а в процессе постоянных поисков. При этом педагог ставит условные барьеры к познанию, которые дети должны преодолеть.

Формирование познавательной творческой деятельности - очень важный социально педагогический фактор в воспитании и обучении детей.

Исследования в области педагогики и психологии показывают, что ребенка больше всего удовлетворяет такой процесс обучения, который стимулирует его познавательные силы, направленные на овладение знаниями, на их добывание и распознавание, что является весьма важной социально педагогической предпосылкой творческой деятельности будущего специалиста. Педагогу необходимо находить такие педагогические приемы, чтобы ребенок воспринимал поставленную перед ним задачу не как навязчивую, а как свободно выбранную.

Так же огромное прогрессивное и перспективное значение в развитии социальной личности имеет интерес. Следовательно, главным мотивом учебной деятельности должен быть познавательный интерес, формирование которого есть не только средство, обеспечивающее успешное освоение программного материала, но и цель обучения. Причем, если ориентироваться лишь на опосредованные интересы, то учеба превратится в обязанность, и учебная работа будет выполняться из чувства долга.

Воспитание творческой личности — сложная и многогранная задача, решаемая комплексным воздействием, о котором будущим педагогам-хореографам необходимо иметь четкое представление. Об этом говорится и во многих правительственных документах, где подчеркивается задача по повышению качества учебно-воспитательного процесса, в этой связи отмечается необходимость значительного улучшения и эстетического воспитания учащихся.

Исходя из положения о значении творческого начала в развитии личности для успешного ее воспитания, мы считаем необходимым рассмотреть влияние не любой деятельности, а именно эстетической.

Средством эстетического воспитания является искусство. Велико и многообразно его влияние как важнейшего элемента красоты и эстетического отношения к действительности на человека. Оно, прежде всего, выполняет большую познавательную функцию и тем самым развивает сознание и чувства личности, ее взгляды и убеждения.

Искусство является ядром и главным средством эстетического воспитания, желанный, оптимальный результат которой — формирование целостной и гармоничной, самоценной и социально ценной, творчески активной личности, обладающей высокой культурой, что позволяет человеку

жить гуманно и действовать убежденно, целенаправленно, избирательно, продуктивно, практично и общечеловечески значимо⁵.

Чтобы влиять на сложившуюся ситуацию в деле эстетического воспитания детей, будущие педагоги-хореографы должны быть убеждены в том, что они затрагивают все стороны учебно-воспитательного процесса. В любом случае воспитывать — означает не просто приобщать человека к искусству, а пробудить в нем творческие способности, которые необходимы в любом деле — в учебе, производстве, науке и искусстве.

И в этой связи нельзя ограничиться в эстетическом воспитании рассмотрением теоретических вопросов живописи, музыки, хореографии. Ведь эстетическое воспитание — это занятие искусством, творческая деятельность в масштабах, соответствующих способностям и интересам учащихся. Общеизвестно, что усвоение и переживание художественных фактов и явлений только в процессе изучения предметов эстетического цикла недостаточно. Развитие художественно-творческих дарований обучающихся возможно лишь тогда, когда, наряду со знаниями по истории различных видов искусства и усвоением хореографических знаний, умений и навыков, формируются умения и навыки представления действительности с помощью слова, движения, зрительно-наглядного изображения. Именно так рассматривая диалектические аспекты эстетического воспитания, можно отметить, что цель обучения предметам эстетического цикла не может быть достигнута только с помощью теории без деятельности, как и действие невозможно без основных знаний технических особенностей и художественной специфики любого искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Амонашвили Ш. А.* Единство цели. — М., 1987. С. 22-23.
2. *Климов Е. А.* Путь в профессию. — Л., 1974. С. 74.
3. *Леонтьев А. Н.* Педагогическое общение. — М., 1996. С. 82.
4. *Теплов Б. М.* Избр. труды: В 2-х т. Т. 1. — М.: Педагогика, 1985. С. 227.
5. *Kulbekova A. K., Tleubayeva B. S., Tleubayev S. Sh, Saparova Y. A., Dildebayeva G. R.* (2016) The Methodological Framework of Occupational Training in Culture and Art High Schools of Kazakhstan. International journal of environmental and science education, VOL. 11, NO. 12, 5261-5272.

Б. Д. Тургумбаева, Л. А. Николаева

КӨРНЕКТІ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ХОРЕОГРАФТАРДЫҢ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ МҰРАЛАРЫНЫҢ МАҢЫЗЫ

Жаңа мыңжылдықтар тоғысында ұлттық сана-сезім, халық тарихына бет бұру, оның мәдени құндылықтарын қайта бағамдау өткен күн мен қазіргі жағдайға дұрыс баға берумен бірден-бір байланысты. Заманауи мәдени даму үдерісі халықтық-көркем шығармашылыққа жіті назар аударуды күн тәртібіне шығарып отыр.

Әр халықтың ұлттық мәдениеті халықтың ежелден келе жатқан өзіне тән өнері: ән-күй, биі, әдет-ғұрып, салт-дәстүрі арқылы жетілетіні белгілі. Н. Назарбаев «Қазақстан-2050» Стратегиясында: «**Дәстүр мен мәдениет – ұлттың генетикалық коды**», -дей келіп, ұлттық мәдениет пен өнерді дамыту жөнінде нақты міндеттер жүктеді¹. Елбасы ұсынған «Мәңгілік ел» ұлттық идеясын жүзеге асыруда, жалпықазақстандық бейбітшілік пен келісім құндылықтарын нығайтуда мәдениеттің рөлі мен мәнін жаңаша ұғыну маңызды. Ұлттық мәдениет пен өнерді дамыта отырып, қазақстандық мәдениеттің жаһандық мәдени мұраның ажырамас бөлігі болуына бар күш-жігер салуымыз қажет.

Қазіргі қоғамға тән мәдени, экономикалық, саяси проблемаларды кешенді зерттеу мемлекеттің мәдени өмірінің маңызды бағыттарын, өскелең ұрпақтың эстетикалық және рухани мәдениетін қалыптастырудың тиімді жағдайларын және орта және жоғары оқу орындарында білім берудің әдістерін анықтайды. Қазақ халық биі қоғамның көркем мәдениетінің бір қыры болып табылады және ұрпақтардың этнокөркем санасы мен іс-әрекетін айқындайды.

Дәстүрлі өнер халықтың шаруашылық-мәдени іс-әрекетінің органикалық бөлігі болып табылады. Ол өзінің қолданбалы (функционалды, құрылымдық, эстетикалық және т. б.) сипатына байланысты көшпелі этностың әлеуметтік ортасы мен көп ғасырлық тәжірибесін бейнелейді. Сонымен бірге дәстүрлі өнерде адам мен қоғам өмірінің барлық қырлары, адамдар образы, олардың әлеуметтік және жас-жыныстық ерекшеліктері, этникалық мәдениеттің сапалық қасиеттері мен дүниетанымы байқалады. Осы жағдайда қазақтардың дәстүрлі өнері халықтың этникалық және этногенетикалық тарихының, мәдени дәстүрінің көркем-образды шежіресі болып табылады.

Өскелең ұрпақтың үйлесімді дамуында хореография маңызды орынға ие. Қазақ биі тілмен, ауыз әдебиетімен, дінмен, қолданбалы-декоративті өнермен, ұлттық киімдермен, дәстүрмен байланысты синкретті өнер түрі, ол

¹ Қазақстан Республикасының Президенті Н. Ә. Назарбаевтың «Қазақстан-2050» стратегиясы қалыптасқан мемлекеттің жаңа саяси бағыты» атты Қазақстан халқына Жолдауы. 2012.

этнохореографияның тақырыбына, сюжетіне, архетектоникасына, көркем образды мазмұнына және лексикасына әсерін тигізді. Хореографтар мен орындаушылар, бишілердің ерен еңбегі нәтижесінде жаңғыртылған қазақ биі «халықтық-сахналық билер» бөліміне енеді.

Қазақ халық билерін үйрету мектепке дейін мекемелерден, орта мектептерден, би студияларынан, өнер орталықтарынан басталады. Бірақ бұл кездегі оқу үдерісінде, яғни бала бақшада және мектепте оны оқытудың бірыңғай теориялық алғышарттары, оқыту әдістемесі болғанымен, бірізділік жетпей жатады. Сондықтан жоғары оқу орындарына келген талапкерлердің хореографиялық білімдері әртүрлі болып келеді. Қазақ халық биі мазмұнының тереңдігі, көркем образдардың молдығы, би тілінің әралуандылығы және күрделілігімен айшықталады. Осы салада А. А. Александров, Ю. П. Ковалев, Ш. Б. Жиенкүлова, Д. Т. Әбіров, З. М. Райбаев, Б. Г. Аюханов, О. В. Всеволодская-Голушкевич, Ғ. Н. Бейсенова сияқты тәжірибелі хореографтардың жинақталған тәжірибесі болғанымен, оны тиімді қолдану жағы жетпей жататыны рас.

Сондықтан әрбір педагог өз біліміне, кәсіби дайындығына сүйеніп, жеке әдістемесін қалыптастырады. Ал жеке әдістеменің өз стилі, әдістемелік тәсілдері және қағидағтары бар. Бұл мәселені тереңдетіп отыр. Ұлттық бидің дамуы, кәсіби сахнадағы хореографияның қалыптасуы, қазақ биінің қазіргі дамуы туралы әдістемелік, теориялық, практикалық материалдардың қолда болуына қарамастан, оны оқытудың әдістемесін жүйелеу күн тәртібіндегі өзекті мәселелердің бірі.

Әрине, ұлттық бояуды, төл рухани мәдениет бастауларын өз бойына сіңіре білген қазақ билерін жаңғырту, оны жаңа реңктермен, нақыштармен түрлендіру жолында танымал педагог-бишілеріміздің еңбегі зор болды. Өнер майталмандарының тынымсыз ізденісі, қажырлы еңбегі арқылы дамып қалыптасқан қазақ билері ұрпақтан ұрпаққа жетіп, көрермендердің көз қуанышына айналды. Сондықтан қазақстандық көрнекті педагог-хореографтардың оқушылар мен студенттерге музыкалық, хореографиялық, көркем-эстетикалық тәрбие беру бағытындағы педагогикалық-әдістемелік мұралары аса маңызды орын алады.

XX ғасырдың 50-жылдарынан бастап біздің республикада хореографиялық және театр өнерінің даму мәселелерін зерттеу қолға алына бастады. Әрине, бұл ретте биді оқыту жүйесі педагогикалық ғылымдар жүйесінің ажырамас бір бөлігі екенін ұмытпағанымыз абзал. Сондықтан би өнеріне оқыту ең алдымен, педагогика және психология ғылымының дамуымен тығыз байланысты.

Бишілерді дайындау, оларды оқытып-үйретудің педагогикалық тұтас жүйесі бір-бірімен тығыз байланысты, бір-бірін толықтырып отырады және ол ең басты міндеті — жоғары білікті, кәсіби сауатты биші тәрбиелеу болып табылатын үлкен жүйенің ажырамас бөлігі. Қазіргі таңда отандық хореографтардың алдында биші тұлғасын дамыту мен қалыптастыру, осының негізінде арнайы ұйымдастырылған педагогикалық үдеріс үстінде

қазақ мәдениетінің дамуына үлес қосатын кәсіби мамандарды оқытып-тәрбиелеудің теориясы мен әдістемесін жетілдіру міндеті тұр.

Халықтық өнердің кең дәрежеде қанат жайып, әлемдік би өнері арасында өзіндік ұлттық өрнегімен ерекшеленуіне және оның оқытып-үйрету ісіне үлес қосқандар арасында, әрине, қазақ биінің падишасы аталған, Қазақ КСР Халық әртісі, Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, талантты биші Шара Жиенқұлованың орны бір бөлек.

Оның халық би өнерін насихаттау жолындағы еңбегі, қазақ биін оқытып-үйрету барысындағы озық педагогикалық идеялары ұлттық би фольклорын сақтау және дамытуға қатысты көптеген мәселелерді шешуге ықпал етті. 1940 жылы эстрадалық-би минитатюрасы жанрына бет бұра отырып, Ш. Жиенқұлова халық билерін насихаттау жұмысын қолға алды. Ол өзінің шығармашылық жинақталған тәжірибесі негізінде жазған «Казахские танцы» («Қазақ билері») кітабында қазақ биінің, оның ішінде қыздар және ерлер биінің негізгі элементтерін, қимыл-қозғалыстарын, жүрістерін жүйелеуге талпыныс жасады².

1967 жылы Ш. Жиенқұлова хореографиялық училищенің директоры қызметіне тағайындалғаннан бастап педагогикалық іс-әрекетпен қызу айналыса бастады. Шара әсіресе қазақ билерінің қойылуына аса мән берді. Өзінің көп жылдарғы бишілік тәжірибесіне сүйене отырып қазақ биін оқытудың әдістемесін дайындады.

Өз шәкірттерімен жұмыс барысында бидің жаңа элементтерін енгізуге ұмтылған басқа педагогтарға қарағанда Ш. Жиенқұлова бидің бастапқы қойылымын дәл сол күйінде сақтауға тырысты. Оның пікірінше, биді дәл қайталау ғана ХХ ғасырдың 30-40 жылдарында кәсіби сахнада халық билерін тұңғыш қоюшылар А. Арабус пен А. Александров жинақтаған би репертуарын сақтауға көмектеседі және эксперименттік жаңа қойылымдар арасында олардың жоғалып кетуінің алдын алады.

Дәл қайталау-көшіру бұрын өткен материалды жүйелі түрде қайталау деген педагогикалық қағидатпен қабысып жатыр. Ш. Жиенқұлова биді оқып үйрену барысында оқу-жаттығу сабақтары және дайындық жұмыстары сияқты мұндай қайталаулардың мәні зор деп есептеді. Ол қарапайым қимылдарға негізделген ойын сипаттағы ырғақтық жаттығуларға үлкен назар аударды.

Оқушылармен жұмыс барысындағы Шара Жиенқұлова ұстанған маңызды қағидаттардың бірі: жаңа материалды өткендегі бірізділік, репертуардың оқушылардың жас шамасына сәйкестігі мен күш жетерліктей болуы еді. Ол педагогтың өзі биді жақсы игеруін және үйрету әдістерін ойластыруын талап етті. Сонымен бірге ең әуелі қарапайым қимылдарды үйретуді, сосын күрделіге көшуді маңызды санады.

Ш. Жиенқұлованың педагог-хореограф ретінде еңбегінің маңыздылығы сонда — ол тұңғыш рет қазақ билерінің қимыл-жүрістерін жүйелеп, бір тәртіпке келтірді. Бұл жүйеге танымал фольклорлық билердің ғана элементтері емес, сонымен бірге белгілі балетмейстерлер А. Ардобус пен А. Александров қойған би қойылымдарының элементтері де енгізілді.

Ш. Жиенқұлова әрбір қазақ биіне тән барлық қимылдарды асықпай жинады, оларды қатаң түрде бірізділікпен жазып отырды және билерді тактілерге бөліп жинақтады. Ол әрбір қадамды сипаттап, соның негізінде суреттемелер жасады. Осылайша қазақ хореографиясына алғашқы рет қазақ билерінің негізгі қимылдарының толық сипаттамасы ноталық материалдармен бірге ұсынылды.

1955–1956 жылдары Алматы хореография училищесінде оқу жоспары мен оқу бағдарламаларына сәйкес классикалық би, өзіндік сипатты (халықтық-сахналық), дуэтті-классикалық би, актер шеберлігі деген арнайы пәндер жүргізілді. Бірақ сол жылдары қазақ биі өз алдына дербес пән болып оқытылмады. Педагогикалық кеңестерде қазақ халық биін өз алдына бөлек пән ретінде оқыту мәселесі көтерілгенмен, сол кездегі училищеде қазақ биі бойынша бағдарлама да, оқулық та болған жоқ.

Ш. Жиенқұлованың қажырлы еңбегінің арқасында қазақ биі хореографиялық училищедегі оқытудың классикалық жүйесіндегі ресми түрде танылған оқу пәні болып енгізілді. Шара апай би шығармашылығының көркем дәстүрін практикалық тұрғыдан игермей, би саласында рухани мәдениеттің қарышты дамуына қол жеткізу мүмкін еместігін атап өтті. Қазақ би фольклорының көптүрлілігіне қарамастан оның қимылдары би-технологиялық тәсілдердің бірыңғай эстетикалық қағидаттарына негізделген, сондықтан оларға би мектептерінде баулу қажет. Қазақ биінің барлық қозғалыс-қимылдары ішкі психологиялық мәнге және терең мазмұнға ие, онда халықтың көркемдік-образдық ойлауы мен ежелгі дүниетанымы жатыр¹.

Ш. Жиенқұлованың ықпалымен 1964 жылы хореография училищесінде халықтық ұжымдарға кадрлар дайындайтын мамандандырылған кластар ашылды. Ол классикалық класпен қатар, бес жылдық халықтық бөлімдер ашуға қол жеткізді.

Қорыта айтқанда Ш. Жиенқұлованың қазақ биін оқытып-үйретудегі еңбегін былайша айқындауға болады:

- жүйелілік, қарапайымнан күрделіге қарай, өткенді қайталау, оқушылардың жас ерекшелігін ескеру сияқты оқытудың қағидаттарына сүйеніп отырып, оны шығармашылықпен жаңғыртып, қазақ биі элементтерін оқытуда алғаш қолданды және бұл әдістер мен қағидаттар негізінде қазақ биін оқытып-үйретудің педагогикалық жүйесін жасады, классикалық және халықтық-сахналық билермен қатар қазақ биін балеттік циклдің дербес оқу пәні ретінде айқындап берді;

- Ш. Жиенқұлованың шығармашылық-педагогикалық қызметі, оның педагогикалық идеялары барша қазақ ұлттық хореография өнерінің дамуында маңызды орын алды. Себебі ол:

- халықтық хореографияның барлық жиналған репертуарын алғаш рет шығармашылықпен өңдеді және жинақтады;

¹ Жиенқұлова Ш. Казахские танцы. Алма-Ата: Онер, 1985. — 276 с.

- Қазақстанда тұңғыш рет қазақ биін оқытудың әдістемелік құралын жазып шығарды;

- хореографиялық училищеде білім алушыларды оқытудың классикалық жүйесінде қазақ биі ресми танылған оқу пәні болды;

- хореографиялық училищеде «халық билерінің бөлімі» ашылды, ол халық билерінің ұжымдары үшін кәсіби кадрлар дайындады. Нәтижесінде халықтық би шығармашылығы хореографиялық оқытудың классикалық жүйесімен байытылып, дамудың жаңа жолына түсті.

Осылайша Шара Жиенқұлова қазақ халық биінің зерттеушісі, жинаушысы, дарынды мұрагері әрі тамаша жаңғыртушысы ретінде тарихта қалды.

Қазақ биінің кәсіби қалыптасып дамуында кәсіби биші Ш. Жиенқұловамен бірге балет өнерінің майталманы Д. Әбіровтің еңбегі зор болды. Дәурен Әбіров — алғашқы қазақстандық кәсіби балетмейстер, Қазақстан Республикасының Халық әртісі, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, өнертану ғылымдарының кандидаты. Оның шығармашылығы бір-бірімен өзектес үш негізден тұрады: педагогикалық қызметі, балетмейстерлік шығармашылығы және қазақ халық биін насихаттау мен дамыту саласындағы жұмысы.

Д. Әбіров балет мектебінің қабырғасында-ақ педагогикалық қызметпен айналысты. Жылдар бойы оның бірегей педагогикалық әдістемесі қалыптасты, оның әдістемесі «Әбіров мектебі» деген атауға ие болды. Оның әдістемесі кәсіби кадрлар дайындау үшін ғана емес, қазақ биін мектеп пен балабақшада үйрету жолдарын да қамтыды. Әбіровтің тікелей ықпалымен Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінде, Қазақ мемлекеттік қыздар педагогикалық университетінде хореография кафедралары ашылды. Аталған оқу орындарында ол кафедра басқарып, халық биінің кәсіби педагогтарын дайындау ісіне тікелей қатысты. Оның бастамасымен республиканың басқа да көптеген жоғары оқу орындарында хореография кафедрасы ашылып, мектептерге «Би-ритмика» пәні енгізілді. Өзі өмірінің соңғы жылдарына дейін Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында профессорлық қызмет атқарды.

Д. Әбіров режиссер және балетмейстер ретінде кеңейтілген концерттік бағдарламалар жасады, республика бойынша 18 би ұжымының қалыптасуына еңбек сіңірді. Д. Әбіров «Алтынай», «Салтанат» мемлекеттік би ансамбльдеріне билер қойды, оның «Қоштасу», «Балбырауын», «Алтынай» билері қазақ би мұрасының алтын қорына енді және би мәдениетінің озық үлгілері болып табылады.

Д. Әбіровтің есімі отандық хореография өнерінің дамуында үлкен орын алады, ол Қазақстанның кәсіби тұңғыш балетмейстері ретінде қазақ биін белсенді насихаттады, оның шығармашылық ізденістерінің басты өзегі ұлттық балет болды. Осылайша ол қазақ хореографиясының жарқын құбылысына айналды. Д. Әбіров өз шығармашылығында орыс және кеңес хореография өнерінің дәстүрлеріне сүйенді және қазақ халқының мәдениетімен, тарихымен толық танысып, қазіргі жай-күйін бақылап

отырды. Оның қазақ халқының рухани мәдениеті туралы білімінің өте тереңдігі қойған билерінің мазмұнынан айқын байқалды. Отандық танымал хореограф Дәурен Әбіров қазақ биін жаңа тақырыптармен, бейнелермен байытып, қазақ биінің шеңберін кеңейтуге үлкен еңбек сіңірді, қазақ билерінің сахналануына үлес қосты. Ол ардайым үздіксіз шығармашылық ізденісте болып, ұлттық-сахналық бидің негіздерін дамытты. Осылайша ұлттық хореографиялық өнердің кәсіби жанрларына көп жаңалық енгізгендігімен тарихта қалды. Д. Әбіров сахналық би өнерін іс жүзінде үйрету арқылы қазақ биінің насихатталуына ықпал етті. Ол қазақ биінің тарихы жөніндегі жинаған материалдары бойынша құнды еңбектер қалдырды. Д. Әбіров «Қазақ билерінің тарихы» және «Қазақ биі» кітаптарының авторы. Аталған еңбектерінде ұлттық және сахналық қазақ билерінің тарихын, олардың даму кезеңдерін анықтай отырып, бір жүйеге түсірді. Д. Әбіров: «Қазақ халқының би фольклоры өткен заманғы салт-дәстүрлерден, ұлттық тойлар мен ойындардан алынған, тамыры тереңде жатыр. Қазақтарда жаппай, әнге қосып билейтін, сондай-ақ дара орындайтын би түрлері де кездеседі»¹ деп жаза отырып, қазақ билерінің хореографиялық негізін халықтың ғасырлар бойы қалыптасқан пластикалық би тілі құрайтынын атап өтті³. Қанша жылғы зерттеу жұмыстарының негізінде Д. Әбіров қазақ билерінің көптеген қимылдарын анықтап, оларға сипаттама берді.

Автор би тарихын зерттеу және оған талдау жасау барысында осы жұмысты хореографтардың қызметінде қалай іске асыруға болатынын көрсетті. Ол кітабының «Қазақ ұлттық билерінің негізгі қимылдары және олардың маңызы» деп аталатын тарауында ұлттық билердің мазмұнын ашып, қимылдардың орындалу техникасын айқындап берді. Кітапта «Қара жорға», «Ор теке», «Аю би», «Ұтыс биі», «Қаз-қатар», «Бура би», «Қоян-бүркіт», «Насыбайшы», «Қара құлақ немесе Серік құлақ», «Келіншек» билерінің мазмұны толық ашылып, билерде қоршаған ортаны эстетикалық қабылдау, еңбек нәтижелері, салт-дәстүр, әртүрлі жағдайлардағы адамның мінез-құлық көріністерін бейнелеудегі орны айтылған.

Д.Әбіровтің «Қазақ билерінің тарихы» деп аталатын кітабында келтірілген қол және аяқтың қимылдары классикалық билеудің шарты ретінде алғаш рет «Қыз Жібек» операсының жаңа қойылымында пайдаланылды. Осында көрсетілген негізгі қимылдар бишілердің биді орындау барысында қимылдарының нақты болуына қойылған талаптардан туындаған. Д.Әбіров қазақ билеріндегі негізгі би қимылдарын екіге бөліп қарастырады: қолды ыңғайлап ұстау, негізгі қимыл-жүрістер және оларды ерлер мен қыздар биіне байланысты ажыратып көрсетеді².

Д.Әбіров хореография өнеріне оқыту барысында ең бастысы — балаларды мамандандырылған оқу орындарында арнайы бағдарлама бойынша классикалық кәсіби үйрету деп санады. Сондықтан хореография училищесінің оқушыларын балет спектаклдерінің қойылымына бірте-бірте тартып отырды.

Д.Әбіров өзінің ұстаздары А. Александров пен А. Селезневтің педагогикалық идеяларына сүйене отырып, балет шеберлігіне үйретудің жүйесін нақтылады, оқушылармен жұмыс істеудің басты әдістері мен тәсілдерін де атап көрсетті. Оның биді оқытып-үйрету барысында ұстаған негізгі қағидаттары:

- Біртұтас арнайы бағдарлама бойынша арнаулы орындарда өткізілетін сабақтардың жүйелілігі;

¹ *Абиров Д. Т., Исмаилов А. М. Казахские народные танцы. — 2-е изд. — Алма-Ата: Онер, 1984. — 102 с.*

² *Әбіров Д. Т. Қазақ билерінің тарихы. Оқу құралы. Алматы, ИздатМаркет, 2006. — 152 б.*

- Балет материалын қарапайымнан күрделіге қарай үйрену қағидаты, яғни бидің жаңа элементі бұрынғы үйренген элемент негізінде игеріледі;

- Өткен материалды міндетті түрде қайталау және оны келесі сабақтарда қолдану. Д.Әбіров бұрынғы бар нәрсені қолданбай, жаңа нәрсе жасауға болмайды деп есептеді.

- Оқытудың үздіксіздігі. Хореография училищесінің түлектері өздерінің шеберлігін жетілдіру үшін үнемі оқу-жаттығу сабақтарын жүргізіп отыруы керек.

Бұдан өзге Д.Әбіров сабаққа мынадай педагогикалық талаптар қойды:

- Оқу және шығармашылық міндеттерді орындаушылармен бірге олардың жеке ерекшелігін ескере отырып шешу керек;

- Өзіндік қайталанбас ерекшелігі бар қазақ халық биінің тарихына сүйену керек.

Біздің байқағанымыздай, XX ғасырдың екінші жартысында Ш.Жиенқұлова мен Д.Әбіровтің ізденістері арқасында қазақ биін оқытудың әдістемесі жасалды. Олар 1946-1958 жылдар аралығында балет өнеріне үйретудің әдістері мен тәсілдерін жаңғырта отырып, оны қазақ биінің әдістемесіне тиімді қолдана білді, сөйтіп Қазақстандағы қазақ биін оқытудың басты әдістемесін жасаған педагогтар болды. Д.Әбіров өзінің педагогикалық қызметінде оқытудың жүйелілік қағидаттарын қатаң сақтады. Ал Ш.Жиенқұлова жүйелілікпен бірге оқытудың бірізділігін де маңызды санады. Ол биді жеке эпизодтар түрінде емес, жаңа материалды өткен сабақпен байланыстыра түсіндіруді мақсат етті.

Қорыта айтқанда 1945-1958 жылдары Қазақстанда ұлттық балет өнері, оның ішінде қазақ биі кәсіби қалыптасты, осы жылдары негізгі әдістер мен тәсілдер ретінде көрнекілік, қайталау, сөздік әдіс, кіріспе сөз, өткен материалды практикалық қолдану сияқты әдістермен бірге бірлескен шығармашылық, оқушылардың жеке ерекшелігін есепке алу, үйренген материалды шығармашылықпен көрсете білу әдістерін қолданды. Сонымен бірге бидің тәрбиелік аспектісіне де мән берілді.

Осылайша Ш. Жиенқұлова, Д. Әбіров, кейінірек ұлттық хореографияның тамаша білгірлері Л. Сарынова, О. Всеволодская-Голушкевич, Т. Ізім, А. Құлбекованың қажырлы еңбектерінің арқасында халық билері мен би қимылдарының элементтері қайта жаңғырып, қазақ би өнерінің алтын қорына қосылды.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ:

1. *Абиров Д. Т., Исмаилов А. М.* Казахские народные танцы. — 2-е изд. — Алма-Ата: Онер, 1984.- 109 с.
2. *Әбіров Д. Т.* Қазақ билерінің тарихы. Оқу құралы. Алматы, ИздатМаркет, 2006. — 152 б.
3. *Жиенқұлова Ш.* Казахские танцы. — Алма-Ата: Онер, 1985. — 276 с.
4. Қазақстан Республикасының Президенті Н. Ә. Назарбаевтың «Қазақстан-2050» стратегиясы қалыптасқан мемлекеттің жаңа саяси бағыты» атты Қазақстан халқына Жолдауы. 2012 ж.

A. E. Kussanova, L. A. Nikolayeva

PROBLEMS OF INHERITANCE OF PEDAGOGICAL EXPERIENCE IN SYSTEM OF THE HIGHER CHOREOGRAPHIC EDUCATION OF KAZAKHSTAN

Before speaking about these or those ways of transfer of the accumulated knowledge, abilities, skills in the field of ballet pedagogics, it would be desirable to note that now, according to the world directions of ballet art, style and plasticity of choreography changes, dance in respect of the performing equipment becomes complicated. The choreographic receptions used by ballet masters in the statements also change. Very often there is a big discrepancy between what has been already acquired for many years in the field of choreography and what young teachers use in the activity. Often they don't consider the experience accumulated in ballet pedagogics so far. In this regard there is a problem: as well as to what to teach the beginning teachers.

It is possible to say that art of choreography – the phenomenon the universal, having a long story development much. Need of the person to express the emotions by means of plasticity is the cornerstone of his origin. But in particular, at high culture to which we got used didn't appear in itself. In its basis – the work of professional teachers based on development of world dancing art in general and features of national Kazakh dancing culture.

The choreography which in essence didn't have systems of recording of movements (such system appeared only at the beginning of the 20th century when A. Vaganova created the first methodical arch of exercises for occupations choreography), transferred everything the most valuable by oral. In this regard the basic dancing elements were remembered as a result of repeated repetitions by performers. The certain sequence of studying of dancing art which defined emergence of classical system of training of choreography was as a result created. This system absorbed in itself the universal movements of a human body which then in the processed look passed to the professional stage.

It must be kept in mind that development of the system of choreographic education in Kazakhstan has begun in far 20th years of last century when exceptional children were brought together in schools for talented youth. Then questions of education were even more important, than questions of training. It has been connected with insufficient general culture of society. It was necessary to impart to children of the rule of conduct, communication, skills to work, to cultivate morality, moral qualities. The question of definition of the purposes of ballet pedagogics of Kazakhstan was always considered in close interrelation with other pedagogical categories — acquisition of professional skills, vital abilities.

That experience which was accumulated in Kazakhstan in the field of national ballet pedagogics should be considered in modern teaching and educational process of university. Of course, many dancing schools and the directions

disappeared from choreographic art of Kazakhstan. So, there were demanded no numerous dancing clubs which were engaged except actually dancing education, propaganda activity in the 30th years 20 centuries. Hobbies for acrobatics and a pantomime consigned to the past. But they left the mark in system of training in the ballet too: classics stopped being static and balanced, from a saloon art form became widespread. In it there was a task of teachers - choreographers who among a set of the dancing currents which appeared in Soviet period had to choose only correct. So in Kazakhstan national choreography on the basis of classical school of dance appeared. Now it is possible to say that at all the modifications, new contents, modern plasticity the classical system remains a basis of all process of training in ballet skill. The problem is that young teachers substitute the principles of classical dance for the latest style receptions therefore performers suffer first of all. And here the vastest experience of the past of all world ballet pedagogics is obligatory. There are new names of teachers-ballet masters which develop choreographic art of Kazakhstan, and on them in bigger degree depends what will be the Kazakh ballet, the cultural heritage, his valid interpretation will how competently and precisely remain. Achievements of the Kazakh choreographic art for last time put forward a problem of generalization and discussion of the accumulated pedagogical experience before teachers-choreographers.

Having only practically seized basic elements of dance, may it be classical dance or the national, young performer can introduce in them the imagination, the identity and to continue by that development of ballet art presently.

Here, in turn, it is necessary to stop on that postulate that the teacher – first of all the creator. Each teacher has the hallmark which originality, along with influence of the identity of the teacher, is defining in formation of the pupil as identity. The identity of the teacher allowed to say in due time that there was a style of training of A. V. Seleznyov, S. I. Kuserbayeva, etc. In this regard it would be desirable to make some observations about creative character of a profession of the teacher-choreographer, about a role of the personality in development of ballet art.

Availability even of the most perfect programs and education guidances in itself doesn't give a guarantee of success in training and education of a professional ballet personnel. Not the program, not the textbook solve success of training, and the identity of the teacher. It is enough to remember that when in the 30th years 20 centuries A. V. Seleznyov began case of formation of the Kazakh ballet pedagogics. Developed training programs, conditions for occupations the ballet weren't. But thanks to the creative person of teachers of that time art of choreography in Kazakhstan quickly began to gain height. Considering what outlook of pupils as this or that training material accustoms, the teacher shall approach differentially material selection, distribution of time of occupations, a dosage of homework and independent work in a class. Still K.D.Ushinsky noted:

"Which of teachers wishes that the textbook had just to his educational practice, that, according to Disterveg, wants impossible"¹.

Much attention is also paid to a role of the teacher in modern society in many state documents of the Republic of Kazakhstan, such as Law of Republic of Kazakhstan "Education", the Draft of the program "Cultural Heritage", "Concept of Ethno-cultural Education in Republic of Kazakhstan".

It was told about the increasing creative nature of work of the teacher in post war years: "In view of that the importance of identity of hallmark increases, for the purpose of bigger efficiency of the work of the teacher shall have within programs the known freedom in the choice of subjects and training methods which allows them to carry out work with bigger advantage for itself and for pupils"². And it is right as there is a number of the objective conditions assuming a considerable difference between pupils. There can't be identical a structure of a class, level of capabilities of pupils etc.

The famous musicologist-specialist in folklore P. I. Zemtsovsky writes: "The sources feeding folklore never come down only to his present. It always and traditions, sometimes very ancient"³. Never-dying old was always present at development of folk art, including Kazakh. This process was carried out by continuity of generations, by oral transfer of knowledge from teachers to pupils. Such training in skill provided continuity in preservation and further development of art.

But now the figurative system of other plan is even more often opposed to a complex folklore figurative style. In him the latest style receptions embodying ancient plots the modern language find free application. And the beginning teachers-choreographers not always skillfully use these new receptions. In this regard the role of historically accumulated experience in the field of choreography is extremely important.

Of course, so far in the republic many collections and monographs on history of the Kazakh choreographic art came out. However, as such, the pedagogical aspect of activities of domestic choreographers is studied insufficiently. Meanwhile, it is difficult for classical dance to reevaluate value of pedagogical activities of A.V.Seleznyov for formation of a training system in Kazakhstan, and D. T. Abirov and Sh. Zhiyenkulova's creativity – for systematization of methods and acceptances of training in the Kazakh dance.

That is why to us the problem resolution of studying and generalization of the accumulated pedagogical experience in creation of separate special textbooks on history of ballet pedagogics of Kazakhstan seems, and in creative universities at faculties of choreography it is necessary to enter a specialization course on studying of pedagogical heritage of outstanding domestic choreographers. The most complete use of this experience for further development of all art of the

¹ Ушинский К. Д. Руководство по методике начального обучения. Собр. соч. Т. 7. — М.–Л., АПН РСФСР, 1949. С. 13.

² ЦГА. «Приказы министерства высшего и среднего специального образования КазССР» // А., 1962 г., ф. 6, оп. 1, св. 1, д. 105.

³ Земцовский П. И. Народное творчество и современность. — М., 1987 г. С. 21.

Kazakhstan choreography, for education of new generation of highly skilled professional teachers-choreographers is only under such circumstances possible.

REFERENCES:

1. *Земцовский П. И.* Народное творчество и современность. — М., 1987 г. С. 21.
2. *Ушинский К. Д.* Руководство по методике начального обучения. Собр. соч. Т. 7. — М.-Л., АПН РСФСР, 1949. С. 13.
3. ЦГА. «Приказы министерства высшего и среднего специального образования КазССР» // А., 1962 г., ф. 6 , оп. 1, св. 1, д. 105.

ХОРЕОГРАФИЯ И СМЕЖНЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВ

Л. А. Жуйкова

МЕДИЧЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА И САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ

Вторая половина XV века во Флоренции отмечена феноменом медичейской культуры, цветущей при дворе герцога Лоренцо Медичи (1449–1492). В историю он вошел как Лоренцо Манифико — Лоренцо Великолепный. «Мы до сих пор, — писал П. Муратов, — смущены сверканием гениальности, мелькающей в разнообразных и противоречивых делах, мыслях и чувствах этого необыкновенного человека... Он один как бы олицетворяет собою осуществление всех разнообразных чаяний кватроченто»¹. Внешне Лоренцо Медичи был некрасив: с угрюмым взглядом, редко улыбающимися узкими губами, выступающей вперед нижней челюстью. Особенно некрасив был нос, как писал Вазари, — «сплюснутый на конце так, что он подобно своей матери Лукреции, не мог различать вкусов и запахов и кроме того из-за необычности носа всегда гнусавил». Но он был настолько выдающейся личностью, что заставлял забывать о внешней непривлекательности. Трезвый, даже жесткий политик, Лоренцо Медичи стяжал Флоренции репутацию «баланса на весах Италии», так как в свое правление в течение десятилетий удерживал политическое равновесие между Венецией, Миланом, Неаполитанским королевством и Папским государством.

Он любил радости жизни, пользовался ими сполна. Его двор жил согласно стихам Лоренцо:

«О, как молодость прекрасна!
Но мгновенна. Пой же, смейся,
Счастлив будь, кто счастья хочет,
И на завтра не надейся!»



Дж. Вазари «Портрет Лоренцо Медичи (Великолепного)». Галерея Уффици, Флоренция

¹ Муратов П. Образы Италии. Т. 1. — М.: Книга по требованию, 2013. С. 173.

Но для нас гораздо важнее то, что герцог Манифико был философом-гуманистом, обладал поэтическим даром, знал толк в музыке, живописи и скульптуре. Язычник по мироощущению, он превратил свой двор в центр художественной культуры Италии. Охоты, карнавалы, турниры сменялись философскими диспутами, поэтическими и музыкальными состязаниями. В медичейских садах творили Полициано и Пико делла Мирандола, Боттичелли и юный Микеланджело.

Вместе с тем, Лоренцо был человеком своего времени — жестокого, кровавого, беспощадного. Чтобы оценить двойственность его натуры, достаточно вспомнить, как он разгромил и разграбил в 1472 году восставший город Вольтерру или как расправился с участниками заговора Пацци против братьев Медичи в 1478 году. Тогда заговорщики пошли на такое святотатство, как убийство в церкви: ударами кинжалов они убили брата герцога — Джулиано Медичи, но Лоренцо, раненный в шею, успел скрыться в ризнице вместе с верными друзьями. Потом он со страшной жестокостью перебил и повесил участников мятежа на площади Синьории — и живых, и мертвых. В назидание тем, кто захочет повторить попытку Пацци, Лоренцо заказал Боттичелли написать на стенах дворца портреты казненных.

Расправа над участниками мятежа Пацци потрясла Италию. Флоренция была отлучена от церкви и ввергнута в войну против ряда городов и княжеств. Лоренцо потребовалась проявить громадную политическую волю, чтобы вернуть Флоренции утраченное спокойствие. Это еще раз доказывало, что в его лице Италия имела крупнейшего политического деятеля, обладавшего огромным международным авторитетом. И с его смертью в 1492 году хрупкий баланс политического равновесия был нарушен сразу же. Исподволь назревавший кризис получил быстрое развитие: изнеженная и раздробленная Италия стала ареной битв двух захватнических держав — Испании и Франции.

Утонченный, аристократически рафинированный дух медичейской культуры прекрасно выразил флорентиец Алессандро Филиппи, прозванный Боттичелли (1445–1510). Он был ее певцом, ее неотъемлемой частью. Не случайно в своей картине «Поклонение волхвов», изобразив все семейство Медичи, Боттичелли дал и свой автопортрет. Но его роль в истории культуры неизмеримо большая, чем только участника кружка Медичи.



Боттичелли «Поклонение волхвов». 1475-78. Галерея Уффици, Флоренция

С одной стороны, он тесно связан с медичейской культурой, с ее культом античной красоты и интересом к мифологии. До Боттичелли мифологические сюжеты в живописи разрабатывались крайне редко, а если и привлекались, то в декоративных целях. В поэтике Боттичелли они занимают не меньшее место, чем евангельские сюжеты. Мифологические сюжеты он черпал из заново открытых в эпоху Возрождения текстов античных авторов. А с другой стороны, творчество Боттичелли обращено одновременно и к готическому прошлому и к романтическому будущему.

Медичейская культура, замкнутая узкой социальной средой, пронизана настроениями близкой гибели, своим роскошным цветением словно притягивая ее, эту гибель. «Они жили, — писал П. Муратов, — накануне великих исторических гроз, но эти грозы никогда не приходят внезапно. Предчувствие их задолго тяготеет в воздухе, делает бледными лица, неверными улыбки, беспокойными взоры. Оно примешивает мутную печаль к радостям. И оттого эти радости становятся еще острее. Оно освобождает от сознания прочности вещей, делая движения легкими, не оставляющими следа. Оно вечно напоминает о смерти, и вся жизнь, весь мир кажутся милее и певучее»¹.

Боттичелли провидчески почувствовал и отразил неизбежность гибели медичейской культуры в пору, которая казалась современникам эпохой расцвета Флоренции. Причем, сделал это он в зените своего творчества в 1470–80 годах, когда создал шедевры «Аллегория весны» и «Рождение Венеры», расписал фресками стены только что отстроенный Сикстинской капеллы в Ватикане, иллюстрировал «Божественную комедию» Данте. Тогда он был знаменит по всей Италии. Талант Боттичелли высоко ценил Леонардо да Винчи: его одного из великих своих земляков он упоминает в «Трактате о живописи», уважительно называя «наш Боттичелли». П. Муратов впоследствии скажет: «Энигматичные слова Леонардо никогда не бывают случайны, в этом упоминании оставлено важное свидетельство того, что Боттичелли умели ценить проницательные люди тех времен»².

Они были современниками — Боттичелли и Леонардо, вместе учились в мастерской Верроккьо. Но сколь различны герои их картин! Спокойное самоутверждение леонардовских персонажей чуждо боттичеллиевским. Они лишены



Боттичелли «Возвращение Юдифи в Ветилую (Возвращение Юдифи с головой Олоферна)». 1472-1473. Галерея Уффици, Флоренция

¹ Муратов П. Образы Италии. Т. 1. М.: Книга по требованию, 2013. С. 176.

² Там же. С. 175.

активности, свойственной гуманистическому мироощущению. Они подвержены внеличным силам, отдаваясь «порыву чувства или порыву ритма»¹. Они не активны, они страдательны. То есть через героев своих картин Боттичелли первым отразил надвигающийся крах антропоцентризма Ренессанса, когда человек столкнулся с энергиями и силами в природе, не подвластными его воле. Может, потому герои картин Боттичелли печальны и задумчивы. Даже такой героический образ, как Юдифь решен художником в элегическом ключе. «Возвращение Юдифи», как и парная к ней картина «Обнаружение убитого Олоферна» (обе находятся в Уффици) написана Боттичелли в начале 1470-х годов на библейский сюжет о том, как Юдифь спасла свой город от нашествия ассирийцев. Ночью она пробралась в стан врагов и там, пленив красотой их предводителя Олоферна, отрубила ему голову, когда он заснул. Боттичелли запечатлел возвращение Юдифи домой со своим страшным трофеем. Служанка несет на голове блюдо с отсеченной головой, а Юдифь идет поспешным танцующим шагом, держа в одной руке меч, в другой — оливковую ветвь. Но лицо Юдифи печально, в нем нет торжества победительницы: ее взор устремлен в сторону, он полон горького раздумья о пережитом.

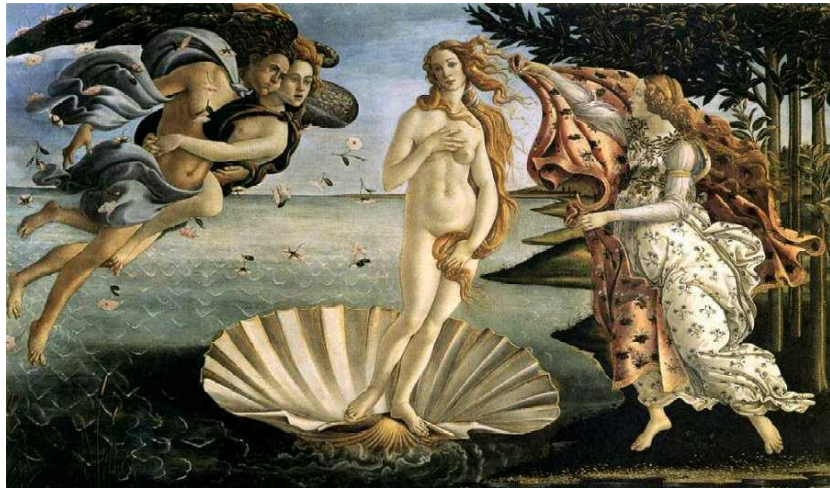
В героях боттичеллиевых картин ощущается некая неуверенность в себе, какое-то прислушивание к своему внутреннему «я». Они способны отдаться порыву и ожидают этого порыва. Такова Венера, прибываемая к берегу порывами ветра в картине «Рождение Венеры» (1486, Флоренция, Галерея Уффици). В XX веке испанский поэт Рафаэль Альберти в стихотворении «Боттичелли» так отразит свое впечатление от этой картины:

Как дуновенье — линии движенье.
 Холста сияющая гладь
 Так лаконична,
 Мягко напряженье
 Зефиров дующих и легкой ткани взлет
 Ритмичных завитков скольженье
 И на воде, и в вышине,
 В отточенной штрихом волне.
 И то деталей сопряженье,
 И тот во всем геометричный строй,
 Которому своей капризной игрой
 И ветер невзначай поможет,
 Когда, порхая, множит
 Цветы, и птиц, и мотыльковый рой!

Венеру встречает Ора, олицетворяющая Весну, чтобы укрыть наготу богини покрывалом, расшитым прекрасным узором из маргариток. Платье

¹ Данилова И. Предисловие // Боттичелли: сборник материалов о творчестве / Сост. В. Г. Гращенков. — М.: «Издательство иностранной литературы», 1962. С. 10–11.

самой Оры расшито васильками, а на шее — ожерелье из вечнозеленого мирта — дерева, посвященного Венере и считающегося символом вечной любви. (Вспомним, что свой вокальный цикл 1840 года Шуман назвал «Мирты», когда, наконец, добился руки Клары Вик и преподнес его своей избраннице в качестве свадебного подарка.) На поясе Оры венки из роз. Розы льнут и к Венере! Ведь согласно мифу, они появились на земле вместе с богиней любви, став ее символом. Вообще-то название картины не совсем точно соответствует ее содержанию. По мифу Венера родилась из крови оскопленного Урана, попавшей в море и образовавшей пену у острова Кипр (отсюда и ее эпитеты «Киприда», «пеннорожденная»). То есть на картине Боттичелли изображено не рождение Венеры, а ее прибытие к людям.



Боттичелли «Рождение Венеры». Около 1485.
Галерея Уффици, Флоренция



Боттичелли «Портрет Симонетты Веспуччи». Около 1480 года.
Государственный музей, картинная галерея. Берлин

Античная богиня наделена лицом, которое в творчестве художника выступает как идеальный тип красоты: удлинённый овал, пухлые губы, подбородок с ямочкой, кажущиеся заплаканными глаза. Этот образ присутствует на всех картинах и фресках Боттичелли либо как главный персонаж («Рождение Венеры», «Венера и Марс», «Величание Мадонны», «Мадонна с гранатом», «Благовещение»), либо как второстепенный.

Лейт-образ женских персонажей Боттичелли имеет исторический прототип. В 1469 году во Флоренции появилась 16-летняя Симонетта Каттанеи. Родом она была из Генуи, ее взял в жены Марко Веспуччи из семьи прославленных купцов и мореплавателей. Вскоре красавица-генуэзка была представлена ко двору Медичи и оба брата — Джулиано и Лоренцо — становятся почитателями красоты Симонетты: ее дивного стана, грустно-задумчивых глаз, лебединой шеи и копны золотисто-медных волос. Синьора

Веспуччи стала желанной гостьей на всех празднествах Медичи. Там ее увидел Боттичелли и, подобно Данте и Петрарке, обрел свой пожизненный идеал. Как Беатриче и Лаура, Симонетта рано ушла из жизни — в 1476 году. Ей было всего 23 года и ее оплакивала вся Флоренция. Похоронили Симонетту на кладбище церкви Онъисанти в капелле семейства Веспуччи. Боттичелли пережил ее на 34 года и его погребли на том же кладбище в 1510 году.



*Боттичелли «Мадонна с гранатом». 1487.
Галерея Уффици, Флоренция*

впечатляет это лицо на картине «Мадонна с гранатом» — оно исполнено задумчивости и печали. Взгляд ясных светлых глаз под высокими бровями будто погружен в себя, рот образует скорбную складку. Взор младенца Христа, полулежащего у нее на коленях, тоже задумчив и устремлен куда-то вдаль. Окружающие их ангелы, которые должны были бы петь, заглядывая в книги, почему-то молчат, чего-то выжидая. Все персонажи разобщены между собой и это порождает ощущение тревоги и неуверенности, которое исходит прежде всего от лица Мадонны. Итак, на примере творчества Боттичелли мы видим,



Боттичелли. Весна. 1482. Галерея Уффици, Флоренция

Нам неизвестно, позировала ли Боттичелли Симонетта на знаменитом ее профильном портрете, или мастер написал его по памяти уже после ее смерти, подобно многочисленным воспроизведениям ее облика на всех своих картинах. Важно то, что в Симонетте он увидел слияние готической «бестелесной» красоты и ренессансной утонченной чувственности, найдя свой идеал «вечно женственного». Через ее облик он решил проблему соотношения красоты физической и духовной, дав язычески прекрасному телу Венеры лицо задумчивой Мадонны. Особенно

что в эпоху кватроченто «Именно личностный опыт становится главной темой искусства, приобретая религиозные коннотации»¹

В наиболее ренессансной картине Боттичелли «Аллегория весны» (Флоренция, галерея Уффици), писавшейся в 1477–1478 годах, отчетливо проступают все приметы его стиля, так выделяющие Боттичелли среди художников кватроченто. Картина передает скорее настроение, чем содержание. Это мечта художника о прекрасном, но недостижимом идеале. И оттого — при всей своей лиричности и гармонии — картина печальна.

В центре — Венера в одежде флорентийской патрицианки. Над ее головой — сыночек Купидон, целящийся из лука с зажженным факелом в трех граций. Согласно художественной традиции Возрождения, он изображен с завязанными глазами, символизирующими слепоту любви (помните, у Шекспира: «...без глаз и крылья — символ безрассудной поспешности...»). Справа от Венеры — три грации, олицетворяющие Красоту, Непорочность и Любовь. За ними — вестник богов Гермес-Меркурий, считающийся хранителем тайных знаний. На картине Боттичелли он своим кадуцеем отгоняет от сада богини любви облака, символизирующие неведение. Слева от Венеры — Весна, за ней бог теплого весеннего ветра Зефир, преследующий нимфу Хлорис. Согласно мифу, Зефир овладел ею и превратил во Флору — богиню цветов и вестницу весны. Падающие изо рта Хлорис цветы указывают на эту метаморфозу.

Композиция картины удивительно музыкальна: фигуры следуют в ритме «один-три, один-три». Им вторят параллели стволов деревьев, прерывисто струящиеся складки одежд, изгибы сплетений рук танцующих граций, будто застывших в длящемся мгновении красоты. Этот земной рай Боттичелли выключает из категорий пространства и времени: за деревьями виднеется небо, но нет дали; сад цветет и плодоносит одновременно. Персонажи «Весны» меланхолически разобщены, каждый погружен в себя. Их плавные, замедленные движения напоминают танцевальную пантомиму. Общее у всех фигур — хрупкость и невесомость, плавность скользящего шага, мягкий ритм движений рук. П. Муратов писал: «Ритм линии есть то, чем велик Боттичелли и в чем он ни с кем не сравним»². Да, Боттичелли можно назвать «певцом линии»: то гибкая и плавная, то трепетная и струящаяся, то страстная и нервная, но всегда завораживающая своей грациозностью и изяществом, она являет собой знаменитый боттичеллиев контур, в котором отразилась нежная, порывистая душа художника, раньше других почувствовавшего непрочность благополучия своего времени. В «Аллегории весны» дана оценка действительности более глубокая, чем любая однозначная и условная аллегория. Почему нет ни радости, ни веселья на этом празднике весны? Почему все разобщены? Венера благословляет неизвестно кого, грации танцуют для себя, а не перед нею, Весна не замечает ни Венеры, ни граций, ни зрителей, разбрасывая цветы механическим

¹ Рыков А. Об историческом значении творчества Боттичелли: понятие эстетической формы // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2010. Вып. 2. С. 116.

² Муратов П. Образы Италии. Т. 1. М.: Книга по требованию, 2013. С. 178.

жестом, а Меркурий вообще отвернулся от всех. Как большой художник, Боттичелли под блистательным покровом правления Лоренцо Великолепного предопустил надвигающийся кризис медичейской культуры и отразил его в своей картине.

Для мировой культуры имя Боттичелли ценно еще и потому что он первым иллюстрировал «Божественную комедию» Данте. Его рисунки серебряным карандашом выполнены на оборотной стороне текста. Контуры рисунка усилены пером; кое-где рисунок подкрашен. Поначалу, иллюстрируя «Ад», Боттичелли пытается следовать фабуле поэмы. Позднее он отказался от конкретизации сюжетной канвы, придя к убеждению, что должен в своих рисунках истолковать дух поэмы. Поэтому в «Рае» чувство Данте к Беатриче он выразил динамикой линейного ритма рисунка. Образ поэта выполнен сплошным штрихом, а Беатриче — прерывистым, вибрирующим, как противопоставление образа реального астральному.

До иллюстраций к «Божественной комедии» Боттичелли написал на четырех деревянных панелях картины, навеянные новеллами «Декамерона» Боккаччо. Таким образом, от Боттичелли берет свое начало традиция иллюстрации произведений литературного жанра.



Фра Бартоломео «Портрет Савонаролы».
Около 1498

На рубеже XV и XVI веков Флоренцию потрясли политические бури, обозначившие первые признаки надвигающегося кризиса гуманистической культуры. Умами флорентийцев овладел доминиканский монах Джироламо Савонарола. Он восставал и против тирании Медичи, и против разврата семейства папы Александра VI Борджиа, и против языческого искусства гуманистов. Он мечтал вернуть Флоренцию к патриархальным временам республики, когда взимался налог на роскошь. Наряду с фанатичной иступленностью в Саванароле были такие черты, которые гипнотически влекли к себе многие сердца: искренность, незапятнанность репутации, демократический пафос, сострадание угнетенным.

Боттичелли стал приверженцем Савонаролы. К нему его привели повышенная чуткость к моральным проблемам, стремление воплотить в творчестве идеальный образ внутренней чистоты и одухотворенности. Эта душевная целомудренность, вовсе не свойственная языческому кружку Лоренцо Великолепного и совсем не

вписывающаяся в его эстетику, вполне отвечала суровым моральным требованиям Савонаролы.

Объективно Медичи выступали защитниками ренессансной культуры, которую проклинал Савонарола. Боттичелли умом принимал гуманизм кружка Медичи, а сердцем тянулся к религиозно-моральным постулатам фанатика-монаха.

Между тем, политическая обстановка во Флоренции становилась все более напряженной. На землю Италии вступили французские войска, нарушился мирный уклад жизни. Своими пламенными проповедями Савонарола сумел внушить горожанам, что беды, обрушившиеся на них — следствие возврата к язычеству, поклонению роскоши и богатству. На площадях запылали костры, куда кающиеся флорентийцы бросали драгоценности, книги, картины. Боттичелли, увлеченный проповедями Савонаролы, отказывается от античных сюжетов. Его творчество теперь отражает страстно-мучительные поиски нового, более эмоционально-действенного художественного языка.

Савонарола, пользуясь поддержкой французского короля, изгнал наследников Медичи и возродил республиканское правление. Его проповеди приобретают все больший резонанс. Папа Александр VI накладывает на них запрет. В ответ Савонарола призывает христиан на вселенский Собор для суда над папой. Флорентийцы с волнением следили за этим поединком и предложили испытанное со средневековых времен средство: чтобы доказать свою правоту, Савонарола должен пройти через огонь. Монах на испытание огнем не явился, тогда горожане штурмом взяли монастырь, где укрывался Савонарола, и выдали его папе Римскому. Через месяц после мучительных пыток Савонарола был сожжен на площади Цветов во Флоренции. По преданию, когда его сжигали, порыв ветра внезапно отнес от него пламя, лопнула веревка, державшая кисти Савонаролы, и правая рука его поднялась, будто благословляя собравшихся... Шел 1498 год. (Через сто лет Савонаролу реабилитируют, а еще через двести поставят памятник на его родине, в Ферраре.)

Боттичелли не был сторонним наблюдателем происходящих событий. «Редко какой художник так переживал и так выражал духовное содержание своей эпохи»¹. Поздний Боттичелли — трагик, обуреваемый тревогами и сомнениями. Он все еще верит в величие человека, но остро ощущает присутствие дьявола в мире. Его знаменитая певучая линия становится жесткой, изломанной, резкой, отвечающей содержанию картин, исполненных драматизма и безысходности. Картины Боттичелли «Клевета» (1495, Флоренция, галерея Уффици) и «Оплакивание» (из Мюнхенской коллекции), написанные в 1495–1500 годах, исступленно трагичны.

К позднему периоду творчества Боттичелли относится и его картина «Мистическое Рождество» (Лондон, Национальная галерея). В ней рождение Христа трактуется как самое главное событие в истории человечества.

¹ Муратов П. Образы Италии. Т. 1. — М.: Книга по требованию, 2013. С. 176.

Свидетельством тому даны и обнимающиеся с людьми ангелы в нижней части картины, и три ангела на крыше хлева с Библией в руках, которые могут быть соотнесены с Верой, Надеждой, Любовью, и ликующий хоровод ангелов в верхней части картины. Кстати, свитки в руках ангелов покрыты письменами: «Слава в Вышних Богу», «Мир на земле и во человецех благоволение».

Боттичелли счел нужным сделать на картине надпись на греческом языке: «Я, Сандро, написал эту картину в конце 1500 года, в тяжелое для Италии время, спустя половину срока, предсказанного в 11-й главе Откровения Святого Иоанна, во второй чаше гнева из Апокалипсиса, когда сатане была дана власть над землей на три с половиной года. По прошествии этого срока он будет скован и повержен». В конце 1500 года прошло полтора года со дня казни Савонаролы, а продолжающуюся власть сатаны Боттичелли связывает с правлением развратного семейства Борджиа — папы Александра VI, его сына военачальника Цезаря Борджиа и дочери Лукреции. Но веру в их скорую гибель Боттичелли выразил в фигурах трех убегающих в панике бесов на переднем плане картины.

Интересно, что Боттичелли, будучи знаком с линейной перспективой, открытой Альберти и Брунеллески в начале XV века, и применяя ее во многих своих картинах, «Мистическое Рождество» решает в плоской двухмерной манере. Фигуры на этой картине расположены фронтально, без учета перспективы: фигуры переднего плана меньше центральных фигур и почва словно уходит у них из-под ног. Видимо, художник считал, что такая пространственная иррациональность более соответствует концепции картины, приближенной к иконописной манере.

Умер Боттичелли в 1510 году, пережив и Лоренцо Великолепного, и Савонаролу, и собственную славу — у флорентийцев на устах было имя нового кумира — двадцатисемилетнего Рафаэля. О Боттичелли забыли и заново он был открыт только в XIX веке английским искусствоведом Джоном Рескиным и группой художников-прерафаэлитов. Неповторимость манеры, высокая степень индивидуальности художественных приемов, нервная вибрация линий, лирический характер и своеобразная автобиографичность творчества приближают Боттичелли к художникам XIX–XX веков. Его влияние сказалось в прелести женских образов Энгра, Дега и Мане, отозвалось в певучести линий искусства Модильяни и Врубеля. На далеком Таити у Гогена на стене хижины висела репродукция с картины Боттичелли «Весна». Ее задний план Гоген «перефразировал» в своей картине «Аве, Мария». А крайняя справа фигура девушки на картине «Варварские сказания» лицом схожа с боттичеллиевой Флорой!

Айседора Дункан тоже была покорена музыкальностью формы «Весны». В своих мемуарах она писала «Я просидела несколько дней перед знаменитой картиной “Примавера”. Вдохновившись ею, я создала танец, в котором старалась воплотить нежные побуждения, внушаемые ею. Я думала: “Танцуя эту картину, я пошлю всем весть о любви, о весне, о рождении жизни, о том, с чем я познакомилась в таких страданиях”. Таковые были мои

размышления перед “Примаверой” Боттичелли, которую я впоследствии пыталась претворить в танец, названный мной “Танцем будущего”»¹.

Верится, что искусство Боттичелли еще долго будет волновать людей грядущих поколений всего мира.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Пер. с итал. Редакция и вступительная статья А. Дживелегов, А. Эфроса. — Ростов-на-Дону.: Издательство «Феникс», 1998. — 544 с.

2. *Данилова И.* Предисловие // Боттичелли: сборник материалов о творчестве / Сост. В. Г. Гращенков. — М.: «Издательство иностранной литературы», 1962. С. 10–11.

3. *Дункан А., Шнейдер И.* Танец будущего. Моя жизнь. Встречи с Есениным. — Ростов-на-Дону: Издательство «Феникс», 1998. С. 102.

4. *Муратов П.* Образы Италии. Т. 1. — М.: Книга по требованию, 2013.

5. *Рыков А.* Об историческом значении творчества Боттичелли: понятие эстетической формы // Вестник СПбГУ. Сер. 2. 2010. Вып. 2. С. 116.

¹ *Дункан А., Шнейдер И.* Танец будущего. Моя жизнь. Встречи с Есениным. — Ростов-на-Дону: Издательство «Феникс», 1998. С. 102.

Ф. Б. Досбатырова

НЕИЗВЕСТНЫЕ МАТЕРИАЛЫ О СОЗДАНИИ ЦИРКОВОГО СПЕКТАКЛЯ «ЗЕМЛЯ ЧУДЕС»

Тернист был путь Казахского циркового искусства от истоков к признанию на мировом уровне. 24 июля 2017 года Казахскому цирку исполнится сорок семь лет. У истоков этого пути стоял спектакль «Земля чудес», главным режиссером-постановщиком которого был Виль Васильевич Головки (1932–2015) — лауреат Государственной премии СССР, народный артист СССР, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Автору статьи лично представилась возможность взять у него интервью и выявить ранее неизвестные факты создания спектакля «Земля чудес».

Виль Васильевич Головки окончил отделение режиссуры цирка в ГИТИСе. Большой Московский государственный цирк на проспекте Вернадского, был для него первой режиссерской площадкой. Когда он начал там работать, стали поговаривать о создании молодого Казахского коллектива с тематической, сюжетной программой. И первым кандидатом на это предприятие называли Георгия Васильевича Перкуна — режиссера первой казахской национальной цирковой программы «Медео», созданной в 1970 году. Программа имела успех, Г. В. Перкун задал высокую планку профессионализма, не делая скидок на молодость нового жанра в Казахстане. «Конечно, не имея за собой многовековой уникальной традиционной культуры кочевников, в которой народное цирковое искусство занимало значительное место, такой феномен вряд ли был возможен»¹. Прошло 5 лет со дня первых успехов программы «Медео». Эстафету Казахского цирка передают молодому амбициозному цирковому режиссеру Вилу Головки, который отдавал предпочтение содержательной режиссуре.



26 декабря 2015 года В. В. Головки ушел из жизни на 84 году, но его детище спектакль «Земля чудес» став славной страницей в культуре Казахстана, дает стимул к созданию, новых спектаклей в русле эстетики «содержательного цирка»

¹ *Досбатыров Д. К. Синкретизм традиционной казахской культуры в свете инноваций режиссуры циркового и хореографического искусства Казахстана и его интеграции в мировую цивилизацию* // Дисс. на соиск. ученой степени доктора философии (PhD) — 6D040600 «Режиссура». Рукопись. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2013. С. 144.

Программа «Земля чудес» ставилась больше года, было много сложностей, как профессионального, так и человеческого характера. Первое, с чем столкнулся режиссер — это в каком направлении работать, определить первые режиссерские поиски, первые шаги. Режиссеру нужен был хороший содержательный сценарий, наполненный духом предков и родной матери-земли. Лучшего сценариста, чем поэт Олжас Сулейменов, трудно было вообразить. Но не тут-то было — Сулейменов отказался писать сценарий, но дал полное право на использование его самобытной поэзии. После того, как Головкич получил большой сборник сочинений Олжаса, он погрузился в изучение истории Казахской степи. Больше всего режиссеру понравилась поэма «Красный гонец»:

Перелески, холмы, задыхается конь,
 без дорог, напрямик мчит веселый гонец,
 пот соленой корою застыл на лице,
 он сменил пять коней,
 пять коней, пять коней.
 Сбросил кованный шлем,
 бросил кожаный щит,
 меч остался в полыни,
 копье — в ковылях...

Вот такое прекрасное начало поэмы, которая вошла в будущую программу и осталась в сердце режиссера навсегда. Второй режиссерский шаг с которым сталкивается Виль Головкич — это формирование режиссерско-постановочной группы, которой к сожалению на тот период не было. Он приглашает А. Левитского работавшего с Сергеем Михалковым, Леонидом Утесовым. «Так в тот 1975 год у нас с Аликом началась работа. Для создания Казахского цирка надо было изучить историю, надо рассказывать о Казахстане, о казахах, но языком цирковых жанров. Остановились на том, чтобы сделать новеллы. Новеллы: «Эпос» — поэзия Олжаса Сулейменова. Так как Олжас не захотел писать сценарий, мы создали его образ и с него начинали театрально-цирковой спектакль. Это был душевный диалог поэта и матери земли; «Степь» — там, где были лошади; «Цветы земли» — весна Казахстана, цветут тюльпаны, кругом прекрасная земля; «Байконур» и «Медео» — без них не может быть спектакля; «Караван на привале» — прекрасная новелла, раскрывающая большой массовый блок дрессуры смешанных животных, которыми богата казахская земля; Всего в театрально-цирковой спектакль «Земля чудес» вошли шесть новелл»¹.

Программа состояла из двух отделений и украшалась музыкой вокально-инструментального ансамбля «Степные маки» (руководитель, дирижер и композитор Нурлан Байгозов, солистка Нагима Ескалиева, ныне Нагима Хабдуловна — профессор кафедры «Эстрадный вокал» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, Народная артистка Казахстана). Как говорил режиссер, мы одни из первых в советском цирке,

¹ Досбатырова Ф. Б. Интервью с В. В. Головкичем. — Алматы, 2015. 24 июля.

кто театрально-цирковой спектакль украсили рок-группой. Также цирковая программа украшалась танцами балетной группы, в которую входили А. Кушмагамбетова, Р. Исабекова, Т. Петракова, А. Кумисбаева, Н. Шоинжанова, Е. Джумагалиева, Р. Досбаева, С. Коржумбаева, С. Халыкова, Ж. Ибрагимова, Р. Манасова, Ж. Тойшибаева. Некоторые из них прошли школу казахского танца у легендарной танцовщицы Казахстана Шары Жиенкуловой (1912–1991).

Третий режиссерский шаг был одним из сложных для режиссера. Он столкнулся с проблемой тренерского состава, так, как Казахской труппе было всего 5 лет, а тренерский опыт и профессионализм приходят с годами. Встал вопрос о привлечении тренерского состава из советского цирка. Так как Казахский цирк нуждался в разнообразии цирковых номеров. Виль Головко: «Хочу создать новый групповой номер, «акробаты на подкидных досках», но ни досок, ни акробатов, ни тренера»¹. Вилен Васильевич, как режиссер-постановщик находит пути решения, проведя отбор среди российских артистов на программу Казахского цирка. То есть у истоков национального циркового коллектива и программы «Земля чудес» стояли мастера советского цирка, в процессе работы передающие опыт молодому поколению циркового искусства Казахстана. Виль Васильевич: «Я набрал руководителей цирковых номеров не казахов и родилась проблема: казахский коллектив, а руководители не казахи. Устроил встречу с коллективом и говорю: «Кто будет делать новые цирковые номера? Кто будет учить? Вы молодые, они мэтры, сначала надо научиться»². И таким образом режиссер получил целую тренерскую команду, обогащая и наполняя спектакль новыми цирковыми номерами. Так и родилась режиссерско-постановочная группа.

Чуть больше года шла ее плодотворная практическая работа. Но этого было мало для выпуска мюзик-хольной феерии «Земля чудес» — оставалась проблема содержательности и зрелищности программы. Надо было создать условия для пошива национальных, театрально-цирковых костюмов, выполнить декорации. Режиссеру нужны были авторские эскизы. Из Москвы отправляют главного художника-постановщика и автора более 60 эскизов Владимира Семизорова. Виль Головко: «Есть авторские эскизы на декорации, костюмы, чеканку, а кто все это будет исполнять? Нужны заводы, фабрики, швейные цеха... Очередной барьер для режиссерской работы. Из Москвы исполнения по разработанным эскизам помощи не было, что делать? Решать на местном уровне было тяжело: куда ни заходишь, везде закрывают двери. Директора заводов, фабрик идут в отказ, мол, у нас все расписано по графику, но при этом понимают, что Казахстану нужен профессиональный национальный цирк»³. Не достигнув результатов, режиссер идет к директору цирка Канату Бекмурзаевичу Саудабаеву. Несмотря на свой молодой возраст, директор и художественный руководитель Алма-Атинского цирка был неравнодушным человеком и любой вопрос, связанный с производством,

¹ Досбатырова Ф. Б. Интервью с В. В. Головко. — Алматы, 2015. 24 июля.

² Там же.

³ Там же.

решал незамедлительно. «Канат Бекмурзаевич пользовался среди нас непререкаемым авторитетом. Пользовался он уважением и авторитетом у руководства республики, благодаря чему мог «выбить» немалые по тем временам средства — около полумиллиона рублей — на постановку программы «Земля чудес»¹. Директор цирка приходит к решению направить Головки на прием к Министру культуры Казахской ССР. На правительственном уровне была решена проблема сценографического оформления спектакля «Земля чудес».

И вот тут случилось непредвиденное: За две недели до премьеры, как вспоминает создатель программы. В свет выходит Постановление ЦК Компартии Казахстана от 17 июня 1976 года «О национализме и шовинизме Олжаса Сулейменова». В. В. Головки вызывают к министру культуры Казахской ССР — «Меняйте поэта, закрывайте всю поэзию, мы вам дадим другого поэта». «Мне другой поэт не нужен, — сказал Виль Васильевич, — то, что было создано всеми нами, должно выйти в свет в оригинале»². Казалось бы все, премьеры не будет, но несмотря ни на что, премьера спектакля все-таки состоялась. Из воспоминаний В. В. Головки: «Из руководства ЦК Компартии Казахстана на премьере не было никого...». Исходом судьбы мюзик-хольной феерии «Земля чудес» послужило выступление Первого секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева. В нем было упоминание о казахском поэте Олжасе Омаровиче Сулейменове: «Олжас Сулейменов великий поэт Казахстана, поэтому надо прощать ошибки, которые бывают у творческих людей»³. С тех дней программа «Земля чудес» зажила на 24 года и оставила большой след в истории Казахстанского циркового искусства. В 1979 году «Земля чудес» занял первое место среди национальных цирковых коллективов всех союзных республик.

После прекрасной душевной беседы с В. В. Головки — живой легендой советского цирка, окунувшись в воспоминания незабываемого прошлого, автор статьи задала, как говорят в цирке, заключительный вопрос: «Что вы пожелаете молодым режиссерам Казахского циркового искусства?». — Быть приверженцами содержательной режиссуры. В. В. Головки подал замечательную идею создания спектакля «Земля чудес – 2» на новом витке развития Казахского цирка⁴.

¹ Бегенов К. Казахский цирк. — Алматы, 1997. С. 118.

² Там же.

³ Головки В. В. Как взлетел Мишка (3 декабря 2012) // Официальный сайт ФКП «Росгосцирк». — URL: <http://www.circus.ru/press-service/mass-media/4712/> (Дата обращения: 10.02.17).

⁴ Досбатырова Ф. Б. Интервью с В. В. Головки. — Алматы, 2015. 24 июля.

Мюзик-хольная феерия «Земля чудес»

Премьера программы «Земля чудес» состоялась в 1976 году. В ней была сразу определена доминирующая черта эстетики казахского цирка — его национальная специфика. Столь же явственно заявил о себе принцип театрализации цирка: «Это было феерия, это было шоу в лучшем понимании этих слов.



Сколько было блестящих режиссерских находок, неожиданных решений, позволивших связать воедино разножанровые номера и аттракционы, которые благодаря этому шли на одном дыхании. Национальная специфика особенно сказалось в новелле «Степь», когда под музыку кюя Курмангазы «Сары-Арка», стихи Олжаса Сулейменова выбегал на манеж табун «диких» лошадей. К. Бегенов вспоминал: «Такого еще не было. Были «лошадиматематики», вихревые конники Алибека Кантемирова, но чтобы неоседланные «дикие» лошади хозяйничали на манеже — это мог показать только Казахский цирковой коллектив, ибо это наша степь, наша жизнь, наше мировосприятие... После выбега на манеж табуна «диких» лошадей, ловли аргамаков, их укрощения, зритель видел совершенно новое, не похожее ни на что другое»¹. Группу джигитов, подготовленную Георгием Токаевым, составили К. Булибеков, Г. Байкенова, К. Хадиков, Ж. Чинибек, С. Байсеков, О. Курманбаев, К. Бегенова, О. Джаманаков, К. Коржумбаев. Ныне казахский цирк имеет три группы конников, демонстрирующих сложнейшие трюки на многих цирковых манежах мира. В новелле «Медео», воспевающей славу Алматинского высокогорного катка, — «кузницы мировых рекордов» — роликотбежцы на бешеных скоростях демонстрировали номера, заимствованные из фигурного и парного катания, танцев на льду, языком цирка выражая дух состязательности, столь свойственный менталитету казахстанцев. Известно, как явственно проступают национальные черты в клоунаде. Достаточно привести примеры французской клоунады Ориоля; английской — в выступлениях прославленной пары Лоуренса и Редиша; русской — Анатолия Дурова. Казахский цирк в программе «Земля чудес» в лице коверных М. Джумагалиева, К. Касымжанова и В. Карпа клоунадой «Гостеприимный

¹ Бегенов К. Казахский цирк. — Алматы, 1997. С. 123.

Казахстан», сопровождаемой куплетами, ярко обозначил национальную специфику казахской клоунады: блестящий имитационный дар, эмоциональную непосредственность, добродушный юмор. Национальной спецификой был окрашен и аттракцион Шолпан Кожамбердиевой «Караван на привале», где ученица замечательного дрессировщика А. Гутовского демонстрировала номера с дрессированными верблюдами, медведями, волками, козерогами — исконными обитателями казахстанской фауны. В национальном ключе был решен и Эпилог программы «Земля чудес»: из-под купола опускался громадный колос, откуда вылетали голуби, символизируя созидательный труд, мирный, дружелюбный дух казахского народа. А из юрты — традиционного жилища степняка-кочевника — выходили танцовщицы с исполнением национальных танцев.



В программе «Земля чудес» явственно просматривался принцип синтеза искусств — цирка, поэзии, балета, эстрады. Например, в новелле «Эпос» под чтение пронзительных строк Олжаса Сулейменова о гонце, в многодневной изнурительной скачке сменившем пять коней, но донесшем вместе со

знаменем весть об одержанной над врагом победе, шел танец воинов. Облаченные в кольчуги, со шлемами на головах, с мечами и копьями в руках, они танцевальной пластикой воссоздавали уходящую в глубь веков картину военного быта степняков. Появляющийся на коне «Красный гонец» (Т. Бектасов) теперь уже средствами циркового искусства продолжал сюжетную линию. Он исполнял трюки, сопровождаемые стойками на одной и двух руках, делал стойку на одной руке, придавая телу горизонтальное положение. «Затем шел, — вспоминал К. Бегенов, — знаменитый эквилибр на копьях. Его сменили акробаты-прыгуны с двумя подкидными досками под руководством Николая Винника. Завершил новеллу жонглер Георгий Исияма»¹. Итак, в новелле «Эпос» представлен синтез четырех жанров — поэтического, театрального, хореографического и циркового². Программа блистала выступлениями акробатов, эквилибристов, гимнастов, клоунов, дрессированных животных. В артистический состав входили: С. Тулеупа, Р.

¹ Бегенов К. Казахский цирк. — Алматы, 1997. С. 122.

² Там же. С. 118-127.

Джумагазиева, М. Джумагалиев, К. Касымжанов, В. Карп, Н. Мейрманов, В. Чалабаев, К. Акишев, А. Смагулов, Т. Бектасов, Н. Винник, Г. Исияма, К. Ескенова, Е. Николаева, Г. Рахимбаева, О. Доспаев, С. Ахметов, М. Кушмагамбетов, С. Абишев, Г. Абишева, С. Ермухамбетов, Е. Конурбаев, М. Кагазбаев, К. Досбатыров, Ш. Тойшибаев, А. Жумагужин, Ш. Кожамбердиева, Г. Федоренко, Р. Ескенова, Г. Попович, В. Зозуля, О. Фалеев, С. Гыргенов.

За период творческой жизни коллектива, артисты Казахского цирка неоднократно гастролировали за рубежом — на Кубе, в Монголии, Чехословакии, Болгарии и др. Сегодня Казахский цирк активно развивается как самобытный культурный пласт искусства Республики Казахстан. Престиж Казахского цирка подтверждается высокими наградами на самых крупных международных фестивалях и конкурсах. Победы представителей Казахского цирка в Риме, Варшаве, Монте-Карло, Ижевске, Москве и Пекине выдвинули Казахстан в число самых развитых цирковых государств. Успехи Казахского цирка связаны с государственной поддержкой циркового искусства как одного из важных жанров культуры Казахстана.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Бегенов К.* Казахский цирк. — Алматы, 1997. С. 134.
2. *Головко В. В.* Как взлетел Мишка (3 декабря 2012) // Официальный сайт ФКП «Росгосцирк». URL: <http://www.circus.ru/press-service/mass-media/4712/> (Дата обращения: 10.02.17).
3. *Досбатыров Д. К.* Синкретизм традиционной казахской культуры в свете инноваций режиссуры циркового и хореографического искусства Казахстана и его интеграции в мировую цивилизацию» // Дисс. на соиск. ученой степени доктора философии (PhD) — 6D040600 «Режиссура». Рукопись. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2013. — 173 с.
4. *Досбатырова Ф. Б.* Интервью с В. В. Головко. 2015. 24 июля.

А. М. Серказиева, С. Ш. Тлеубаев

ИСТОКИ ИМПРЕССИОНИЗМА В ТАНЦЕ

Об импрессионизме в танце заговорили в начале XX века, когда на европейские театральные подмостки вошла Айседора Дункан, ставшей первой представительницей хореографического импрессионизма. Своим творчеством она определила в значительной мере начальный этап его развития. И, как известно, была одной из первых, кто бросил вызов академическому балету. Но появление ее на европейских театральных подмостках было не случайным, оно было предопределено идеями Ф. Дельсарта (1811–1871) и его последователей, среди которых заметное место занимал Э. Жак-Далькроз (1865–1950), который соединил систему выразительного жеста, разработанную Ф. Дельсартом с музыкой. В основу своей системы он положил учение о ритме как синтезирующем элементе органического слияния музыки и пластики, предлагал создавать пластические копии музыкального ритма, которые он отторгнул от самого главного — эмоционально-образного содержания музыки. А. Дункан не принесла бы в искусство танца ничего нового, если бы ограничила свое творчество только призывами возврата к природе, к естественному выражению чувства, простоте.

Издавна деятели балета считали природу самым надежным помощником и учителем. «Поэзия, живопись, танец являются, сударь, или, по крайней мере, должны являться не чем иным, как точным подражанием прекрасной природе»¹, — утверждал Ж. Ж. Новерр в 1760 году. О том, что «природа является вечным источником» для балетного искусства, напоминал немногим более полувека спустя, и А. Бурнонвиль. Но от того, что балет они ставили в эстетическую зависимость от природы, импрессионистами они, однако, не стали. Природа, пространственно-временные закономерности природы являлись для них эстетическим идеалом, способным воспитывать художественный вкус, учить гармонии, выразительности и красоте. Недаром Ж. Ж. Новерр, уточняя свою мысль, писал, что «прекрасная картина есть лишь копия природы; прекрасный балет — это сама природа, но природа, украшенная всеми чертами искусства»². И он призывает «искусно исправлять» природу, украшать, «не искажая ее».

«Мгновение — вот душа каждой картины. Нелегко уловить его, еще труднее воспроизвести его правдиво. К природе! Ближе к природе, — и произведения наши станут прекрасными. Откажемся же от искусства... если оно не облачается в ее простоту!» — восклицал великий реформатор. Не правда ли, в этих словах — едва ли не вся «теория» импрессионизма с его стремлением запечатлеть ускользающие мгновения, их текучесть во времени? Не эту ли мысль выразил век спустя П. Сезанн? Но прислушаемся к Ж. Ж. Новерру, поясняющему свои мысли: искусство «пленяет лишь в той

мере, в какой остается скрытым, и торжествует подлинную победу лишь тогда, когда делается незаметным, и его принимают за природу»³. Говоря иначе, природу надо воспроизвести правдиво, чтобы создать иллюзию правды. В этом противоречии — суть эстетического идеала эпохи Ж. Ж. Новерра, когда умами мыслителей и художников владела антропоцентрическая система видения мира, который воспроизводился таким, каким его видит человек, а не таким, каким он его знает. Недаром Ж. Ж. Новерр столь подробно наставляет, как воссоздать в условиях сцены перспективу: большого роста танцовщиков и танцовщиц он советует ставить на передний план, а меньшего — на задний. Правдивое воспроизведение природы ему понадобилось для того, чтобы создать впечатление иллюзии пространства.

В чем же заключалась новизна импрессионистических идей, когда все же и как они проявились в искусстве хореографии? На первую часть вопроса ответ дали французские импрессионисты: важно ухватить первичность впечатлений, запечатлеть их в красках сиюминутно, тотчас же, пока не исчезло переживаемое чувство, создав для этого новую технику живописного письма, способного выразить реальный мир не только таким, каким он нам видится, но и таким, каким мы его осознаем во времени и пространстве.

На вторую часть вопроса ответить не так просто: искусство танца должно было само подготовить себя к новому художественному осмыслению мира. Произошло это не сразу. Истоки будущего художественного направления следует искать, по существу, далеко за пределами искусства балета, который вплоть до начала XX века был надежно законсервирован от влияния каких-либо идей, способных разрушить его привычные эстетические нормы.

В понимании А. Дункан, человек — это частица природы, и он должен проявлять себя в окружении этой природы раскованно и свободно. Поэтому неудивительно, что идеи и лозунги артистки о «свободном» танце и «раскрепощенном» теле были восприняты многими деятелями русской культуры того времени, как откровение, а танцы — как пример синтеза искусств, сулящего заманчивые перспективы. В России ее искусство вызвало горячий отклик среди русской интеллигенции, перед ней восторженно преклонялись все, кто жаждал обновления в искусстве. То было время надежд, возлагавшихся главным образом на реставрацию эллинской культуры, на ее синкретический характер и изначальную связь с природой.

Признание искусства А. Дункан передовыми деятелями русской культуры не было слепым поклонением идолу, пусть даже в образе прекрасной танцовщицы, презиравшей любую искусственность и фальшь, в чем бы, они не проявлялись. Это было восхищение талантом художника, сбросившего с себя маску театральной архаики и вернувшего танцу взволнованность чувств и глубину переживания. Для своих танцев А. Дункан брала музыку К.-В. Глюка, Л. Бетховена, Р. Шумана, Р. Вагнера, Ф. Шопена и ничуть не заботилась о правомерности ее толкования средствами танца. Для А. Дункан неважно было, что музыка, интерпретируемая ею, не была

импрессионистической. Это сделают позднее балетные мастера — М. Фокин, В. Нижинский и К. Голейзовский. Она не занималась препарированием музыки на составляющие ее элементы, никогда не считалась с тем, что музыку надо раскрывать с ее тематическим содержанием и ритмической структурой, характером и манерой письма. Решением этих проблем займется впоследствии Ф. Лопухов.

А. Дункан, по словам А. В. Луначарского, «хотела танцевать не танцы, а музыку, выявлять слуховую музыку прекрасной музыкой гармоничного человеческого тела»⁴. Музыка служила для нее импульсом, приводившим в движение воображение и чувства, которые в моменты творческого подъема танцовщица торопилась выразить в танце в формах пластики и выразительного жеста точно так же, как это мог бы сделать художник при помощи средств живописи.

А. Дункан владела великим искусством импровизации — этим обязательным свойством импрессионизма — почти, что в совершенстве. Техника ее танца не была довольно таки сложной, и не утомляла танцовщицу выучкой сложнейших *pas*, требующих и школы, и точности, и изматывающих экзерсисов. Ей не нужны были ни «сюжет» ни костюм, ни декорации — обязательные атрибуты балетного спектакля. Все это она заменила другим — техникой перевоплощения в образ. А. Дункан открыла путь к выражению внутренней правды человеческих переживаний, она «сломала рамки милого и интересного, но застывшего академического балета... вернула танцу эмоциональную свободу, сделала его одним из самых прямых выражений души человека»⁵. В своих композициях естественно и рискованно она воспевала величие души и тела — извечный идеал человечества. Ее творческий метод с годами почти не изменился: он продолжал оставаться сугубо импрессионистическим и легко уязвимым из-за слабой техники. Пора примитивного импрессионизма, ярко и ненадолго вспыхнув, миновало, оставив, впрочем, заметный след в ненавистном ей балете, где все это время шла борьба за уничтожение противоречий между музыкой и танцем, между классической хореографией и свободной пластикой. Определенные достижения А. Дункан были творчески переосмыслены русскими балетными мастерами и связаны с идеями реформы балетного искусства.

Одним из первых реформаторов русского балета был А. Горский, еще до появления А. Дункан он начинал вводить в свои постановки элементы свободной пластики. Наиболее ярко импрессионистический метод проявился у А. Горского в постановке дивертисмента «Этюды» состоявшего из ряда миниатюр на музыку Рубинштейна, Шопена, Грига. А. Горский «хотел слить вместе впечатления от музыки, красок, танцевальных движений не как абстрактную условность, а как лирическое переживание, как образную ассоциацию, в основе которой разновидность жизни»⁶.

Историческую роль в реформе русского балета сыграл М. Фокин, он заложил основу новой художественной системы, соединив в одно целое импрессионистическую эстетику танцев А. Дункан и эстетику балетного

академизма. М. Фокин стремился проникнуть в эмоциональную стихию музыки так, чтобы задуманное им не противоречило замыслу композитора и духу его произведения. Необходимо выделить постановки: «Шопениана» и «Арагонская хота». Два этих балета превзошли своей завершенностью все другие, вобрав в себя традиции музыкально-хореографической тематики XIX века. Решая проблему синтеза музыки и танца, М. Фокин провозглашает идею их равноправного союза, отвергая не только принцип их метроритмического совпадения по методу Э. Жака-Далькроза, но и принципиального соподчинения одного искусства другому. После постановки импрессионистической «Жар-птицы», где по его словам, он отдал дань ритмопластической моде — «ритмомании» — М. Фокин признается, что сотворчество композитора и балетмейстера рождает идеальный союз двух искусств, когда «два мира: мир пластических видений и мир звуковых образов — постепенно сближаются, пока не сольются в одно целое»⁷.

Из Дягилевской антрепризы вышел и другое значительное явление — балетмейстер В. Нижинский, который протянул нить от импрессионизма к хореографическому экспрессионизму. Поставленный В. Нижинским балет «Послеполуденный отдых Фавна» на музыку К. Дебюсси, был совершенно новой ритмической, музыкально-хореографической композицией. Как отмечает В. Нижинский, он применил к хореографии теорию живописцев-кубистов. «Сюжет не надо сочинять. Балетный сюжет должен быть никаким или общеизвестным. В ходе балета следует размышлять не больше, чем разглядывая картину или слушая симфонию»⁸.

Говоря о хореографическом импрессионизме невозможно обойти творчество К. Голейзовского, который развил идеи своих учителей — М. Фокина и А. Горского. Творчество К. Голейзовского связано с импрессионизмом по многим параметрам: его манере свойственна импровизационность и передача сиюминутных впечатлений, большинство его постановок осуществлено в жанре миниатюры, не имеющих сюжет, а раскрывающие какое-либо настроение. Он разрабатывал новые средства и приемы, способные передать в танце самые глубинные мотивы человеческих переживаний в их постоянной изменчивости во времени и пространстве. К. Голейзовский писал: «Танец должен быть как бы материальным воплощением той мысли, которая родила эту музыку, — это воскрешение и материализация мысли, рожденной в созвучиях»⁹.

Импрессионизм, как, впрочем, и другие течения, являлся для него лишь промежуточной ступенькой, которую надо было перешагнуть, чтобы решить главную задачу — задачу обновления языка классического танца и создания таких средств выражения, которые могли бы передавать все краски человеческой души, ее правду и поэзию.

Подводя итог, мы не могли не отдать дань творчеству наших казахстанских мастеров современного балета в лице сестер Гульмиры и Гульнары Габбасовых, Г. Адамовой, в свое время Ж. Байдаралина и других отечественных балетмейстеров, где в основе их хореографии ярко выражены

модернистское начало решения танца языком свободной пластики. И, не это ли является подтверждением тому, что в деятельности отечественных хореографов откликаются традиции балетного импрессионизма.

В прочем надеемся на то, что научно-практическое изучение материалов творческой деятельности современных Казахских деятелей хореографического искусства ждет своих исследователей.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Новер Ж. Ж.* Письма о танце и балетах. — М., Искусство, 2007.
2. *Луначарский А.* Три встречи. Из воспоминаний об ушедших // ЦГТМ, Ф. 152, №252504/4290.
3. *Луначарский А.* О музыке и музыкальном театре (1903-1920). Т. 1. М., 1981. С. 183.
4. *Красовская В. М.* Русский балетный театр. — СПб., М.,—Краснодар: «Лань», 2009. С. 310.
5. *Фокин М.* Против течения. — М., 1980. С. 140.
6. *Красовская В. М.* Вацлав Нижинский. — Л., 1974. С. 127.
7. *Голейзовский К.* Несколько строк из книги «Философия танца» и еще кое о чем // ЦГТМ, Ф. 152, №252504/4743.

Л. А. Жуйкова

ПЕРВЫЙ, ВТОРОЙ И ТРЕТИЙ ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ ПРОКОФЬЕВА: ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

С. С. Прокофьевым написано пять фортепианных концертов, ныне известных во всем мире. Первый концерт *Des-dur* op. 10 (1911–1912) явился выдающимся явлением в русском фортепианной музыке 10-х г. XX века. В нем открыто декларированы эстетические принципы молодого Прокофьева: волевой напор, дерзкая сила, полемическая острота изложения. Автору было 20 лет. Посвящен концерт Н. Черепнину (1875–1945), чьи занятия по классу дирижирования в Петербургской консерватории так много дали для формирования творческой личности Прокофьева: «Черепнин был блестящим музыкантом, который мог одинаково говорить как о старой музыке, так и о самой новой... польза от соприкосновения с ним была огромная»¹, — вспоминал композитор впоследствии. Посвящение концерта Н. Черепнину — дань уважения ученика, признававшего, что «роль Черепнина в моем общем музыкальном развитии была большой»².

Первый концерт Прокофьев сыграл на своем выпускном экзамене в консерватории по классу фортепиано. Первому ученику присуждалась премия имени Антона Рубинштейна — рояль. «Для конкурса я выбрал не классический концерт, а свой. С классическим я не рассчитывал переиграть моих конкурентов, мой же концерт мог поразить воображение экзаменаторов новизной своей техники; они просто могли не сообразить, как я с нею справился. С другой стороны, если бы я проиграл конкурс, вышло бы не так зазорно, ибо неясно было, из-за чего я проиграл: из-за плохого ли концерта, или из-за плохой игры... Юргенсон по моей просьбе приурочил к экзамену выпуск клавира Первого концерта. Я купил 20 экземпляров и раздал экзаменаторам. Когда я вышел на эстраду, то увидел, как на двадцати коленях раскрылись мои клавиры — зрелище, незабываемое для автора, только начавшего печататься... В результате длинного и бурного совещания премию присудили мне»³.

Премьера Первого концерта состоялась 7 августа 1912 года в Москве. Оркестром дирижировал К. Сараджев, солировал автор. «Это было мое первое выступление с оркестром как пианиста. Журнал “Музыка” поддерживал меня на своих страницах»⁴. Издатель журнала критик В. Держановский охарактеризовал Первый концерт так: «Блеск, острота, пикантность и юмор в пышной раме импозантности». Интересно, что много лет спустя великий пианист XX века Святослав Рихтер скажет о Первом

¹ Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. — М. 1961. С. 142-143.

² Там же. С. 143.

³ Там же. С. 148.

⁴ Там же. С. 146.

концерте почти то же самое, но с точки зрения пианизма: «Сплошной праздник! Радость, бешеный темперамент, юмор, блеск техники и октавный эпилог»¹.

На петербургскую премьеру концерта критик В. Каратыгин откликнулся обстоятельной статьей, отметив «избыток бодрых жизнерадостных настроений и стремление к мощным, грандиозным концепциям. Формы музыкальной речи его подобны барельефам, высеченным из твердой горной породы. Все у него сильно, титанично, циклопично, стихийно-размашисто»². Каратыгин был сам замечательным пианистом и его восприятие Первого концерта Прокофьева основывалось и на изучении пианистической «кухни».

Каратыгин как будто предвидел счастливую судьбу Первого концерта, которому суждено будет стать мировой классикой: «Концерт этот, чрезвычайно рельефный по своему мелодическому содержанию, очень своеобразный по гармонии, замечательно упругий по ритму, является одним из лучших современных фортепианных концертов вообще... Это — произведение прекрасное, обличающее в авторе большой и ярко индивидуальный талант»³.

Сам Прокофьев так писал впоследствии о своем композиторском дебюте в жанре фортепианного концерта: «Первый концерт, по-видимому, является первым более или менее зрелым сочинением, поскольку в нем есть и замысел и выполнение. Замысел, во-первых, в некоторых приемах сочетания фортепьяно с оркестром, во-вторых, в форме: сонатное *allegro* со вступлением, повторяемым после экспозиции и в конце; с небольшим *andante*, вкрапленном перед разработкой; с разработкой в виде скерцо и началом репризы в виде каденции. Правда, этой форме вменялось в вину, что концерт состоит как бы из цепи отдельных эпизодов; однако эти эпизоды держись между собою довольно крепко»⁴.

Итак, Первый концерт одночастный, с легко распознаваемыми четырьмя разделами. Первый раздел, начинающийся торжественной апофеозной темой, которая потом будет венчать весь концерт, задает произведению общий жизнерадостный тонус. Второй раздел — «очаровательный “оазис” типичной для Прокофьева интимно-затаенной лирики» (И. Нестьев). Третий — скерцозный раздел — пронизан танцевальными ритмами, хлесткими пассажами фортепиано и преобладающим токкатным движением, что дало повод отдельным критикам говорить о его «футбольности». В финальном разделе господствует апофеозная тема из первого раздела, звучащая мужественно и празднично.

Известно, что в последующие годы Прокофьев зачастую редактировал свои ранние опусы. Но Первый концерт избежал этой участи. Видимо, он был дорог композитору как «из пламя и света рожденное слово» (М.

¹ Рихтер С. Дневники. Диалоги. — М., 2007. С. 181.

² Каратыгин В. На выпускном акте // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. — М. 1962. С. 338.

³ Там же. С. 337.

⁴ Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 144.

Лермонтов): «концерт, — вспоминал Прокофьев, — за исключением малых ретушей остался существовать в том виде, в каком он был написан»¹.

Обратившись к жанру фортепианного концерта, Прокофьев был во всеоружии мастерства и как пианист-виртуоз, и как композитор, досконально знавший возможности каждого инструмента симфонического оркестра. Поэтому он, как Рахманинов, следует традиции Чайковского в создании монументальных фортепианных «концертов-симфоний». Впоследствии он даже озаглавит так свой опус для виолончели: «Симфония-концерт».

То есть уже Первый концерт Прокофьева отмечен симфонизмом — особым методом музыкального мышления, а еще шире — методом художественного познания мира, утвердившегося с эпохи венских классиков. Когда говорят: «Это произведение симфонично», то такая фраза звучит как высшая похвала, она указывает на особую весомость и значительность данного произведения. По Асафьеву «симфонизм — свойственный высшей интеллектуальной сфере музыки процесс развертывания музыкального движения путем противоположностей, то есть как движения антитетического»². Е. Тараканов, много занимавшийся проблемами симфонизма, выявляя его генезис и своеобычие в творчестве Прокофьева, отметил, что «в нем есть некоторые свойства, присущие именно ему и никому другому... Как и П. И. Чайковский, С. С. Прокофьев — художник ярчайших контрастов, но введение новой темы по большей части осуществляется таким образом, что она воспринимается как естественное продолжение предшествующей. В этом, возможно, и заключено существо прокофьевского симфонизма, где с виду законченные даже как будто обособленные звенья спаяны узами взаимной связи, включены в цепь непрерывного симфонического тока»³.

Второй концерт *g-moll* op. 16 (1912–1913) принадлежит к числу сложных, но и одновременно самых глубоких созданий Прокофьева. Он посвящен памяти его друга — Макса Шмидтгофа, застрелившегося в 1913 г. Музыка концерта была написана ранее этого трагического события, то есть она не им навейна, скорее — предгрозным кануном первой мировой войны. Суровым и мужественным пафосом элегического чувства Второй концерт Прокофьева соприкасается с произведениями подобного рода у Чайковского, Рахманинова, Метнера. Автор идет по пути усиления драматического напряжения и обострения внутренней конфликтности образов. В концерте органически слиты проникновенная лирика с нервно-возбужденными интонациями, усиленными подчеркнутой жесткостью звучания.

Сам композитор о Втором концерте писал: «Упреки в погоне за внешним блеском и в некоторой “футбольности” Первого концерта повели к поискам большей глубины содержания во Втором. Мне кажется, что концерты (за исключением самых совершенных или самых неудачных)

¹ Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 144.

² Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. — М., 1988. С. 17.

³ Там же. С. 35-36.

бывают двух видов: в одном автору удается ансамбль солирующего инструмента с оркестром, но сольная партия не так интересна для исполнителя; в другом — сольная партия превосходна, но оркестр существует как придаток. Мой Первый концерт был ближе к первому виду, Второй — ко второму¹. Действительно, партия фортепиано во Втором концерте Прокофьева отмечена богатством тембровых красок, феноменальными техническими трудностями, доступными далеко не каждому исполнителю. Но и оркестровой партии в нем отведена далеко не аккомпанирующая роль, он отнюдь не «придаток» к солирующему фортепиано. Жанр симфонии еще не вошел в творчество композитора, а он уже мыслит симфонически в своих концертах, осуществляя в них принципы развития, свойственные симфонии, вплоть до воспроизведения во Втором концерте структуры четырехчастного цикла. Известно, что именно такой цикл, утвердившийся в классической симфонии, лучше всего представляет эмоциональные ипостаси человеческих эмоций: волевое начало I части, лирико-философское во II, игровое в III и резюмирующее в финале. По глубине и масштабности художественных обобщений Второй концерт Прокофьева подлинно симфоничен.

В первой части напряженные звуковые нагнетания перемежаются острыми капризно-танцевальными эпизодами. Разработка заменена фортепианной каденцией, основанной на фактурно-гармоническом варьировании двух тем главной партии.

Вторая часть — скерцо-токатта, исполненное упругого напора и динамизма. Токкатные черты скерцо выявлены не прекращающимся потоком шестнадцатых длительностей: это такое скерцо в духе *perpetuum mobile*.

Третья часть рисует картины мрачных видений. «Дракон пожирает своих детей», — сказал об этой музыке С. Рихтер.

Финал, как и первая часть, отличается многоплановостью в сопоставлении различных образов, среди которых особенно впечатляет колыбельная тема, в которой ощущается стремление к преодолению скорби. Жизненная энергия побеждает, преодолевает видения смерти: кода финала поражает грандиозным напором и мощью звучания.

Премьера Второго концерта в Павловске, состоявшаяся 5 сентября 1913 года, была скандальной. В своей «Автобиографии» Прокофьев приводит фрагменты фельетона, передающего атмосферу реакции публики на прозвучавшую музыку: «Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на бис. Всюду слышны восклицания: “К черту всю музыку этих футуристов! Мы желаем получить удовольствие. Таковую музыку нам кошки могут показывать дома”. Группа критиков-прогрессистов в восторге: “Это гениально!” – “Какая свежесть!” – “Какой темперамент и самобытность!”»²

¹ Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 144.

² Там же. С. 147.

К критикам-прогрессистам в первую очередь следует отнести Б. Асафьева, отметившего барочную избыточность музыкальных идей Второго концерта, его перегруженность полнотой и натиском звучаний. Как самую оригинальную черту Второго концерта критик В. Каратыгин усмотрел в контрасте «между внешней необычностью, кажущейся “кошмарности” прокофьевских гармоний и огромным запасом здоровья, бодрости, веселья, которыми пышет вся музыка»¹. То есть Каратыгин — прозорливый критик и тонкий музыкант — одним из первых подметил во Втором концерте основополагающий принцип прокофьевской музыки, свойственный ей и в дальнейшем, — принцип контраста: «Сочетая *ритмическое* однообразие с интересными оригинальными *гармониями*, автор дает тем самым любопытнейший контраст между двумя главными факторами пьесы. *Элементарные* контрасты между разными моментами одних и тех же факторов отсутствуют, зато противоплагаются друг другу эти факторы целиком, отчего возникают контрасты, так сказать, *высшего* типа»² (курсив наш. — Л. Ж.). Критик Ю. Энгель еще раньше, в 1914 году, подметил эту «странную смесь стиля фортепианных примитивов с внезапно огорошивающими ультрамодернистскими гармониями»³.

Именно Второй концерт сыграл Прокофьев С. П. Дягилеву — признанному арбитру музыкальных вкусов Европы 10–20-х годов прошлого века — при первом их знакомстве, которое определило их дальнейшее сотрудничество вплоть до смерти Сергея Павловича в 1929 году. Прокофьев вспоминал, что после проигрывания концерта Дягилеву «художник Серт, бывший тут же закричал по-французски: “Но это какое-то дикое животное!” — и очень извинялся, узнав, что я понимаю. У Дягилева явилась странная идея, нельзя ли “поставить” этот концерт, то есть, чтобы я играл его с оркестром, а на сцене шла балетная пантомима. Во время побочной партии финала ему, например, рисовался персонаж вроде Леля. Но подогнать сюжет было трудно и затею оставили»⁴. (Мы-то знаем, какую богатую жатву принесла потом в XX веке эта идея синтеза искусств.)

Третий концерт для фортепиано с оркестром До-мажор ор. 26 был написан Прокофьевым в 1921 году и по праву считается лучшим его концертом. В нем сфокусированы основные черты прокофьевского стиля: мелодическое богатство, щедрая изобретательность в варьировании тем; токкатность, «скифство», динамичность в сочетании с проникновенной лирикой; преобладание жизнеутверждающего начала; классическая уравновешенность частей формы. В Третьем концерте партии фортепиано и оркестра находятся в *гармоническом равновесии*, чего не было в его предыдущих концертах, но стихия ритма и молодого напора в нем столь же всеобъемлюща: автору 30 лет, он в зените жизни и творчества. «В Третьем концерте, — писал Б. Асафьев, — богатое дарование Прокофьева достигло

¹ Каратыгин В. О Втором концерте // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. С. 335.

² Там же. С. 333.

³ Энгель Ю. Оценка москвичей // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. С. 341.

⁴ Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 150.

той ступени развития и полноты выражения, на котором совмещаются неостывший пыл юношеского темперамента, дерзкий клич и вызывающий тон задорного наскока с наступающей мужественной зрелостью и мудростью, когда творческое сознание ищет устойчивого обоснования каждого момента оформления, когда техническое совершенство становится мастерством и когда сочность материала соперничает с виртуозным владением средствами воплощения»¹.

Третий концерт посвящен К. Д. Бальмонту (1867–1942). Стихи поэта импонировали Прокофьеву своей «солнечностью», задором, смелостью звуковых аллитераций: «Они привлекали меня исключительной музыкальностью речи», — вспоминал композитор в своей «Автобиографии». На тексты Бальмонта Прокофьевым написано два женских хора, ряд романсов, кантата «Семеро их». Стихами поэта навеян и цикл фортепианных пьес «Мимолетности».

Концерт трехчастен. Сонатное *allegro* I части предваряется вступлением — пленительной лирической темой, которую А. Алексеев удачно называет «песню Родины и о Родине»². Она немногословна, эта тема — всего 10 тактов, начинающаяся «задумчивым» звучанием кларнета соло, подхватываемая флейтой и струнными. Тема воспроизводит черты протяжных русских песен.

Как это свойственно Прокофьеву, едва начав развиваться, лирическая тема резко обрывается вторжением моторных фигур шестнадцатых, сопровождаемых басовым остинато, утверждающим тонику. Композитор словно намеренно сворачивает с романтического русла (сам Прокофьев любил говорить в таких случаях: «Хорошего понемножку»).

Главная партия поручена фортепиано. В ней ощутимо интонационное родство с протяжной темой вступления, но быстрый темп, токкатная напористость, графически четкие унисонные пальцевые пассажи преобразуют лирический образ и главная партия развивается на основе токкатности нового классицистского типа, столь свойственного прокофьевскому пианизму.

Побочная партия имеет ярко выраженные жанровые черты марша причудливо-гротескового плана. Примечательно, что нет темпового контраста между главной и побочной партиями, свойственного романтическим сонатным *allegro*. Прокофьев создает контраст *внутри сферы быстрого энергичного движения*, присущего и главной, и побочной партиям.

Гротесковые черты в побочной партии создаются столкновением несопоставимых элементов, когда в мерную маршевую ритмику вдруг вклиниваются нелепые «подпрыгивания», взвизгивающие «залихватские» мелодические украшения, создающие эксцентрический эффект. Нет ровной маршевой поступи, а есть ритмические рывки, образованные слишком большой несоизмеримостью длительностей, когда половинные звуки

¹ Асафьев Б. Третий концерт // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. С. 320-321.

² Алексеев А. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. — М., 1969. С. 334.

сменяются вдруг шестнадцатыми и триолями, словно мелодия, долго простояв на месте, наверстывает упущенное стремительными «перебежками». Второе предложение темы продолжает гобой, который своим «тщедушным», по сравнению с фортепиано тембром, усиливает юмористическую природу темы. А в партии фортепиано неожиданно для маршевого образа возникают «биссерные» пассажи, что тоже «работает» на комический эффект. Впрочем, тема побочной партии амбивалентна: «Кульминация настораживает — видимо, мы имеем дело не только с добродушным юмором, но с гротеском, сарказмом, а может быть, и с драматическим моментом¹. Прокофьев любит такие «заявки на будущее» в своих темах.

Разработки в собственном смысле слова нет. Она заменена эпизодом динамического характера: в оркестре нагнетается напряжение остинатными фигурами, у фортепиано — стремительное триольное движение. Но вместо ожидаемой по логике вещей драматической кульминации, следует лирический «разлив» темы Родины из вступления. Как тут не вспомнить слова Э. Гилельса, что лирика Прокофьева «таится в сокровенных глубинах его произведений». Гилельс сравнивает ее «с горным цветком. Когда его найдешь — поражаешься аромату и прелести»².

В эпизоде тема вступления предстает в пышном цветении по сравнению с ее начальным проведением. Она появляется в оркестре, потому звучит в полифоническом сплетении с партией фортепиано. Драматургически она на некоторое время сдерживает лавину напористого движения тем экспозиции. Но предъикт к главной партии репризы восстанавливает моторное движение шестнадцатых и стихия напора и натиска вступает в свои права.

В репризе особенно динамизирована побочная партия. Она уже не безобидно юмористична, как в экспозиции, а скорее зло саркастична, что создается жесткими последованиями параллельных септаккордов, «вскриками» флейты-пикколо, дробью кастаньет. И таким образом, именно в репризе устанавливается расстановка полярных сил — лирического цветения «темы Родины» и нигилистического сарказма. А драматургия последующих частей концерта должна привести к преимуществу какой-либо из сторон.

II часть концерта написана в форме темы с вариациями. Тема — изящный гавот, в котором хроматические изгибы в мелодии сочетаются с прозрачной диатоникой гармонического сопровождения. После бурь, клокотавших в первой части, тема воспринимается как звуковой оазис.

Однако, композитор, извлекая из темы внутреннюю динамику, в процессе варьирования превращает гавот то в дикую «скифскую» пляску, то в напористую токкату-марш, то в сказочно-волшебное видение. Поскольку вариационность — основополагающий творческий метод Прокофьева, то в жанре вариаций мало кто может с ним соперничать. Он виртуозно оперирует самыми различными средствами варьирования, выработанными

¹ Смирнов М. Русская фортепианная музыка. — М., 1983. С. 189.

² Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. С. 456.

композиторской практикой от баховских времен до XX века. В пяти вариациях, соотносимых между собой по принципу контраста, он, по интересному замечанию А. Алексеева, специально выделяет грани вариаций однотипным плагальным кадансом. Этим своеобразным приемом достигается впечатление как бы сценического воплощения музыкального повествования — стремления представить его в виде отдельных сценок, завершение которых отмечено падением занавеса¹.

Из пяти «сценок» особой образностью отмечены 2-я, 4-я и 5-я вариации. Во Второй вариации гавот оборачивается дикой «скифской» пляской (любимейший образ в музыке молодого Прокофьева). Тема пронзительно звучит у трубы solo, темп *andante* сменяется на *allegro*, появляются резкие политональные сочетания (тема в *cis-moll*, остальные голоса в *e-moll*), в оркестре сильные ритмические акценты, а у солиста — «колючие» пассажи.

В четвертой вариации тема гавота обретает фантастически-причудливые черты и словно «цепенеет». Для такого образа композитор обращается к импрессионистическим приемам звукописи: в оркестре хрупкие *divisi* скрипок, томящие зовы валторн, зыбкий гармонический фон, на котором звучит тема.

Пятая вариация — сокрушительная токката–марш — тоже любимейший образ молодого Прокофьева. В ней осуществляется грандиозное восхождение к кульминации, на пике которого в оркестре вдруг возникает звонкое стаккатное аккордовое движение. Затухая, оно передается в партию солиста уже на *pianissimo*, темп замедляется и тогда флейты и кларнеты проводят тему гавота в первоначальном виде. Такой прием необходим потому, что в череде контрастно-характерных вариаций тема почти размывается, жанрово переосмысливается настолько, что в конце требуется ее напоминание в первоначальном виде. Впрочем, тут сказывается и любовь Прокофьева к замыканию и обрамлению формы, забота о ее стройности, когда репризирование отнюдь не лишне и способствует устойчивости композиционно-драматургического стержня.

Финал взрывчат и кипуч. Он полон плясовых ритмов, резких акцентированных взлетов, озорных оборотов, увлекающих безудержным весельем и безоглядностью молодого задора. Написан финал в трехчастной форме и по своему характеру перекликается с первой частью. Он столь же ритмически упруг и в нем так же происходит «разлив» лирической темы, звучащей в хроматизированном ладу *Des-dur–des-moll*.

Серединная тема финала контрастирует начальной теме — она тиха и сердечна, иногда окутывается, как в дымке, сказочно-упругими пассажами. Но в кульминационном унисоне фортепиано с оркестром темы неожиданно с оркестром тема неожиданно предстает в огромном эмоциональном всплеске: в партии солиста буквально скандируются восходящие интонации мелодии. Тема вырастает в восторженный гимнический апофеоз красоте и радости жизни. Может, именно эту кульминацию имел в виду Б. Асафьев, говоря о

¹ Алексеев А. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. С. 338.

том, что в Третьем концерте слышится «трепет жизни, разлитый повсюду, и цветение радостной, овладевшей искусством выражения, мысли композитора»¹.

Но концерт заканчивается не на этой, столь подходящей к концовке музыке. словно боясь излишней романтизации концерта, композитор возвращается к начальной теме, и апогей буйства сил приходится на коду финала. Она отмечена особой виртуозностью, остроумием, озорством (чего стоят, например, пассажи секундами у фортепиано!). Развитие достигает полного неистовства в головокружительной смене небывалых фактурных приемов, сверкании тембров, блеске пронзительно звенящих кликов фортепиано. Ритмические и мелодические фигуры у солиста и оркестра наделены вызывающей яркостью. Включаясь в общий бурлящий звуковой поток они не просто калейдоскопически мелькают, а каждая какое-то время остигнато «вдалбливается», заставляя запомнить себя. Их общий восторженный тонус ошеломляет своей феерической радостью. Какой-то грандиозный пир фантазии, когда сюрпризы не иссякают. Казалось бы, столько уж всего «выдуманно», но в самый последний миг еще возникает новая и еще более броская идея.

И в самом деле: изобретательность — ярчайшая стилевая примета композиторского почерка Прокофьева. Когда впоследствии молодой Арам Хачатурян показал ему наброски своего фортепианного концерта, то Прокофьев удивился его отваге братья за столь сложный жанр: «Концерт написать — это очень не легко, — сказал он, — нужно чтобы обязательно было выдуманно»².

Концерт заканчивается многократно повторяющейся каденцией, утверждающей ликующий До-мажор.

В сонете, посвященном Третьему концерту, К. Бальмонт писал:

Но брызнув бешено, все разметал прилив,
Прокофьев! Музыка и молодость в расцвете.

Кажется, что более всего эти строки приложимы к финалу произведения.

Третий концерт отчетливо демонстрирует преемственные связи Прокофьева с классицистскими формообразующими принципами и вместе с тем не менее явственно обнаруживает все новое, что он в них привнес. Показателен в этом отношении принцип симметрии. Во времена И. С. Баха он был ведущим в инструментальном концерте. Бетховенские диалектические сонатные аллегро, с их стремлением к динамизации формы от начала к концу, приходят в противоречие с принципом симметрии. Романтики пытаются сочетать оба начала — сквозное развитие и симметрию. Сначала не в жанре концерта — Шопен в Первой балладе, Лист — в Сонате h-moll, Григ — в Балладе используют прием окаймления. В жанре концерта к синтезу вплотную подошли П. И. Чайковский (Первый концерт) и С. В. Рахманинов (Третий концерт). Но решительную трансформацию формы с целью проведения в ней принципа симметрии (т. е. принципа, идущего от Баха) осуществил лишь Прокофьев. В Третьем концерте, помимо темповых и тональных соотношений его трехчастного цикла, симметрия достигается расположением в середине I части и в центре III части контрастирующих лирических эпизодов. Далее. Каждой части в отдельности свойственна симметрия: в I трижды в важных формообразующих

¹ Асафьев Б. Третий концерт // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. — М. 1962. С. 322.

² Хачатурян А. Несколько мыслей о Прокофьеве // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. С. 402.

точках сонатного *allegro* звучит тема вступления; во II части, написанной в вариационной форме, симметричность выявляется в окаймлении цикла вариаций темой; в финале — в трехчастной структуре, в которой крайние разделы основаны на одном музыкальном материале.

Премьера Третьего концерта состоялась 16 декабря 1921 года в Чикаго. Прокофьев исполнил его с оркестром под управлением Ф. Стока. С этим концертом композитор объездил потом полмира и везде он имел оглушительный успех. Примечателен случай, рассказанный Д. Кабалевским по поводу авторского исполнения Третьего концерта, который высвечивает нам Прокофьева в качестве творца-исполнителя, ответственного за свой гений: «Как-то, в 1937 году, живя в Ленинграде в Европейской гостинице, я услышал раздавшиеся из соседнего номера... пассажи из Третьего концерта Прокофьева. Кто-то играл их так медленно и так настойчиво повторяя отдельные фигуры по множеству раз, что узнать эту музыку сразу было не так-то легко. Такая упорная работа над отдельными пассажами продолжалась и на следующий день. Наконец, на третий день, поднимаясь к себе в номер, я столкнулся в лифте с Прокофьевым. Оказалось, что он-то и был моим соседом по номеру. Я, разумеется, не удержался и спросил Сергея Сергеевича, чем объяснить, что он так “по-консерваторски” учит свое сочинение, которое в течение уже многих лет великолепно играл едва ли не на всех концертных эстрадах мира. “Третий концерт — это не то, что Пятый, который никто не играет и не знает, — ответил Сергей Сергеевич, — Третий концерт каждая собака знает и уж тут, знаете, каждый пассаж приходится учить на совесть!” На следующий день в Большом зале филармонии состоялся концерт из сочинений Прокофьева. Он играл Третий концерт и играл как всегда блестяще»...

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. *Алексеев А.* Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. — М., 1969.
2. *Асафьев Б.* Третий концерт // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. — М. 1962.
3. *Каратыгин В.* На выпускном акте // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. — М. 1962.
4. *Каратыгин В.* О Втором концерте // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. — М. 1962.
5. *Прокофьев С. С.* Материалы. Документы. Воспоминания. — М. 1961.
6. *Рихтер С.* Дневники. Диалоги. — М., 2007.
7. *Смирнов М.* Русская фортепианная музыка. — М., 1983.
8. *Тараканов М.* Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. — М., 1988.
9. *Хачатурян А.* Несколько мыслей о Прокофьеве // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. — М. 1962.
10. *Энгель Ю.* Оценка москвичей // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. — М. 1962.

АННОТАЦИИ

ДОКЛАДЫ

Т. И. Омаров, Г. Б. Гизатова

К вопросу о развитии и сохранении традиций хореографического искусства Казахстана в музыкально-драматических спектаклях

В этом докладе авторы рассматривают некоторые вопросы развития традиций хореографического искусства Казахстана в музыкально-драматических спектаклях. В докладе на основании собственных постановок разных лет рассматриваются процессы, направленные на решение проблем художественной целостности постановок. Особое внимание уделяется процессу включения танца как фактора выражения внутреннего состояния героя. В докладе сделан вывод о том, что развитие и сохранение традиций хореографического искусства в музыкально-драматических спектаклях имеет свою неповторимую направленность.

Ключевые слова: музыкально-драматический спектакль, художественная целостность постановок, взаимообогащение традиций хореографического и драматического искусства, танцевальная образность спектаклей.

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

О. И. Розанова

Под знаком Юрия Григоровича

В связи с 90-летием выдающегося балетмейстера Юрия Григоровича впервые рассмотрено влияние его творчества на развитие балетного искусства республик России. Отмечено как важное событие возобновление первого балета Григоровича «Каменный цветок» в Мариинском театре Санкт-Петербурга, где он увидел свет рампы в 1957 г. Кратко охарактеризована деятельность хореографа в театрах Краснодара и Якутска. Особое внимание уделено сотрудничеству Григоровича с балетом Башкортостана. Рассмотрены премьеры последних лет «Спартак» и «Легенда о любви», а также возникший по инициативе Григоровича престижный Международный фестиваль балета имени Рудольфа Нуреева, а вслед за ним недавно организованный фестиваль балетного колледжа — «Малый Нуреевский». Состоявшийся в ноябре 2016 г. юбилейный фестиваль колледжа, посвященный его 30-летию, превратился в научно-творческий форум с участием множества балетных школ СНГ и ближнего зарубежья. Анализируя представленные на фестивале выступления участников, а также работу башкирского колледжа (концертные номера и балеты «Водная красавица» и «Праздничное шествие» с хореографией Р. Абушахманова),

автор делает выводы о высоком качестве учебно-творческой работы, связывая успехи колледжа с верностью традициям, берущим начало в ленинградской балетной школе — ныне Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Здесь в 1930-е гг. получили образование первые профессиональные артисты башкирского театра. Отсюда вышел и будущий великий балетмейстер Григорович.

Ключевые слова: Юрий Григорович, «Каменный цветок», «Легенда о любви», «Спартак», «Малый Нуреевский фестиваль», «Водная красавица», Ринат Абушахманов, башкирский балет, башкирский балетный колледж имени Рудольфа Нуреева, Элеонора Куватова, Олия Вильданова.

А. Т. Алишева, Л. В. Ким, Г. Ю. Саитова

Преемственность. Новое поколение (О творчестве Алишера Хасанова)

В статье авторы рассматривают преемственность поколений в хореографическом искусстве, на примере творческой деятельности Алишера Хасанова, выпускника 1991 года Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева. Впервые в отечественной историографии рассматривается творческий путь Дипломанта XI Международного конкурса артистов балета и хореографов в Москве Алишера Абдушукуровича Хасанова. Особое внимание уделяется вопросам преемственности и поиска хореографа в процессе учебы в алматинском училище и Российской академии искусств. Работы в различных театрах как исполнителя. А также как режиссера-хореографа с театральными актерами над сценической пластикой.

Являясь воспитанником алматинского хореографического училища, перенимая опыт ведущих реформаторов и наследников петербургских и московских школ, овладев секретами мастерства в педагогической деятельности и режиссуре, продолжает преемственность традиций. На базе этих традиций режиссер-хореограф, ищет новые пути, новые приемы, усиливая эмоциональное воздействие на зрителя.

Ключевые слова: режиссер, хореограф, интерпретация, театр, сценическая пластика, мим-оркестр.

А. М. Жумагалиева

Два шедевра мастера в Алматы (О балетах Григоровича в ГАТОБ им. Абая)

В этой статье автор рассматривает историю постановок двух балетов Ю. Н. Григоровича в ГАТОБ им. Абая.

Ключевые слова: Григорович, хореограф, балет, ГАТОБ им. Абая, спектакль

Д. Д. Уразымбетов

Празднование 70-летия Минтая Тлеубаева в Алматы

В статье излагается обзор недели в области хореографического искусства, посвященной празднованию 70-летнего юбилея заслуженного деятеля искусств КазССР, лауреата премии Ленинского комсомола, профессора Минтая Тлеубаева. В ней документально фиксируются научно-педагогические форумы, концерты, творческие встречи, которые состоялись в Алматы и были представлены зрителю всего Казахстана.

Ключевые слова: Минтай Тлеубаев, балетмейстер, режиссер, хореограф, Алматы, Казахстан, АХУ им. А. Селезнева, КазНАИ им. Т. К. Жургенова

Ф. Б. Мусина

Метафорика танцтеатра сестер Габбасовых

В данной статье сделана попытка исследовать метафорику спектаклей хореографов Гульмиры и Гульнары Габбасовых, которые известны как хореографический дуэт «Gabbasov Sisters Company». Анализ метафорических значений и способов их выражения позволяет расшифровать представления о мире человека, а если речь идет о художественном произведении, максимально верно сформулировать авторскую модальность, а значит, определить истинный смысл, вложенный автором в свое произведение. Автором статьи собран большой фактлогический материал о спектаклях «Gabbasov Sisters Company», творчество которого ранее не подвергалось глубокому изучению. На основании анализа ряда спектаклей можно сделать вывод о метафорической природе танцтеатра сестер Габбасовых и использовании предметных символов в пластических спектаклях.

Ключевые слова: танцтеатр, метафора, «Gabbasov Sisters Company», символ, авторская модальность.

И. Р. Аухадиев, Л. А. Жуйкова

Анализ хореографической лексики в спектакле Б. Г. Аюханова «Преступление и наказание»

В данной статье анализируется танцевальная лексика третьей версии балета «Преступление и наказание» в постановке Б. Г. Аюханова. Раскрываются особенности работы балетмейстера с литературной основой спектакля, причины по которым хореограф сочиняет для героев романа новые обстоятельства. Это, на наш взгляд, не противоречит целостной концепции «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского. Рассматриваются характерные черты героев произведения и их воплощение средствами выразительности танцевальной пластики.

Ключевые слова: Достоевский, Аюханов, Преступление и наказание, хореография, балет, искусство, театр.

Д. С. Батырханова

«Махаббат сазы» в интерпретации Гульсауле Орумбаевой

В статье раскрывается творческий процесс работы над хореографической композицией «Махаббат сазы» балетмейстера Гульсауле Орумбаевой, заслуженного деятеля РК, художественного руководителя Государственного ансамбля танца «Салтанат».

Ключевые слова: балетмейстер, хореографическая композиция, композитор, музыка, танец, дуэт, фольклорный танец.

К. О. Джумагалиева

Из истории репертуара детских балетов в ГАТОБ им. Абая

Детский балет представляет собой широкий диапазон красок и выразительных средств, которые можно воплотить на театральной сцене. Однако танцевальных спектаклей для детей поставлено очень мало. Авторы статьи обращаются к истории репертуара ГАТОБ им. Абая, где выявляют показанные на его сцене постановки, посвященные детской тематике. Проблема острой недостаточности детских спектаклей в казахстанском балетном искусстве на сегодняшний день актуальна.

Ключевые слова: детский балет, детская тема, репертуар, ГАТОБ им. Абая, сказка, Алматы.

А. Т. Исалиев

Формирование и развитие спортивно-бального танца в СССР

В данной статье рассматриваются формирование и развитие спортивно-бального танца в СССР.

Ключевые слова: Спортивно-бальный танец, СССР, формирование, развитие.

Е. С. Моисеев

Механизмы развития бальных танцев: исторические изменения и новые перспективы

Статья расскажет о причинах исторических изменений, произошедших в спортивных бальных танцах с самого первого соревнования и до наших дней. Сегодня перспектива включения этого вида спорта в Олимпийскую программу волнует профессиональных танцоров всего мира, так как это пророчит все новые изменения в привычном облике бальных танцев.

Как изменятся бальные танцы в новых условиях? Эта статья – попытка проследить исторические изменения и предугадать новые, которые только собираются случиться.

Ключевые слова: бальные танцы, перспективы, механизм, музыкальность.

Қ. Т. Салаева

«Тілеп пен Сарықыз» ұлттық балетінің келбеті

В этой статье автор описывает хореографические и музыкальные сцены балета А. Серкебаева «Тилеп и Сарыкыз», поставленной по инициативе

иностранных ценителей искусства и мецената С. Ыскакова. Рассматривается почему сценическая жизнь балета «Тилеп и Сарыкыз» была коротка. Статья подытоживается тем, что в нынешнее время постановка национального балета является актуальной проблемой.

Ключевые слова: Балетное искусство Казахстана, балетмейстер, композитор, А. Серкебаев, С. Рахмедова, Марго Саппингтон, сценическое представление, хореографическое представление.

ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

А. М. Полубенцев

Особенности балетного сценария

В этой статье рассматривается крайне важная для балетного театра и мало разработанная тема — проблема создания балетного сценария, являющегося фундаментом хореографического произведения. Автор, которому принадлежат более 30 балетных сценариев, дает собственные определения основных драматургических терминов. Объектами его внимания становятся такие понятия, как тема, идея, фабула, сюжет, либретто, программа и т.д. Особое внимание уделяется вопросам выбора сюжета, его актуальности и хореографической интерпретации. Автор подчеркивает важность использования в балете различных хореографических форм, присущих только балетному искусству. В статье формулируются задачи балетного сценариста, описывается структура сценария. Все теоретические положения статьи снабжены пояснениями и примерами. Автор использует малоизвестные источники и делится собственным опытом работы над балетными сценариями. Целью статьи является оказание помощи будущим сценаристам и балетмейстерам в работе над балетным спектаклем. Автор приходит к выводу, что хотя ценность балетного спектакля определяется в первую очередь достоинствами хореографии, но без сценарной разработки он не может существовать.

Ключевые слова: драматургия, сценарий, балет, действие, сюжет, хореографическое искусство, либретто, интерпретация.

Г. Т. Жумасеитова

Балетмейстерское искусство Казахстана: проблемы и перспективы

В статье на основе анализа репертуарных афиш ведущих балетных коллективов автором анализируются проблемы в развитии сегодняшнего балетмейстерского искусства в Казахстане. По мнению автора, одним из тормозящих факторов в развитии балетмейстерского искусства является то, что на сценах театров очень мало балетов в постановке казахстанских хореографов. Недоверие чиновников и руководителей театров к своим кадрам привело к тому, что для постановок национальных балетов чаще приглашаются балетмейстеры из-за рубежа, которые плохо ориентируясь в национальных традициях и обычаях, не зная танцевальный фольклор

казахов, не могут в танце передать образное мышление и пластику народа. Такие выводы сделаны автором на основе анализа балета «Карагоз» в постановке В.Усманова.

Ключевые слова: хореография, балетмейстер, спектакль, классический танец, театр, драма, Туткибаева, Гончаров, Авахри, Усманов.

А. Т. Молдахметова

Семантика специфического положения рук казахского танца «Бес саусак»

В данной статье был приведен исследовательский труд на примере специфического положения рук казахского танца «Бес саусак». На основе наскальных изображений и современной танцевальной лексики национального танца был представлен сравнительно — сопоставительный анализ. Представлены варианты смыслового содержания положения. Рассмотрены вопросы стилизации традиционного и современного стиля в казахском танце. Предлагаются пути и решения некоторых задач путем обогащения профессиональной компетентности, внедрением теоретического материала о смысловом содержании движений в методику преподавания казахского танца.

Ключевые слова: специфическое положение, искусство, семантика, петроглифы, национальный танец, традиционный, методика преподавания.

Н. О. Меньшикова, А. Т. Алишева

Спортивные бальные танцы, как средство формирования нравственно-патриотического духа у детей

В данной статье рассматривается значимая полезность спортивного бального танца в формировании патриотизма у детей. В статье поднимается проблема нашего времени, которая неблагоприятно влияет на будущее поколение. Эта тема приобретает все большие масштабы и по своей значимости стала государственно важной из-за потери у молодого поколения патриотического сознания. Бальный танец рассмотрен как путь воспитания у детей гражданского и патриотического долга и сохранению единства наций, как один из путей полноценного и гармоничного развития детей младшего возраста. Также раскрывается мысль о возможности обучения детей младшего возраста эстетическим и этическим нормам при помощи спортивного бального танца.

Ключевые слова: патриотизм, нравственность, эстетические и этические нормы, Республика Казахстан, дети младшего возраста, спортивно-бальный танец, раннее развитие, воспитание, педагогика, психология, единство наций.

А. К. Кульбекова

Методическая концепция обучения казахскому танцу

В статье на основании педагогической практики рассматриваются методические принципы обучения казахской национальной хореографии в вузах. В предлагаемой методике обучения автор особое внимание уделяет вопросам сохранения уникальной специфики казахской хореографии, бережного отношения к танцевальному наследию, сохранению традиций танцевальной культуры и обучения национальной хореографии в рамках общих требований к хореографическому искусству.

Ключевые слова: казахский танец, национальная хореография, хореографическая педагогика, методика обучения.

ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Т. В. Терехова

Формирование профессиональных компетенций для специальности «Хореография»

Цель статьи «Формирование профессиональных компетенций для специальности «Хореография» - ознакомление с проблемами в сфере высшего хореографического образования и разобраться в значении термина «профессиональные компетенции». Обсуждение данной проблемы актуально, и своевременно, требует не только знакомства с нею, но и широкого обсуждения, так как от этого зависит формирование будущего направления траектории подготовки специалистов «Хореография». На сегодняшний момент вопросу не уделялось достаточного внимания. В статье приводятся направления, по которым следует формировать профессиональные компетенции, излагается подход в изменении преподавания хореографических дисциплин.

Ключевые слова: Профессиональные компетенции, квалификация, преподавание, хореографическое искусство, многоуровневое образование.

Г. Ж. Капанова

Система А. Я. Вагановой: вчера, сегодня, завтра

Методика А.Я. Вагановой является уникальной хореографической системой, позволяющей последовательно осуществлять диагностику физических качеств, поддержание надлежащей формы и развитие выдающихся способностей артистов балета. Таким образом, А.Я. Ваганова дала в руки балетных педагогов не только универсальный инструмент воспитания танцовщиков, но и практическое руководство по оцениванию профессиональной состоятельности. Следовательно, современная балетная пригодность во многом определяется степенью соответствия главным постулатам методики А.Я. Вагановой: строгому отбору, научно-обоснованной методике преподавания, учету анатомических и физиологических особенностей исполнителей, пониманию законов

биомеханики и приверженностью эстетическим канонам классического танца.

Ключевые слова: хореография, методика А.Я. Вагановой, балетная пригодность, педагогические принципы, профессиональные качества.

А. К. Бердиярова, Л. А. Жуйкова

Импровизация как способ раскрытия профессионального потенциала учащихся

В данной статье речь идет о таком сложном педагогическом методе раскрытия профессионального потенциала учащихся, как усвоение ими стилистики импровизации. Дается определение понятий «импровизация», «танцевальная импровизация» и раскрываются возможности их влияния на формирование профессиональных возможностей обучающихся танцам.

Ключевые слова: творчество, импровизация, танцевальная импровизация, учащийся, педагог-хореограф.

Б. С. Тлеубаева, О. В. Крылова

Формирование профессиональных качеств педагога-хореографа в вузе

В статье проделан анализ сложившегося состояния педагогической подготовки студентов хореографов в условиях вузовской системы, о том, что многие из них во время учебного процесса опираются на готовые методические рекомендации, учебные программы. Слабо оперируют методами и приемами в различных педагогических ситуациях учебно-воспитательного процесса, недостаточно ориентируются в решении новых профессиональных проблем, затрудняясь осуществлять в своих действиях альтернативные творческие подходы и способы профессионально-педагогической деятельности. Работа обусловлено тем, что творческие умения и навыки не получают должного развития в системе подготовки будущих специалистов, имея место недооценки передового педагогического опыта. В результате исследования авторы приходят к выводу, что планомерная система подготовки педагога-хореографа в процессе создания объективно-качественного, поисково-созидательного, обеспечивающего стимулирование развития творческой деятельности обучающихся, приведет к формированию профессионально-значимых качеств, специалиста.

Ключевые слова: творчество, искусство, педагогика, психология, личность, мотивация, хореограф, культура, эстетика.

Б. Д. Тургумбаева, Л. А. Николаева

Көрнекті қазақстандық хореографтардың педагогикалық мұраларының маңызы

Статья посвящена осмыслению педагогического наследия выдающихся казахстанских хореографов Ш.Жиенкуловой и Д.Абирова. Особое внимание уделено было их вкладу в методику преподавания казахского танца и основным педагогическим принципам, использованных ими в учебном

процессе. Рассмотрены проблемы целособразного использования педагогического наследия в совершенствовании формирования профессиональных знаний, умений и навыков будущих специалистов в области хореографии.

Ключевые слова: казахский танец, традиционное искусство, национальная идея, история казахского танца, этнохореография, культурные ценности, методика преподавания, принципы обучения, педагогическое наследие.

А. Е. Кусанова, Л. А. Николаева

Problems of inheritance of pedagogical experience in system of the higher choreographic education of Kazakhstan

В статье обсуждаются проблемы наследования педагогического опыта в системе хореографического образования в Казахстанских ВУЗах культуры и искусства. В последнее время многие молодые педагоги-хореографы не имеют достаточных теоретических и методических наработок в плане обучения танцевальному искусству, не учитывают многообразный педагогический опыт, накопленный выдающимися отечественными хореографами. Необходимо вводить педагогическое наследие выдающихся казахстанских хореографов в учебный процесс творческих ВУЗов.

Ключевые слова: хореографическое образование, балетное искусство, обучение хореографическому мастерству, педагогический опыт, Высшая школа.

ХОРЕОГРАФИЯ И СМЕЖНЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВ

Л. А. Жуйкова

Медичейская культура и Сандро Боттичелли

Данная статья представляет собой часть учебного пособия по курсу «История мировой художественной культуры» и посвящена важнейшему периоду в жизни Флоренции эпохи кватроченто, когда в недрах рассвета и заката медичейской культуры творил ее певец — художник Сандро Боттичелли.

Ключевые слова: Флоренция, эпоха кватроченто, Лоренцо Манифико, медичейская культура, Сандро Боттичелли.

Ф. Б. Досбатырова

Неизвестные материалы о создании циркового спектакля «Земля чудес»

Данная статья является фрагментом магистерской диссертации «Хореографические постановки казахского цирка от истоков до наших дней». Она посвящена изложению неизвестных фактов, связанных с созданием спектакля Казахского цирка «Земля чудес», определившего эстетику «содержательной цирковой режиссуры».

Ключевые слова: чудеса, новеллы, спектакль, акробатика, хореография, театр, цирк.

А. М. Серказиева, С. Ш. Тлеубаев

Истоки импрессионизма в танце

В статье проделана попытка дополнить наши представления о хореографическом импрессионизме, рассмотрены истоки его возникновения, и в общих чертах особенности и тенденции развития. Прделан обзор литературы по теории и истории хореографического искусства, научных статей по теме данной работы. Основное внимание уделяется творчеству А. Дункан, вопросам противоречия балетного академизма и свободной пластики. Особое внимание обращено к традициям импрессионизма в русской хореографии, его ярким представителям, реформаторам русского балета того времени. Сделан акцент творчеству современных Казахстанских хореографов. В завершении авторы приходят к выводу, что художественное явление как импрессионизм сыграло значительное влияние на реформу балетного искусства, на творчество хореографов, имея место проявления в современной культуре.

Ключевые слова: танец, хореография, балет, искусство, импрессионизм, традиции, реформа.

Л. А. Жуйкова

Первый, второй и третий фортепианные концерты Прокофьева: особенности формообразования

Статья посвящена анализу Первого, Второго и Третьего фортепианных концертов С. С. Прокофьева и представлена в качестве учебного пособия в курсе «Анализ музыкальных форм», читаемого автором для студентов кафедры «Режиссура хореографии» КазНАИ им. Т. К. Жургенова.

Ключевые слова: Прокофьев, фортепианный концерт, одностая форма, сонатно-симфонический цикл.

АВТОРЫ

Алишева Алила Турсумбаевна — профессор кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, заслуженный деятель Казахстана (Алматы, Казахстан)

Аухадиев Ильзат Ришатович — магистрант кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, солист Государственного академического театра танца Республики Казахстан. Научный руководитель — **Жуйкова Людмила Антоновна** (Алматы, Казахстан)

Батырханова Дания Сериковна — магистрантка кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, артистка балета Государственного академического театра оперы и балета им. Абая. Научный руководитель — **Саитова Гульнара Юсуповна** (Алматы, Казахстан)

Бердиярова Айдын Калдыбековна — магистрантка кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, преподаватель отделения специальных дисциплин Алматинского хореографического училища им. А. Селезнева. Научный руководитель — **Жуйкова Людмила Антоновна** (Алматы, Казахстан)

Валукин Максим Евгеньевич — профессор кафедры хореографии Российского института театрального искусства — ГИТИС, кандидат искусствоведения, заслуженный артист Республики Бурятия (Москва, Россия)

Гизатова Гульнара Бисенгалиевна — руководитель Учебно-методической службы, профессор Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Гульмира Надымовна Габбасова — старший преподаватель кафедры «Режиссура хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, основатель и руководитель «Gabbasov Sisters Company» (Алматы, Казахстан)

Джумагалиева Каламкас Октябрьевна — магистрантка кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, преподаватель школы танца «Renaissance». Научный руководитель — **Жуйкова Людмила Антоновна** (Астана, Казахстан)

Досбатырова Фариза Болатбеккызы — магистрантка кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова. Научный руководитель — **Жуйкова Людмила Антоновна** (Алматы, Казахстан)

Жуйкова Людмила Антоновна — профессор кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, кандидат искусствоведения, доцент, член Союза композиторов Казахстана, отличник образования РК, кавалер ордена Православной церкви святых мучениц Веры, Любви, Надежды и Софии (Алматы, Казахстан)

Жумагалиева Айгуль Муратовна — старший преподаватель кафедры «Режиссура хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, педагог-репетитор балета ГАТОБ им. Абая (Алматы, Казахстан)

Жумасеитова Гульнара Тазабековна — главный научный сотрудник отдела театра и кино Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова, кандидат искусствоведения, доцент (Алматы, Казахстан)

Исалиев Алибек Темиржанович — старший преподаватель кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, магистр искусств (Алматы, Казахстан)

Капанова Гульнара Жумагалиевна — преподаватель отделения общепрофессиональных дисциплин АХУ им. А. Селезнева, магистр искусств (Алматы, Казахстан)

Ким Лариса Валентиновна — заведующая кафедрой «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, доцент, главный балетмейстер Государственного Республиканского академического Корейского театра, балетмейстер Государственного академического театра танца (Алматы, Казахстан)

Крылова Ольга Владимировна — старший преподаватель кафедры «Өнер» Южно-Казахстанского государственного университета им. М. Ауэзова (Шымкент, Казахстан)

Кульбекова Айгуль Кенесовна — профессор кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии хореографии, доктор педагогических наук, доцент (Астана, Казахстан)

Кусанова Бану — магистрантка кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова. Научный руководитель — **Николаева Людмила Анатольевна** (Алматы, Казахстан)

Меньшикова Наталья Олеговна — магистрантка кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, 10-ти кратный чемпион Казахстана, полуфиналистка чемпионата мира, серебряный призер чемпионата Азии по европейской программе. Научный руководитель — **Алишева Алила Турсумбаевна** (Алматы, Казахстан)

Моисеев Евгений Сергеевич — преподаватель кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, магистр искусств (Алматы, Казахстан)

Молдахметова Алима Талгатовна — преподаватель кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, магистр искусств (Алматы, Казахстан)

Мусина Флюра Борисовна — театровед, директор общественного фонда «Центр современной хореографии», лауреат кинопремии «Тэффи» (Алматы, Казахстан)

Николаева Людмила Анатольевна — старший преподаватель кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, кандидат педагогических наук (Алматы, Казахстан)

Нусипжанова Бибигуль Нургалиевна — ректор Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, заслуженный деятель Казахстана, кандидат педагогических наук, профессор (Алматы, Казахстан)

Омаров Тасболат Ишанович — доцент кафедры «Эстрадный вокал» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, лауреат Республиканских фестивалей драматического театра (Алматы, Казахстан)

Полубенцев Александр Михайлович — заведующий кафедрой режиссуры балета, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, заслуженный деятель искусств Российской Федерации (Санкт-Петербург, Россия)

Розанова Ольга Ивановна — доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, кандидат искусствоведения (Санкт-Петербург, Россия)

Саитова Гульнара Юсуповна — декан и профессор кафедры балетмейстерского мастерства Казахской национальной академии хореографии, заслуженная артистка РК, кандидат искусствоведения (Астана, Казахстан)

Салаева Құралай Талғатқызы — магистрантка кафедры искусствоведения Казахской национальной академии хореографии, артистка государственного театра «Наз». Научный руководитель — **Изим Тойган Оспановна** — кандидат искусствоведения, профессор и заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства и теории музыки, заслуженная Казахстана (Астана, Казахстан)

Серказиева Аяна Маратовна — студентка группы ПИК-15-9р кафедры хореографии Южно-Казахстанского государственного университета им. М. Ауэзова (Шымкент, Казахстан)

Талат Турди — ректор Цинзянского Института Искусств, PhD, профессор (Урумчи, Китай).

Терехова Татьяна Викторовна — доцент кафедры «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

Тлеубаев Сералы Шабиевич — профессор кафедры хореографии Южно-Казахстанского государственного университета им. М. Ауэзова, доктор философских наук, профессор (Шымкент, Казахстан)

Тлеубаева Балжан Сейдрамановна — профессор кафедры «Өнер» Южно-Казахстанского государственного университета им. М. Ауэзова, кандидат педагогических наук, доцент (Шымкент, Казахстан)

Тургумбаева Бану Дуйсебаевна — магистрантка 2 курса «Педагогика хореографии» Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова. Научный руководитель — **Николаева Людмила Анатольевна** (Алматы, Казахстан)

Уразымбетов Дамир Дуйсенович — преподаватель кафедры «Режиссура хореографии» Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова, магистр искусств, член Казахстанской национальной федерации клубов ЮНЕСКО, соискатель-аспирант Российского института истории искусств. Научный руководитель — **Жуйкова Людмила Антоновна** (Алматы, Казахстан)

